



Vol. 11, No. 2, Winter 2014, 1-21

## **El tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” (1920-1930) y la fórmula de un “Arte Latinoamericano” (1950-1970)**

**Gabriela A. Piñero**

Universidad de Buenos Aires

### *Introducción*

En su estudio sobre la génesis del nombre “América Latina”, Arturo Ardao propone un recorrido desde las primeras enunciaciones de la idea de latinidad en los escritos de pensadores franceses, hasta su enunciación final, como nombre, en el poema “Las dos Américas”, de José María Torres Caicedo, en 1856. Entre ambos momentos, Ardao presenta diversas instancias en las cuales la idea francesa de latinidad fue adoptada e integrada al pensamiento de la intelectualidad criolla, a uno y otro lado del Atlántico.

Nacida en el ámbito de las ideas (ensayos de historia, memorias de viaje y esbozos de una teoría política) las reflexiones sobre la “latinidad” de la entonces generalmente llamada América del Sur o América Hispana, se elaboró principalmente como respuesta y reacción contra el avance (político, cultural, económico y militar) cada vez más fuerte de los Estados Unidos. Formulada por primera vez en los escritos de Chevalier (1836) y Poucel (1849), la idea de una latinidad se aplicó para caracterizar tanto a

una parte de América, como a la “raza” conquistadora que la habitaba. Las palabras de Chevalier, “[l]as dos ramas, latina y germana, se han reproducido en el Nuevo Mundo. América del Sur es (...) católica y latina. La América del Norte (...) protestante y anglosajona”,<sup>1</sup> delinean el carácter correlativo y mutuamente dependiente de lo latino y lo anglo-sajón, y refuerzan la comprensión de una dualidad en pugna que habría de recorrer futuras comprensiones de la región. Surgida como empresa identitaria en un clima en el cual la reflexión sobre las razas (Gobineau)<sup>2</sup> y la teoría del medio (Montesquieu) dominaban el pensamiento de la época, es difícil pensar un funcionamiento de “América Latina” como articuladora de una teoría del arte, que logre librarse de esa lógica de pensamiento en la que raza, cultura, lengua y espacio geográfico forman una continuidad de sentido a partir de la cual es posible no sólo explicar, sino ordenar el mundo.

El trabajo de Ardao, caracterizado por una impecable revisión bibliográfica de fechas y autores, tiene además el logro de haber desplazado la difundida comprensión de que el nombre de América Latina surgió en la década de 1860 por obra de ideólogos de Napoleón III, a fin de justificar su avance en México. El orgullo expresado por Ardao al afirmar “el hecho cierto de que nuestra América resulta ser a esta altura el único continente cuyo nombre consagrado—América Latina—se lo forjó *él mismo* en el ejercicio de su voluntad histórica”,<sup>3</sup> puede explicarse porque, en efecto, fue Ardao quien introdujo el nombre de Torres Caidedo (colombiano, nacido en Bogotá en 1830 y residente en París desde 1853) como primer enunciador del nombre de “América Latina” en su ya mencionado poema “Las dos Américas”. Sin embargo, en su intento de reivindicar este nombre (América Latina) como “temprano producto (...) de la resistencia

---

<sup>1</sup> Michel Chevalier, “Introducción” [1836], *Lettres sur L’Amérique du Nord*, 2 vols. París, 1936. Cit en: Arturo Ardao, “Génesis de la Idea y el Nombre de América Latina” [1980], *América Latina y la latinidad* (México: Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 47. Según Ardao, en el pensamiento de Chevalier el grupo anglo-sajón era el preponderante dentro de la totalidad germana.

<sup>2</sup> El *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* fue publicado por Arthur de Gobineau en Francia en 1853.

<sup>3</sup> Ardao, “Génesis de la idea”, 54. El subrayado es mío.

hispanoamericana al imperialismo americano del norte”,<sup>4</sup> Ardao no hace referencia a que el poder de auto-denominación por él exaltado, residió sólo en una fracción (la conquistadora) de este continente, y fue posible por el silenciamiento de otras voces y resistencias sobre las cuales ese hispanoamericanismo se inscribió.<sup>5</sup>

Este artículo analiza la re-emergencia del proyecto latinoamericanista en los estudios de arte durante la segunda posguerra. La rápida acogida que la noción de América Latina tuvo en el campo de la literatura<sup>6</sup> fue bastante más tardía en el campo de las artes visuales. Durante las décadas de 1920 y de 1930, la fórmula prevaleciente fue la de un “Arte Americano”. Si durante los años 1920 y 1930, la integración de las “tres Américas” era aún un proyecto válido a ambos lados del Río Bravo, la segunda posguerra marcó el final del proyecto de esta América expandida. Fue la crítica y la museografía de los Estados Unidos durante los años 1940, que primero incorporó la noción de “América Latina” como rasgo diferenciador y aglutinador de un conjunto de obras.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid., 67.

<sup>5</sup> En este sentido, Xavier Albó, Investigador del Centro de Investigación y Promoción del campesinado en Bolivia, sostiene: “La identidad latinoamericana parecería ser tan sólo nuestra común condición de ex-colonias, que nunca lograron superar el atraso ni independizarse de los grandes poderes mundiales... La identidad cultural de América Latina es más que nada la coexistencia, en un espacio físico, de una diversidad de identidades (étnicas, regionales, nacionales, de clase, religiosas, de género, de edad) muchas veces entremezcladas y en conflicto. Más aún puede afirmarse que la historia de América Latina ha sido una historia de desigualdades, negación de los derechos e incluso represión de muchas de estas identidades”. Xavier Albó, en: Fernando Calderon, comp., *Imágenes desconocidas: la modernidad en la encrucijada postmoderna: primer viaje latinoamericano* (Buenos Aires: CLACSO, 1988).

<sup>6</sup> Ardao, “Génesis de la idea”, 95-110.

<sup>7</sup> El seminario de posgrado “Curando desde el Sur. Operaciones curatoriales y contextos críticos en la inserción del arte de América Latina en el circuito global”, dictado por el Dr. Cuauhtémoc Medina en la Universidad Nacional Autónoma de México (Febrero-Agosto de 2008), analizó algunas de las exhibiciones y debates que orientaron la inserción del arte latinoamericano en la llamada “escena global” desde inicios de los años 1990. Este seminario, así como el ensayo de Medina “Delays and Arrivals” publicado en la revista *Curare* (2007), enfatizó especialmente aquellos momentos de construcción, impugnación y reinscripción de los estereotipos sobre el arte del “sur”. En el ensayo de Medina, las caricaturas de Ad Reinhardt de 1946 y 1961 que retomaré más adelante, aparecen como el momento en que el arte mexicano fue expulsado del canon moderno, marcando así el origen del “desajuste” del arte mexicano en particular y latinoamericano en general en relación con la estética hegemónica contemporánea. Cuauhtémoc Medina, “Delays and Arrivals”, *Curare* (2007): 27, 111. Ver también: Rona Roob, “From the Archives: The Museum and Latin American Art”, *MoMA*,

En las páginas siguientes analizaré el tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” tal como fue pensado por Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros y avalado por los críticos de Estados Unidos Alfred H. Barr Jr. y Clement Greenberg, y el proyecto de un “Arte Latinoamericano”. Las caricaturas de Ad Reinhardt a las que haré referencia, marcan el proceso de expulsión del arte latinoamericano (expresado bajo la forma de “Arte Mexicano”) del nuevo proyecto de un “Arte Americano”, entendido desde entonces como el arte de los Estados Unidos y fundado en la abstracción. Bajo esta perspectiva, la noción de Arte Americano tal como fue formulada por Torres García y Siqueiros, puede pensarse como momento previo a la adopción de la idea de un “Arte Latinoamericano” en los años 1940 y 1950.

Es en este momento cuando en América Latina empieza a conformarse un circuito de críticos y artistas que, bajo la causa latinoamericanista, re-actualizan el fuerte antagonismo decimonónico contra el arte y la sociedad de Estados Unidos.

*El proyecto de un “Arte Americano”: Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros, 1920-1940*

En una serie de artículos y conferencias de la década de 1920, Pedro Henríquez Ureña hacía referencia al proyecto civilizatorio emprendido por México y factible de extenderse al resto del continente.<sup>8</sup> Henríquez Ureña había sido integrante, junto a Pedro Reyes, Alfonso Caso y José Vasconcelos, del Ateneo de la Juventud, grupo intelectual mexicano activo entre 1909 y 1914. La fuerte tradición mexicana junto al despertar intelectual fomentado por la revolución hacían, según Henríquez Ureña, a este país apto para emprender la fundación de “la utopía de América”. La combinación de crisis y creatividad de los años post-revolucionarios (Ureña

---

Summer 1993: 14-16; y el sitio Web del MoMA: [http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_exhibition\\_history\\_list](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list) (Junio 2010)

<sup>8</sup> Los ensayos a los que hago referencia, “La utopía de América” [1922], “Patria de la Justicia” [1925], y “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México” [posterior a 1924], integran la compilación de escritos de Henríquez Ureña titulada *La utopía de América*. Pedro Henríquez Ureña, *La Utopía de América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978). Disponible en: [http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin\\_at=32&tt\\_products=37](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=32&tt_products=37)

hablaba de la “nueva fe” de la revolución), había atravesado las actividades emprendidas por diversos sectores de la intelectualidad mexicana, estimulando una creatividad original marcada por un nuevo interés en los temas nacionales. Mientras los libros de Caso, Reyes y Vasconcelos representaban para Henríquez Ureña la nueva atmósfera intelectual alentada por la revolución en el ámbito de las letras, el trabajo de Diego Rivera “y sus secuaces” encarnaba en pintura esta misma renovación de las ideas. La utopía integracionista sobre la que Henríquez Ureña reflexionaba, y que denominaba al igual que el pensador cubano José Martí, “Nuestra América”, se extendía sólo a la América Hispana. La influencia del pensamiento de Enrique Rodó, se rastrea en esta defensa de una configuración territorial distinta y superior a la otra América encarnada por los Estados Unidos.

También empleada por otros artistas entre las décadas de 1920 y 1940, la noción de “América” expresaba una configuración territorial marcada por la oposición entre el “Viejo” y el “Nuevo” Mundo. Momento previo a la segunda posguerra que trasladó el poderío político y económico a los Estados Unidos, la noción de “América” era válida para designar la voluntad integracionista de todo el continente y expresar el anhelo vanguardista de un nuevo universalismo. En David Alfaro Siqueiros y en Joaquín Torres García, en quienes me detendré en esta primera parte del ensayo, la formulación del proyecto de un arte americano emerge en el cruce entre sus escritos y obras plásticas. Si bien ambos artistas pueden pensarse como precursores de las dos corrientes más fuertes entre las cuales se debatiría el arte de América Latina durante los siguientes años, la tradición abstracto-constructiva y la tradición político-realista, ellos coincidieron en pensar el proyecto de un “Arte Americano” como un nuevo regionalismo artístico que trascendiera los límites nacionales. Surgidos de preocupaciones diversas, los proyectos artísticos de Siqueiros y de Torres García convergieron en reflexionar sobre un arte anclado en lo singular-local, pero que a su vez fundara una nueva unificación continental.

Tras su retorno a Montevideo (Uruguay) en 1934, los escritos de Torres García proclaman una concepción del arte en la cual confluyan los principios de la abstracción y el concretismo europeo, junto a elementos de

las tradiciones indo-americanas. El anhelo de Torres García de fundar una escuela de arte en Montevideo (la Escuela del Sur) se vinculaba a su percepción sobre la carencia de una tradición artística en la región. Torres García mantuvo una postura sumamente crítica contra las tendencias derivativas del arte Europeo en América, y contra la rápida adopción de motivos indígenas que daban como resultado diversas fórmulas de folklorismo, nativismo e indigenismo. El problema del arte en América, título que reunió una serie de conferencias dictadas por Torres García tras su regreso a Montevideo, era para él el problema de encontrar una teoría que “contemple, de un lado, *algo general que pueda dar unidad a todo el arte del continente*, y del otro, que recoja, en la proporción debida, *todo aquello local que deba recogerse y permita lo primero*”.<sup>9</sup> Ese algo general para Torres García es un concepto de estructura, una regla abstracta; es en la estructura donde reside lo particular de un territorio. El regionalismo impulsado por Torres García se extiende desde Alaska hasta Tierra del Fuego y se limita a ese territorio. A pesar de que la oposición con Europa en tanto generadora de un arte-otro que América debe abandonar recorre casi todos los escritos de Torres García, la tensión que orienta su reflexión artística no es territorial (América versus Europa), sino estilística (Arte Concreto-Abstracto versus Arte Naturalista-Imitativo).

Según Torres García, es la estructura lo que le otorga unidad a una obra. Los elementos que componen la obra deben estar organizados según una relación numérica (una regla), y no en torno a una idea. Arte, para Torres García, es “saber construir con las reglas”.<sup>10</sup> El modo de representar, y no lo representado, es el objeto de las reflexiones de Torres García en torno al arte. Lo concreto, entendido como lo realmente plástico, se opone a lo descriptivo como vehículo de una falsa apariencia. El concepto de abstracción que el fundador de la Asociación de Arte Constructivo propone no implica la total eliminación de la figuración: “abstracción no quiere

---

<sup>9</sup> Joaquín Torres García, “Lección 132. El hombre Americano y el Arte de América” [1941], *Universalismo Constructivo* (Madrid: Alianza Editorial, 1984). Disponible en: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA Record ID: 832022 (Abril 2012). En cursiva en el original.

<sup>10</sup> Joaquín Torres García, *Escritos*, selección analítica y prólogo de Juan Fló (Montevideo: Arca Editorial, 1974), 34.

significar *arte no figurativo*”.<sup>11</sup> La pintura es abstracta porque “procede con elementos plásticos absolutos”.<sup>12</sup> El artista no trata de imitar lo que mira, sino que plasma su mirada en la tela a través de planos de color, ángulos, formas. Al Naturalismo (tradición del segundo Renacimiento), Torres García opone el Arte Concreto como tradición del hombre factible de rastrear en las diversas culturas de todos los tiempos. Éste es el componente universal de su teoría, una comprensión del arte como ajeno a todo particularismo que en Torres García se enlaza con su entendimiento del clasicismo.

La inversión del mapa que Torres García realizó en 1935, no estaba dirigida a reducir la gravedad de los Estados Unidos: en este sentido, no tiene que ver con las posteriores posturas contra el imperialismo de los Estados Unidos que pudieron inspirarse de su énfasis en el sur para oponerlo al norte. Si hay un ausente significativo en la proclama de Torres García (la América que él representa sólo incluye las zonas Sur y Centro del continente)<sup>13</sup> éste no es Estados Unidos, sino México en cuanto representante de la tradición realista del arte contra la cual Torres García se posiciona.<sup>14</sup> Esta inversión buscaba, en cambio, señalar el nuevo Norte en tanto guía de su propia localidad (Sur América en general, Montevideo en particular). La carencia, según Torres García, de una tradición de arte en Uruguay es lo que hace esas tierras especialmente proclives para la creación de una nueva tradición artística. En la perspectiva de Torres García, es el

---

<sup>11</sup> Idem., 45. En cursiva en el original.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Sebastián López señaló los cambios que en cuanto a la geografía representada, experimentan las cuatro versiones del mapa invertido de Torres García. La incorporación de Centro y Sur América en el mapa de 1936, se limita, en la versión de 1838, a Sud América. Esta limitación se mantiene hasta el mapa de 1943. Sebastián López, “Breve Lección de Geografía Moderna”, en *Otras Rutas hacia Siqueiros*, ed. Oliver Debroise (México: Curare/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996), 252.

<sup>14</sup> En un escrito de 1942, Torres García enfatiza la distancia que separa su concepción artística, fundada en valores plásticos, de aquella de los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros que recurren, en la perspectiva de Torres García, sólo a “la anécdota del drama, del espectáculo”: “los artistas plásticos auténticos no nos veremos combatidos por los fervientes del comunismo. ¿Cómo se va a vestir lo nuevo con el viejo traje de lo que pretende combatir? (...) Diego Rivera y Siqueiros han enfocado mal la cosa: y esto delata que no han sido jamás artistas plásticos de verdad. (...) El arte es para el domingo, para la paz, para la elevación o la comprensión de lo más puro; no para la lucha”. Joaquín Torres García, “Arte y Comunismo” [1942], *Universalismo Constructivo*, Volumen II, (Madrid: Alianza, 1984), 769-772.

legado de la civilización incaica lo que permite formular la aspiración de un arte constructivo como arte que unifique toda la América. Si bien en sus textos esta empresa en ocasiones se limita a América del Sur, en otros momentos se extiende a la totalidad del continente. Como señaló Cecilia Buzio de Torres, obras como *Máscara Constructiva* (1930) y *Construcción con Figura Extraña* (1931), incorporan imágenes tomadas de la cultura Hopi, uno de los grupos nativos de Estados Unidos.<sup>15</sup>

Con el mismo carácter inaugural y vanguardista, fundador, en 1921 David Alfaro Siqueiros editó en Barcelona la revista *Vida Americana. Revista Norte, Centro, y Sud-Americana de Vanguardia*.<sup>16</sup> El índice de la revista revela la variedad de intereses reunidos en la publicación. Hay una nota sobre dos diarios de México, *El Universal* y *Excelsior*, otra sobre el “Base-Ball”, deporte nacional de Estados Unidos, un artículo sobre la ciudad de Nueva York, y otro sobre los artistas uruguayos Joaquín Torres García y Rafael Barradas con ilustraciones de sus obras. También se incluyen textos sobre la cultura catalana: “Letras Catalanas. La poesía de Marià Manent”, de Tomás Garcés, y “El Espíritu del Catalanismo”, de Juan Estelrich. Según Mari Carmen Ramírez, aquí es cuando se dio el único contacto directo entre Siqueiros y Torres García, aunque Siqueiros conocía bien el pensamiento plástico del pintor uruguayo a través de una diversidad de fuentes.<sup>17</sup> En este único número de *Vida Americana* es donde se publicó por primera vez el manifiesto de Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. Fechado en 1921, este texto tiene varios puntos de contacto con los principios artísticos de Torres García. Siqueiros exalta la preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico. Lo fundamental de la obra en este momento para Siqueiros es la

---

<sup>15</sup> Cecilia Buzio de Torres, “The School of the South: The Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942”, en: *El Taller Torres García, The School of the South and Its Legacy*, ed. Mari Carmen Ramírez (Austin: The University of Texas Press, 1992), 15.

<sup>16</sup> Un facsímil de esta revista se encuentra en: María José González Madrid, *Vida Americana: La Aventura Barcelonesa de David Alfaro Siqueiros* (Valencia: L’Eixam, 2000).

<sup>17</sup> Mari Carmen Ramírez, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Un modelo ex-céntrico de vanguardia”, Debrose, ed. *Otras rutas*, 145.

*estructura* geométrica de la forma, crear volúmenes en el espacio. Este espíritu constructivo—en este escrito el artista es concebido como constructor—se combina con el rescate de lo autóctono, sin que ello implique caer en reconstrucciones arqueológicas como el indianismo, el primitivismo y el americanismo. Es el vigor constructivo y la energía sintética de las obras prehispánicas aquello que a Siqueiros le interesa recuperar. El afán de ser Americanos, entendido como diferentes de Europa, se cruza con la ambición de ser modernos y a la vez universales, y en este momento, ambos artistas promueven el clasicismo como base de este arte a la vez universal y moderno. Como apuntó Octavio Paz, es inútil buscar en este escrito referencias sobre un arte social, sobre un arte ideológico y subversivo con el que posteriormente se identificará la figura de Siqueiros. Su postura en ese momento no difiere de la de otros artistas vanguardistas europeos de principios de siglo.<sup>18</sup>

Dos años después de *Vida Americana*, en 1923 y ya de regreso en México, Siqueiros firmó junto a Diego Rivera y Xavier Guerrero—pintor y fundador junto a Siqueiros y Rivera de la revista *El Machete*, órgano portavoz del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México—el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”. Si bien el contexto inmediato del manifiesto es de política interna, el manifiesto es recordado por su postura a favor del arte público. El rechazo de la pintura de caballete a favor de un arte monumental de utilidad pública es una de las ideas que aparecen en este texto y caracterizará al muralismo mexicano. Este manifiesto también señala cómo su propia contemporaneidad, momento de transición entre el viejo y el nuevo orden, reclama una pintura de propaganda ideológica, un arte que se corresponda a la lucha social y estético-educativa emprendida.<sup>19</sup> Dada la ubicación política en el contexto de la revolución mexicana, pudiera

---

<sup>18</sup> Octavio Paz, *México en la Obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista. Arte de México* (México: F.C.E., 1987), 252. Cit. en: González Madrid, *Vida Americana*, 29.

<sup>19</sup> David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Javier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida, “Manifiesto Social Político y de Estética del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, México D.F., 9 de Diciembre de 1923. David Alfaro Siqueiros Papers, Getty Research Institute, Special Collections, 960094.

argumentarse que, en su defensa del “arte del pueblo de México” y su “tradición indígena”, el manifiesto plantea una reterritorialización al ámbito nacional. Sin embargo, como demuestra Henríquez Ureña, ese proyecto se asume como fundador de una experiencia americana. Y es en este sentido que la labor política y teórica de Siqueiros se desplegará en los Estados Unidos.

En la labor de Siqueiros de los años 30 reencontramos algunos de los elementos hasta aquí presentados pero combinados con la necesidad de desarrollar una plástica acorde a la “época moderna”, que esté al servicio de las masas urbanas y luche contra el imperialismo. Escrito en 1932, el texto de Siqueiros “Hacia los vehículos de la plástica revolucionaria” presenta los postulados principales de la nueva estética.<sup>20</sup> La proclama “[a] instrumentos y elementos anacrónicos corresponde una estética anacrónica”, sintetiza el reclamo por una pintura que atienda a la nueva lucha de clases no sólo desde las temáticas representadas, sino principalmente a partir de los elementos, técnicas y procedimientos empleados. Escrito tras su viaje a Los Ángeles (California), en este texto Siqueiros presenta la experiencia adquirida tras la fundación del *Block of Mural Painters* y los tres murales que allí realizaron.<sup>21</sup> La fundación del *Block of Mural Painters* revela la pervivencia de la voluntad integracionista de Siqueiros. Pintores de Estados Unidos y México colaboraron en este proceso de “revolución técnica de la pintura”, en una afiliación pensada no en términos territoriales, sino de lucha antiimperialista y de clases.

Pintado en 1932 en uno de los muros exteriores del Plaza Art Center (Los Ángeles), el mural titulado “América Tropical. Oprimida y Destrozada por los Imperialismos” permite analizar las ideas esbozadas en el texto de 1932.<sup>22</sup> Como referí anteriormente, la experimentación con nuevos procedimientos técnicos fue uno de los postulados de la revolución artística

---

<sup>20</sup> Este texto es una conferencia que Siqueiros dictó en el Salón del John Reed Club de Hollywood, California, el 2 de Septiembre de 1932. David Alfaro Siqueiros Papers, Getty Research Institute, Special Collections, 960094.

<sup>21</sup> Shifra M. Goldman, “Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles”, *Art Journal*, Summer 1974: 33:4, 321-327.

<sup>22</sup> Agradezco especialmente a Rebecca Zamora, del Getty Research Institute (Los Ángeles), la posibilidad de visitar el mural de Siqueiros durante su proceso de restauración, y la información que compartió conmigo acerca del mural y la actividad de Siqueiros en Los Ángeles.

promovida por Siqueiros y el *Block of Mural Painters*. El cemento blanco y la pistola de aire fueron algunas de las innovaciones implementadas por el bloque en la realización de una representación que desafió el encargo oficial y le valió a Siqueiros la expulsión de los Estados Unidos. Solicitado como un mural que ilustrase una “América Tropical” en términos folkloristas—Olvera Street, donde se sitúa el mural, continúa siendo hoy un pequeño enclave turístico que ofrece una imagen tipificada de México—, Siqueiros condensó en una imagen la opresión que México (y por extensión toda una parte de América) sufría por el avance del imperialismo. Un indígena crucificado se sitúa al centro de la representación como imagen del oprimido. Tras él se despliega una arquitectura de rasgos prehispánicos y a su alrededor piedras y restos de esculturas. Sobre el indígena se ubica un águila (símbolo del imperialismo), y en el lado superior derecho del muro, se encuentran dos hombres de rasgos indígenas portando fusiles y listos para atacar. Ubicado en la pared exterior de un primer piso, este mural resultaba visible desde el *City Council*, edificio del poder oficial de Los Ángeles. “Tropical America” fue también proyectado para que pudiese ser observado desde la calle inferior (hoy North Main Street) por un transeúnte en movimiento. La nueva tecnología material antes descrita, se combina con una nueva tecnología formal que reflexiona sobre la composición y la perspectiva de la obra, a partir de la consideración del espectador como un ser en movimiento dentro de una singular topografía. El americanismo que Siqueiros defiende por estos años busca la integración de diversos países, Estados Unidos, México, Bolivia, Perú, Argentina, etc., unidos por la causa anti-imperialista y anti-fascista. Su universalismo vanguardista de la década del veinte se reconfigura en los años treinta en un internacionalismo alineado con los preceptos del Partido Comunista Mexicano, revelando la progresiva importancia que el componente político adquiere en sus intereses artísticos.

Este mismo anhelo por construir un regionalismo expansivo se rastrea en la labor que Siqueiros realizó durante el período 1934-1937 en la

ciudad de Nueva York.<sup>23</sup> Su participación en el *First American Artists' Congress* celebrado en Nueva York en 1936, junto a intelectuales y artistas de los Estados Unidos y otras partes de América, demuestra cómo hacia estos años aún era posible pensar en una búsqueda estética y política común para todo el continente.<sup>24</sup> La labor conjunta y el destino común de las artes de toda América, era reconocida por artistas y críticos procedentes no sólo del sur del Río Bravo, sino también del norte. Como señala Serge Guilbaut, en el momento en que se realizó el *First American Artists' Congress* (alineado a las políticas del *Popular Front*, basadas en la colaboración de clase, una alianza internacional de intelectuales y la integración estratégica de los liberales en las filas de los revolucionarios),<sup>25</sup> el nacionalismo era percibido por el Partido Comunista Americano, como una amenaza reaccionaria. “En los Estados Unidos el nacionalismo en política equivalía al conservadurismo de los aislacionistas y en pintura a la obra de los regionalistas”.<sup>26</sup>

Una serie de escritos de Siqueiros durante su estancia en esta ciudad da cuenta de sus ambiciones:

NUEVA YORK VA A SER NUESTRO PRIMER CAMPO INTERNACIONAL DE OPERACIONES. (LA SEÑAL DE PARTIDA EN UNA NUEVA Y LARGA CARRERA QUE SE INICIA PARA LAS ARTES PLASTICAS).

Así lo impone la modernidad de nuestra técnica mecánica y el dinamismo de nuestra metodología.

Su potencialidad mecánica nos corresponde.

---

<sup>23</sup> Tras pintar “Tropical America” Siqueiros fue expulsado de Los Ángeles y partió hacia Sudamérica (Uruguay y Argentina). En 1934 y luego en 1936 regresó a Estados Unidos, esta vez a la ciudad de Nueva York.

<sup>24</sup> Siqueiros participó, junto a Rufino Tamayo y José Clemente Orozco, como delegado mexicano en el Primer Congreso de Artistas Americanos. Su ponencia en ese evento se tituló “La experiencia Mexicana en el arte”. Joan Handweg, “La conquista como *kairos* (¿o será quiasma?) y el paradigma zilborgiano primitivista”, en: *Otras rutas hacia Siqueiros*, ed. Debroise, 155.

<sup>25</sup> La estrategia del *Popular Front* [Frente Popular], fue establecida en el Séptimo Congreso del “Komintern” (celebrado en Moscú, del 25 de Julio al 20 de Agosto de 1935), por Georgy Dimitrov. Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno* (Madrid: Mondadori España, 1990), 31.

<sup>26</sup> Guilbaut, *De cómo Nueva York...*, 35. Las citas al libro de Guilbaut fueron extraídas de la traducción al español editada por Mondadori. Otras referencias a números de página corresponden a la versión en inglés de este libro. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983).

Sus inmensas columnas humanas en movimiento nos reclaman.

Su cosmopolitismo es material para nuestro internacionalismo.

Los costados libres de los rascacielos nos pertenecen.

Por eso nos hemos dado cita aquí y no en el viejo Londres o el bohemio París.

Nosotros somos la avanzada únicamente. Después llegarán los demás. Vendrán de la Argentina; del Brasil; de Bolivia; de México; de California; de todo el territorio U.S. Aquí se nos incorporarán algunos europeos.<sup>27</sup>

Nueva York es para Siqueiros el nuevo centro artístico por la modernidad de su arquitectura y de sus masas urbanas que estimulan el desarrollo de un nuevo arte. Auto-reconocimiento de su carácter vanguardista, este texto revela la colaboración que a Siqueiros le interesaba establecer entre artistas de las tres Américas.

En un pequeño escrito perteneciente también a los archivos del Instituto Getty, Siqueiros sostiene:

PRINCIPIOS TEORICO-TECNICOS DEL “SIQUEIROS  
EXPERIMENTAL WORK/SHOP DE NEW YORK” QUE  
PROPORCIONARON LAS BASES TEORICAS DEL  
EXPRESIONISMO ABSTRACTO DE JACKSON POLLOK [sic].  
NEW YORK, 1936<sup>28</sup>

Como más adelante retomaré en relación con los juicios estéticos formulados por Clement Greenberg un par de años antes (1932), estas afirmaciones permiten argumentar la existencia de una geopolítica artística alterna, anterior a la actual división—y en ocasiones oposición—entre un “arte Latinoamericano”, referido a aquellas obras realizadas al sur del Río Bravo, y un “arte Americano”, entendido como el arte producido en los Estados Unidos. La *continuidad* que el propio Siqueiros establece entre su práctica y el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, habilita, asimismo, a interrogarse acerca de los límites y alcances de una historia del

---

<sup>27</sup> David Alfaro Siqueiros, “Nueva York va a ser nuestro primer campo internacional de operaciones”, David Alfaro Siqueiros Papers, Getty Research Institute, Special Collections, 960094, Series IV. New York, 1934-1937, Box 4. Mayúsculas en el original.

<sup>28</sup> David Alfaro Siqueiros, “Theoretical-technical principles of Experimental Workshop”, David Alfaro Siqueiros Papers, Getty Research Institute, Special Collections, 960094, Series IV. New York, 1934-1937, Box 4. El apellido de Jackson Pollock aparece mal escrito en el original. Mayúsculas en el original.

arte construida en términos de ruptura al enfatizar los intercambios entre las artes de México y de los Estados Unidos. Este fragmento da cuenta, además, de un momento histórico previo a la tajante ruptura que la escena artística de la segunda posguerra estableció entre las artes del “Norte” y aquellas del “Sur”.

*La (otra) definición del arte moderno (y americano)*

En una carta dirigida a su amigo Harold Lazarus en 1932, Clement Greenberg enunciaba en los siguientes términos su reacción ante la obra del mexicano Diego Rivera: “The first great North American Artist. Really”.<sup>29</sup> Escrita en letra mayúscula, esta frase expresaba la percepción del crítico estadounidense ante la exposición monográfica de Rivera organizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) en 1931-1932. La exposición—la segunda exhibición monográfica presentada en el MOMA después de la de Henri Matisse—, fue organizada bajo la gestión de Alfred H. Barr Jr., director del museo y un fuerte promotor del arte moderno en la ciudad de Nueva York.

En 1934 Barr publicó un texto en el cual expuso la necesidad de un museo destinado exclusivamente al arte moderno, así como sus características.<sup>30</sup> La velocidad en la sucesión de exposiciones a fin de que éstas puedan mantener el ritmo del desarrollo del arte contemporáneo, es una de las características que habría de tener la nueva institución. A diferencia de los “museos históricos” (*historical museum*)—el Metropolitan Museum de Nueva York encarna para Barr el modelo de museo histórico que le sirve para marcar las diferencias—el nuevo museo de arte moderno debe estar dispuesto a correr los riesgos propios de quien compra y colecciona obras cuyo valor aún no está consolidado.

Es desde este reconocimiento del cambio e inestabilidad que caracterizan la definición del arte moderno, que puede explicarse los diversos proyectos (canon) sobre el arte moderno argumentados por Barr. En esta línea de esbozos sobre la evolución y futuro del arte moderno, se

---

<sup>29</sup> Clement Greenberg, Letters to college friend Harold Lazarus, Jan-Sep 1932. Clement Greenberg Papers, GRI, Special Collections, 950085.

<sup>30</sup> Alfred H. Barr Jr., *A Museum of Modern Art in New York* (New York: MOMA, 1934).

inscribe la serie de “torpedos” que Barr trazó entre la década de 1930 y 1940, y que condensan su visión sobre el desarrollo del arte moderno a nivel global. Si en la versión de 1933 la delantera del torpedo estaba compartida por la Escuela de París, el resto de Europa junto a los mexicanos, y los americanos, en la versión de 1941 la delantera será ocupada exclusivamente por el arte de los Estados Unidos y de México, relegando así a la Escuela de París y al resto de Europa. Esta proyección, que anuncia el traslado continental de la supremacía artística desde Europa a América, permitía pensar en una participación equitativa—en términos de jerarquías artísticas—del arte de México y Estados Unidos. Esta participación equitativa, sin embargo, se cuestionó al año siguiente con la exposición *New Acquisitions: Latin American Art* (MOMA, 1942). Pensada en términos de demarcación geográfica, *New Acquisitions* fue la primera muestra cuyo recorte se tensionó con la articulación de la colección del MOMA, organizada desde sus inicios en una estructura departamental de medios o disciplinas (arquitectura y diseño, video y cine, fotografía, pintura y escultura, dibujo, grabado y libros ilustrados). Eva Cockcroft señaló que la “guetoización” del arte latinoamericano se inició tras el establecimiento del programa de exhibiciones de la Unión Panamericana en Washington D.C. a mediados de la década de 1940.<sup>31</sup>

Si en la década de 1930 e inicios de 1940, la integración del arte de México y de los Estados Unidos parecía todavía posible (integración sostenida también por Greenberg en su consideración de Rivera como artista “norteamericano”), la segunda posguerra marcó el final de este anhelo integracionista. En 1946 Ad Reinhardt publicó en la revista *PM Magazine* una caricatura titulada “How to Look at Modern Art in America”, en respuesta a otro de los diagramas de Barr, aquél que publicó en ocasión de la exposición *Cubism and Abstract Art* (MOMA, 1936).<sup>32</sup> La caricatura de Reinhardt resulta interesante por el nuevo estado que este artista otorga al arte de México con relación al arte “Americano”. La separación entre el

---

<sup>31</sup> “The establishment of the Pan American Union’s exhibition program in Washington D.C., in the mid-1940s marked the beginning of the ghettoization of Latin American art”. Cockcroft, “The United States”, 194.

<sup>32</sup> Este diagrama, publicado en el catálogo de la exposición *Cubismo y Arte Abstracto* (MOMA, 1936), fue revisado y corregido en 1941. Alfred H. Barr Jr., *La definición del Arte Moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 101.

arte americano, entendido ahora como arte de los Estados Unidos, y el arte de México ya está instaurada. México no es más una de las fuerzas en el desarrollo del arte moderno, sino que su influencia aparece representada como una carga capaz de atentar e impedir el “sano” crecimiento del arte del norte. Mientras la imagen elegida por Barr como metáfora del arte moderno, el torpedo, señala su concepción evolucionista y lineal (el torpedo se dirige siempre hacia adelante siguiendo una trayectoria pautada de antemano) de la historia del arte, la imagen elegida por Reinhardt, la de un árbol, tiene una fuerte connotación biologicista y evolucionista. Braque, Matisse y Picasso, constituyen el sostén (el tronco) sobre el cual se erige el arte de América y que tiene sus raíces en la obra de Cézanne, Seurat, Gauguin y Van Gogh. Sobre el lado izquierdo del árbol, desde sus raíces hasta las hojas superiores, se ubica la tradición abstracta del arte, aquella defendida por Reinhardt. En el lado derecho se despliega la tradición social-surrealista. Esta segunda tendencia es la que amenaza colapsar tras el peso que constituyen la ya señalada influencia mexicana, el contenido (*subject matter*), el regionalismo, la ilustración, la pintura de paisajes, etc. La tensión que se establece entre la sección izquierda (abstracta) del árbol de Reinhardt, y la sección derecha (social-surrealista), se hace más evidente en el tipo de producción que cada una de estas tendencias elabora: puras “pinturas” (*paintings*) abstractas, contra puros “cuadros” (*pictures*) ilustrativos.

En 1961 Reinhardt reelaboró su diagrama, pero en esta ocasión ya no hay referencias al arte de México ni de América Latina. Si en la versión de 1946, la expulsión del grupo mexicano del proyecto de un arte moderno (y americano) estaba en proceso, en la versión de 1961 esa expulsión aparece ya consolidada. Como sostiene Cuauhtémoc Medina con relación a los dibujos de Reinhardt, “la Americanización del arte mundial y la de-mexicanización del Arte Americano fue un mismo y único proceso”.<sup>33</sup>

Otro dibujo realizado por Reinhardt en 1946, “The Rescue of Art” (el rescate del arte) publicado en la revista *Newsweek*, muestra su defensa de

---

<sup>33</sup> “The Americanization of the World art and the de-mexicanization of American Art were the same and one process”. Medina, “Delays and Arrivals”, 111.

la abstracción en el arte.<sup>34</sup> La defensa de la tradición abstracta para el arte de los Estados Unidos que aquí proclama Reinhardt fue el paradigma que hacia 1947-1948 se consolidó para un arte de vanguardia en los Estados Unidos.<sup>35</sup> Una serie de procesos participaron de la transformación que entre la década de 1930 y la década de 1950 experimentó la idea de un “Arte Americano” entendido como el arte de los Estados Unidos. Si a inicios de 1930, un arte crítico podía ser sólo pensado dentro del registro de la figuración (dentro de este registro la escuela mexicana era un referente ineludible), el texto “La Naturaleza del Arte Abstracto” (1937) de Meyer Schapiro, como señala Serge Guilbaut, habilitó el uso de la abstracción para expresar una crítica social. El argumento de Schapiro sobre el condicionamiento social de la abstracción en similar medida que otros registros artísticos, quebró la rígida oposición entre formalismo idealista y realismo social, y allanó el camino para una reevaluación de la abstracción.

La progresiva condena al arte figurativo—tendencia en la cual se inscribía la mayoría de la producción plástica mexicana y latinoamericana—que se rastrea en artistas y críticos de los Estados Unidos, y que permitió el ascenso de la abstracción, puede entenderse como parte del proceso, también referido por Guilbaut, de des-marxización de la intelectualidad americana que se inició en 1936 y se acentuó tras los Procesos de Moscú (1936-1938) y la firma del Pacto Germano-Soviético (1939).<sup>36</sup> Iniciados como grupos de inclinaciones trotskistas, críticos de la política del *American Artists’ Congress* y de la estética promovida desde el *Popular Front*, la defensa de la libertad del artista llevó en ocasiones también, como es el caso del grupo liderado por el propio Schapiro, al rechazo de una politización del arte. El proceso que así se delinea habilitó al expresionismo abstracto a erigirse como vanguardia del nuevo “Arte Americano”. El rechazo de la idea de escuelas nacionales de pintura a favor de un nuevo internacionalismo, fue una de las principales estrategias al desafiar la primacía de la Escuela de París. La transición que realizó el “Arte Americano” entre una idea de nacionalismo, luego de

---

<sup>34</sup> Ad Reinhardt, “The Rescue of Art”, *Newsweek*, August 12, 1946, cit. en: Guilbaut, *How New York*, 116.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 2-4.

internacionalismo, y finalmente de universalismo, es según Guilbaut, fundamental para entender el éxito alcanzado por la vanguardia americana hacia 1948. El primer paso de esta transición, el abandono de la concepción de un arte nacional, implicó romper con las representaciones asociadas a esta idea de nacionalismo en pintura: la idea de un arte provincial (derivativo), y la idea de un arte figurativo y político de los años 30. Esta ruptura que constituyó la expulsión del arte mexicano del canon moderno y que estuvo fundada, como pudimos observar, en posiciones políticas que devinieron juicios estéticos marcó, según Cuauhtémoc Medina, el origen del “desajuste” entre el arte mexicano (y latinoamericano) y la estética hegemónica contemporánea. Fue el momento, además, en que se impuso como dominante la línea del arte americano que define aún hoy el “arte contemporáneo internacional”.<sup>37</sup> Se trató de la exclusión del arte del “sur” del nuevo canon artístico mundial y de la instauración de un sistema de jerarquías artísticas factible de rastrear aún en el presente.

Si las caricaturas de Ad Reinhardt refieren al rechazo progresivo de la figuración por parte del nuevo grupo de artistas americanos (recordemos que en la versión de 1961 de “How to Look at Modern Art in America” el grupo mexicano parece ya no constituir una amenaza, por lo que toda referencia a él está eliminada), algunos textos de Clement Greenberg evidencian cómo la política fue eliminada de la reflexión estética por considerársela extra-artística. Un texto de Greenberg sin fecha, pero escrito durante el período 1949-1960s, inicia con la siguiente afirmación:

Las consideraciones estéticas no tienen lugar en la política, y las consideraciones políticas no tienen lugar en el arte. Uno de los modos en que reconocemos a los sinvergüenzas de nuestro tiempo es por su rechazo agresivo de seguir tales distinciones. La política tiene que ver con el poder (...) el arte tiene que ver con cierto orden desinteresado de la experiencia que proporciona placer.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Medina, “Delays and Arrivals”, 111.

<sup>38</sup> “Aesthetic considerations have no place in politics, and political considerations no place in art. One of the ways in which we recognize the scoundrels of our time is by their aggressive refusal to observe such distinctions. Politics has to do with power (...) Art has to do with certain disinterested order of experience that provides pleasure.” Clement Greenberg, “Aesthetics Considerations in Politics”. Clement Greenberg Papers, Getty Research Institute, Special Collections, 950085, Box 26, Folder 13.

Este texto refiere al proceso, referido por el propio Greenberg, tras el cual “el ‘antiestalinismo’ que nació más o menos en su forma de ‘trotskismo’, se convirtió en arte por el arte y preparó así heroicamente el camino a lo que había de venir”.<sup>39</sup>

Si en relación con el arte de los Estados Unidos, esta conversión de posiciones políticas en juicios artísticos pudo olvidar su singular localismo y erigirse así en valor universal, este olvido fue imposible de operar en aquellas regiones expulsadas de este nuevo proyecto de un “Arte Americano”. Definir lo que era el (nuevo) “Arte Americano”, exigía también definir aquello que no era. Durante el período 1940-1950 asistimos a un doble proceso. Por un lado, en varias instituciones de Estados Unidos aumentó el número de exposiciones dedicadas a explorar (y definir) el arte de la “otra” América, la América Latina. Por otro lado, desde el “sur” surgieron los primeros esfuerzos por pensar y construir la unidad de las artes de esta nueva región desde su diferenciación con la zona del norte.

### *Conclusiones*

Al interior de América Latina, el proyecto de un “Arte Latinoamericano” en tanto espacio de resistencia fue fundado por la crítica de arte Marta Traba hacia la década de 1970.<sup>40</sup> También usada por Traba<sup>41</sup> antes de su definitiva adopción de la categoría de “Arte Latinoamericano”, la noción de un “Arte Americano” fue totalmente desplazada por los críticos de la región hacia la década de 1950. Si desde el “norte”, como ya pudimos observar, una serie de operaciones hicieron que la noción de “Arte Americano” quede definitivamente asociada a las experiencias norteamericanas,<sup>42</sup> el ferviente latinoamericanismo de los 50, 60 y 70

---

<sup>39</sup> Clement Greenberg, “The Late 30’s in New York”, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961). Cit. en: Guilbaut, *How New York*, 38. La traducción al español fue extraída de: Clement Greenberg, *Arte y Cultura* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2002), 258.

<sup>40</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

<sup>41</sup> Marta Traba, “¿Qué quiere decir ‘un arte Americano?’”, *Revista Mito* 1, No. 6, (1956): 196-201.

<sup>42</sup> El ensayo de Clement Greenberg “American-Type Painting” (1955), contribuyó a asociar la idea de un Arte Americano con el arte producido en los Estados Unidos. La traducción de este texto al español como “Pintura ‘tipo norteamericano’”, revela el éxito de esta identificación. La apropiación de la noción

impuso la idea de “Arte Latinoamericano” y una serie de teorías (teoría de la dependencia, teología de la liberación) junto a sus lógicas explicativas. El tránsito entre una y otra categoría, y lo que ese tránsito registra, puede pensarse con relación a la coyuntura mayor (política, económica) que acompañó el devenir de la región y su inscripción a escala internacional. Entre los años de 1920 y 1940 cuando la fórmula de un “Arte Americano” parecía la más adecuada para idear un regionalismo cuyo principal objetivo era lograr, a través del arte, la unificación social y política de toda la América especialmente contra la influencia y avance europeo, y los años de 1970 cuando Traba esgrime la bandera latinoamericanista, la región dejó de encarnar la utopía del progreso y bienestar, para revelar su condición marginal y secundaria en el reparto económico global. En los 50, cuando las discusiones sobre el imperialismo y las luchas anti-imperialistas que se continuarían en los 60 y 70 ya estaban instaladas, asistimos a la refundación del proyecto latinoamericanista. Este proceso se da en paralelo con la comercialización de “lo latino” en la cultura popular y el turismo en los Estados Unidos.<sup>43</sup> A diferencia de la nominación “América”, el nombre de “América Latina” lograba expresar esa posición crítica y antagónica frente al imperialismo del norte que había sido constitutiva de su acuñación en el siglo XIX,<sup>44</sup> y que hacia los años de 1950-1970 revelaba toda su actualidad. Surgida en este contexto, la idea de un “Arte Latinoamericano” se operó, por una parte, en términos de *exclusión* del nuevo proyecto de un “Arte Americano”, entendido desde entonces como arte de los Estados Unidos, y, por otra parte, desde la crítica y el arte del sur, en términos de *confrontación* con la potencia del norte percibida en términos de amenaza no sólo artística, sino principalmente política y económica. La pregunta que aquí queda abierta, refiere al modo en que los factores que condicionaron la

---

de arte Americano desde la crítica de los Estados Unidos se reforzó tras la apertura del Whitney Museum of American Art (1930) como un museo dedicado exclusivamente a las artes de los Estados Unidos <http://whitney.org/About/History>

<sup>43</sup> Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, (Barcelona: Gedisa, 2007), 118.

<sup>44</sup> El nombre de “América Latina” fue acuñado en el siglo XIX por la elite criolla independendista como categoría diferenciadora de un territorio que quería pensarse en la tarea de refundar sus instituciones, su cultura e incluso su linaje. Arturo Ardao, *América Latina y la latinidad* (México: Coordinación de Humanidades, UNAM, 1993), 16.

emergencia de la idea de un “Arte Latinoamericano”, habrían de permear futuras historias críticas sobre el arte de la región. ¿Pudo en algún momento la idea de un “Arte Latinoamericano” abandonar el doble carácter de *exclusión* y *confrontación* que condicionaron su emergencia durante la segunda posguerra?