
Resumen: El presente número de la serie de Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, compila artículos de especialistas en historia del arte, cine y literatura latinoamericana. Aborda el tema de las poéticas y las lecturas del arte latinoamericano desde múltiples líneas de investigación, focalizando en las categorías de apropiación, ruptura y continuidad.

Palabras clave: arte latinoamericano - poéticas - lecturas - apropiación - ruptura - continuidad - canon - intercambios.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 19]

(*) Licenciada y Profesora en Artes (U.B.A.). Actualmente cursa una Maestría en Estudios Latinoamericanos (UNSAM). Realizó cursos de posgrado en Cultura Brasileña (UDESA) y en Gestión Cultural y Comunicación (FLACSO). Posee una vasta experiencia en Educación Universitaria, en Educación en Museos y en Investigación en Historia del Arte. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo de la materia Taller de Reflexión Artística I.

En esta edición de los *Cuadernos: Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades*, presentamos trabajos de investigación académicos y críticos llevados a cabo por destacadas especialistas en historia de las artes visuales, cine y literatura latinoamericanos.

El término “lecturas” alude a los modos de interpretar el arte y por extensión una determinada cultura o bien una cierta visión del mundo. Es decir, que las prácticas curatoriales o ciertas selecciones de artistas en publicaciones de historia del arte y en exposiciones, sugieren determinados discursos sobre el campo artístico latinoamericano. Mientras que el término “poéticas” se refiere aquí a los modos de hacer y de crear obras de arte, que deben comprenderse ubicando a la misma en su contexto. A su vez, cabe destacar que “las obras situadas crean contextos” (Giunta, 2014)¹.

La indagación sobre la historia del arte latinoamericano que realizamos es desde una perspectiva contemporánea², revisionista y polifacética, cuestionando cánones establecidos y lecturas cristalizadas para repensar categorías, artistas y praxis artísticas de manera dinámica y dialéctica entre lo local y lo global, el pasado y el presente, lo identitario, lo artístico y lo cultural.

En este punto, cabe recordar que toda cultura es de naturaleza híbrida³, ya que ha sido influenciada e influencia a otras culturas en diversos actos de interacción e intercambio⁴. Sin embargo, la identidad latinoamericana, suele definirse desde centros académicos del Primer Mundo como otredad y periferia (como noción opuesta a la identidad original atribuida al Centro). Lo mismo sucede cuando el arte latinoamericano es valorado desde su alteridad más radical (lo exótico, lo original y lo *kitsh*), lo mezclado con lo indígena y lo popular⁵.

Ahora bien, el uso de categorías polares antagónicas y reduccionistas, no permite una comprensión cabal ni del arte ni de la cultura latinoamericanos. Dado que, América Latina es un espacio heterogéneo en constante transformación. Por lo cual, es recomendable dar cuenta de sus fenómenos históricos y culturales desde marcos de pensamiento latinoamericanos. (Achúgar, 1998)⁶

Por tal motivo, adherimos a la idea de Escobar de que “lo identitario se juega siempre en un *tercer espacio*, que obliga a “salir de sí” y a “trascender los particularismos”. Este “tercer espacio” es parte de las estrategias para contestar a la hegemonía central y un modo de reivindicar lo latinoamericano por sus posiciones propias, variables, determinadas por intereses específicos (Escobar, 2004)⁷. Desde la teoría poscolonial⁸, también Hommi Bhabha destaca la relevancia de los espacios de “entre-medio” o intersticiales o bien del Tercer Espacio⁹ como “lugar de enunciación” para articular la diferencia cultural (Bhabha, 1994)¹⁰. Desde una vertiente latinoamericana de los estudios culturales, García Canclini entendió la hibridación como un lugar de lectura de las prácticas culturales¹¹. En la misma línea, Ángel Rama, propuso el concepto de transculturación que remite a la idea de interacción entre culturas como un proceso en el que tiene lugar el conflicto –ya que la transculturación implica fenómenos de choque, dominación, resistencia, negociación y cambio–. (Rama, 1982)¹².

En suma, desde marcos teóricos diversos que incluyen conceptos provenientes del post-estructuralismo, el post-colonialismo¹³ y los estudios culturales en Latinoamérica, entre otras líneas teóricas, proponemos como ejes de reflexión las categorías de apropiación, ruptura y continuidad. Dichas categorías por sus estrategias deconstructivas y resemantizadoras nos permiten alcanzar una aproximación más holística de las interacciones culturales en las cuales se gestaron las lecturas y de las poéticas del Arte Latinoamericano.

El concepto de “apropiación” remite a la utilización de elementos de otras culturas –imágenes, estilos, pautas estéticas, etc.– que se re-contextualizan y se resignifican para proponer nuevas interpretaciones. Precisamente, el arte latinoamericano moderno y contemporáneo ha realizado numerosos actos de apropiacionismo crítico, como una estrategia para definir su propia identidad y singularidad¹⁴. Dicho apropiacionismo puede referirse tanto a las prácticas artísticas como a las prácticas museísticas y suele reflexionar sobre lo social y lo político.

El concepto de “ruptura” remite a la idea de innovación, de quebrar un paradigma –estético y/o ideológico– precedente, sea éste de la misma cultura o de otra. La de idea de “ruptura” está próxima a la de “vanguardia” que también connota lo nuevo como valor, en general con una actitud contestataria a lo precedente. Aunque en Latinoamérica las vanguardias artísticas de principios de siglo XX no fueron tan rupturistas como en Europa ya que también contribuyeron con la consolidación de una identidad nacional.

El concepto de “continuidad” se refiere a las pervivencias tanto en las poéticas como en las lecturas del arte latinoamericano. Implica la idea de retomar elementos –ya sean de la propia cultura o bien de otra ajena– y dotarlos de permanencia en el tiempo, pese a que no estén exentos de innovaciones de alguna índole (como es el caso de las neo-vanguardias, entre otros). A su vez, “continuidad” se nutre del concepto de “anacronismo” en la historia del arte y en las imágenes concebido por Georges Didi - Huberman¹⁵. El mismo asevera que el historiador del arte debe abordar su disciplina considerando los anacronismos y las discontinuidades del tiempo. Puesto que el pasado posee supervivencias y es evocado en la memoria como instancia dinámica, convirtiendo al historiador en receptor e intérprete¹⁶. También hubo continuidad entre las vanguardias latinoamericanas y las europeas luego de la II Guerra Mundial¹⁷ (Giunta, 2013).

Del mismo modo, Hal Foster menciona que entre las vanguardias y las neo-vanguardias hubo una *acción diferida*, es decir que ambas se encuentran en futuros anticipados y pasados reconstruidos¹⁸ (Giunta, 2014). Por lo cual no se pueden entender desde un tiempo lineal. Según el autor, las neo-vanguardias entienden y completan el proyecto las vanguardias. Por ende, podría mencionarse aquí la “continuidad” entre ambas y dependiendo de los casos también de apropiación.

Por último, cabe destacar que en las lecturas y en las poéticas del arte latinoamericano, los conceptos de “apropiación”, “ruptura” y “continuidad” pueden aparecer tanto en forma individual o como conjunta.

Cecilia Iida aborda el tema de las lecturas del arte latinoamericano a través del análisis de las prácticas curatoriales, develando su trascendencia estética, ideológica y política. Dado que en el nuevo orden mundial y bajo la égida de la mirada pluralista posmoderna, ha surgido dentro del campo artístico, un interés por incluir a las periferias en las ferias internacionales del arte. Esto no sólo se debe a procesos de descolonización, globalización y demográficos, sino que también es preciso considerar a las prácticas curatoriales como construcciones discursivas –imbuidas de estrategias políticas y sociales – que proponen lecturas del mundo desde una perspectiva hegemónica, señalando continuidades eurocéntricas y etnocéntricas provenientes del Primer Mundo.

En este contexto, se destacan distintos tipos de propuestas curatoriales: desde las que marcan la primacía primermundista en la interpretación artística, hasta las que ponen en evidencia la tensión global - local: por un lado, proponiendo zonas de encuentros interculturales más allá de las diferencias (exposiciones que se presentan como un espacio transnacional) y por el otro, propuestas curatoriales más innovadoras que trascienden el eje inclusión-exclusión y buscan problematizar las diferencias para incrementar la reflexión.

Silvia Dolinko indaga el tema de las lecturas y selecciones del grabado en la Argentina de mediados de siglo XX. Plantea problemáticas específicas de esta técnica, como la reproductibilidad versus la unicidad, su complejidad y la recurrencia del carácter didáctico de las publicaciones para defender su *artisticidad* frente a la reproducción fotomecánica, su “deber educativo” y la fuerte impronta de los grabadores europeos referentes de los siglos XVI al XIX.

Asimismo, profundiza sobre el rol y la significación del grabado, focalizando en las posturas teóricas de destacadas personalidades de la historiografía argentina, tales como las de Gustavo Cochet y Jorge Romero Brest, entre otros, que luego se tornaron en canónicas

para la Historia del Arte. Señala persistencias y discontinuidades entre estos últimos y autores europeos y norteamericanos. Igualmente, explica el contexto que incidió en la construcción de referentes de la gráfica local hacia los años '40. Los esquemas tradicionales de Cochet y de Romero Brest oponían la pintura modernista y autorreferencial al potencial narrativo y descriptivo del grabado, lo cual convertía a este último en el más didáctico ante públicos diversos. En particular JRB, exalta más que el valor estético, la función social del grabado. En esta línea, Romero Brest se entronca con la tradición del grabado argentino de los años '30, un grabado vinculado a la militancia política de izquierda, con la cual él mismo simpatizaba.

Dolinko, sugiere que si bien JRB defiende fervientemente el paradigma modernista en pintura –como posteriormente lo hizo con otras artes–, en lo que respecta al grabado, lo ubica entre las bellas artes y las artes aplicadas y lo juzga desde un canon conservador.

Ana Hib investiga las lecturas canónicas de la historia del arte argentino desde una perspectiva de género. Examina registros en forma cuantitativa y cualitativa para detectar menciones y omisiones de las artistas mujeres argentinas o radicadas en nuestro país, que atraviesan la historiografía del arte nacional desde sus inicios hasta fines de los años '30.

Al revisar cambios y permanencias en el registro y las instancias de reconocimiento en textos canónicos y en los premios, se pone en evidencia la cuestión de género a través de la tendencia referirse a los artistas varones consagrados y a la omitir o citar en forma excepcional o escueta a las artistas mujeres. Esta tradición de emplear categorías reduccionistas y estereotipadas para la definición de la mujer, ya había sido utilizada por Vasari en el siglo XVI. Estudios específicos como los de Malossetti Costa y Gluzman dan cuenta de estas falencias.

A partir de la década de 1940 y hasta nuestros días, la cantidad y el registro de las mujeres en el campo artístico se amplía y diversifica en múltiples funciones, rompiendo con el paradigma hegemónico precedente.

Cecilia Slaby: semiótica, antropología y filosofía confluyen para abordar la poética apropiacionista - crítica de Rimer Cardillo. Slaby profundiza en la compleja obra del artista uruguayo contemporáneo que se asemeja a un palimpsesto en el cual se superponen significados pre-hispánicos en un contexto actual y urbano que le son ajenos.

Desde un enfoque americanista, Cardillo se apropia de elementos del arte precolombino para quebrar significados y desalienarlos. Es por eso que realiza un discurso sobre la pérdida, la memoria y la exclusión. Acude a una estética arqueológica para territorilizar la memoria y volver a recordar los antiguos espacios sagrados.

Numerosos conceptos e imágenes precolombinas son apropiados en sus instalaciones como el mito, la dualidad vida - muerte, antiguos dioses, lo sagrado de la naturaleza y del paisaje y el imperativo de honrar a los ancestros divinizados, entre otros. Esto le permite construir una memoria ficcionalizada para repensar el pasado y así poder problematizar y cuestionar el mundo en el que vivimos, enfatizando identidad, alteridad y diferencia frente a las homogeneizadoras fuerzas de la globalización multicultural.

Lucía Acosta: un panorama del género del documental etnográfico en Argentina permite situarnos en la poética cinematográfica de Jorge Prelorán. El artículo nos informa sobre los hitos fundamentales de su carrera y también sobre las rupturas y continuidades respecto a las influencias que el cineasta recibió del cine internacional.

La original producción de Jorge Prelorán, quiebra con el paradigma los “documentales antropológicos” o los “documentales etnográficos” que parten de un abordaje tendiente a la exotización y/o al paternalismo de los sujetos representados desde un *enfoque ético* que propone al director aplicar sus propias categorías sobre el objeto de estudio y cae por ende, en el etnocentrismo. En contrapartida, J. P. propuso el concepto de “etnobiografía” y así unificó su praxis artística e ideológica y sostuvo un *enfoque émico* que implica “ir hasta las fuentes” para “estudiar un evento desde adentro”, estableciendo una simetría entre observador y el observado.

Acosta percibe una vinculación entre el enfoque émico de J. P. y la perspectiva filosófica de Rancière en la medida que las *etnobiografías* de aquél permiten “dar voz a los que no tienen voz”, al ofrecerles un medio artístico para que cuenten sus experiencias cotidianas desde ellos mismos, como un *ejercicio de subjetivación*, en tanto personas y también como sujetos políticos.

Luz Horne estudia la poética del film *Fotografías* (2006) de Andrés Di Tella y plantea la categoría híbrida de “ficción documental” que implica la irrupción de la ficción dentro del género documental, y también, opera como un testimonio de la ambivalencia y del cuestionamiento que se vislumbran en el estatuto ficcional del arte contemporáneo. El análisis filmico es un espacio propicio para repensar el concepto de ficción en este último arte y en especial en la literatura contemporánea, en la cual la ficcionalidad suele estar teñida de ambigüedad.

En *Fotografías*, Andrés Di Tella, además de ser el director es el protagonista de este film en el cual cuenta la historia de su identidad “otra” desde sí mismo, rompiendo con los cánones tradicionales de una autobiografía y también de “otredad”. Es decir, una narrativa familiar y otra nacional se ponen en paralelo, revelando en ambas una construcción ficcional.

La imposibilidad de concebir el documental como un género puro, se encuadra dentro del quiebre de las categorías artísticas tradicionales y de la irrupción de los nuevos géneros en las poéticas arte contemporáneo. En este contexto, la ficción surge por múltiples motivos: por el tono íntimo de la narración que parece articulada por “asociación libre”, el olvido o la falta de datos fácticos de archivo que son subsanados por la verosimilitud, entre otras.

Cristina Rossi analiza la interesante trayectoria de las poéticas del arte constructivo en Latinoamérica desde la continuidad de las redes de intercambio entre artistas latinoamericanos y europeos. Asimismo, señala rupturas y continuidades –no exentas de apropiaciones– entre el fin del arte moderno y los inicios del arte contemporáneo luego de la posguerra. Para tal fin, utiliza los conceptos de *ruptura* de Bourdieu y de *temporalidad diferida* de Foster.

Algunas de las relevantes rupturas que menciona son la rebeldía de estudiantes de Bellas Artes frente al arte académico, lo novedoso del arte concreto respecto al arte figurativo, el arte no-figurativo (o arte nuevo) como sinónimo de lo moderno, el arte cinético respecto al arte óptico y el arte neo-concreto en contraste con su antecesor concreto.

En cuanto a las continuidades cabe destacar, las propuestas constructivas latinoamericanas de visión utópica y de tintes marxistas que se anticiparon a políticas de reconstrucción, la integración de las artes y el trabajo interdisciplinario, el rol de difusión de las publicaciones, las exposiciones y las bienales y los programas de EEUU de Alianza para el progreso y el estímulo de la vanguardia en LA, entre otras.

Florencia Garramuño: más allá del antecedente histórico precolombino de la antropofagia ritual practicado en ciertas comunidades nativas americanas, Garramuño profundiza en dos temas claves de la cultura brasileña: la Antropofagia modernista de los años '20 y el Tropicalismo de los años '60. Su indagación se basa en el concepto de Walter Benjamin de “percibir la historia a contrapelo” para pensar un problema “fuera de la historia pero que no deja de tener importancia histórica” y en la intención derridiana de “poner las soberanías en cuestión” para re pensar la identidad nacional y considerar los sujetos, las subjetividades y sus culturas de un modo deconstruccionista.

La antropofagia brasileña –ya sea como rito, metáfora cultural, o poética artística–, pone de manifiesto una persistencia y una apropiación, ya que integra e incorpora elementos culturales externos, ya transformados, dando cuenta de una vocación internacionalista.

Las poéticas del modernismo de los años '20 y del Tropicalismo de los años '60, propias de las artes y de la cultura brasileñas en su conjunto, contribuyeron a la construcción de una identidad nacional, sin dejar de nutrirse y apropiarse de culturas foráneas, para concebir propuestas artísticas y culturales originales y críticas que escaparon de la exotización y que tuvieron difusión local y proyección internacional entre muy diversos públicos.

Jazmín Adler indaga sobre las artes electrónicas –pluralidad de prácticas ubicadas en la intersección del arte, la ciencia y la tecnología– en la Argentina, desde un enfoque que cuestiona tanto de las categorías homogeneizadoras del Arte Latinoamericano como de la historia del arte contemporáneo que se resiste a difundir a las poéticas de las artes electrónicas. Dentro de los circuitos tecnológicos actuales destaca la apropiación crítica y la reinención de dichas poéticas con estrategias *low tech* y aquellas que reciclan tecnologías caducas, creando respuestas originales, críticas y conscientes. Ambas praxis artísticas denotan una posición ética, estética e ideológica, porque la elección técnica es también política.

Si bien, señala la insoslayable dificultad en el acceso a la tecnología de avanzada en América Latina, que a su vez, es diferencial según cada país. También estudia obras de artistas locales para profundizar en sus soluciones creativas frente a las limitaciones y problemáticas de sus contextos específicos, como el caso de los artistas que son sus propios gestores. Por último, analiza las instituciones advocadas a la difusión de las artes electrónicas en Argentina y otros países de América Latina y plantea las condiciones esenciales para que sea posible fundar un campo de las artes electrónicas propio.

A modo de conclusión

En contra de visiones homogeneizadoras y estereotipadas, la propuesta de esta publicación es revisar críticamente la historia del arte latinoamericano desde Latinoamérica, acudiendo a múltiples marcos teóricos y a través de un enfoque histórico multidireccional e intercultural.

Nuestro objetivo es cuestionar ideas antagónicas y reduccionistas, destacar sus contradicciones estructurales y sugerir nuevas categorías de análisis para esbozar un nuevo panorama teórico en el estudio de la historia del arte latinoamericano. En esta línea se vislumbra que las lecturas y poéticas del arte latinoamericano están atravesadas por decisiones tanto estéticas como ideológicas y políticas que operan por medio de procesos de apropiacio-

nes, rupturas y continuidades, articulándose en un tiempo no lineal dentro del complejo escenario de lo global y lo local.

Nuestra esperanza es que estos trabajos sean el inicio de una renovación en el estudio de la historia del arte latinoamericano.

Notas

1. “Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos”. Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA. P. 21
2. La historia del arte es concebida aquí como un relato histórico no lineal, considerando la noción de “anacronismo” de Georges Didi-Huberman, la cual implica posibilidad de una “intrusión” de una época en otra y también la complejidad y “la sobredeterminación” de las imágenes. El pasado no es considerado como objetivo sino como un hecho de memoria que es interpretado por el historiador. Oviedo, A: Nota Preliminar. En: Didi-Huberman G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
3. El concepto de hibridez fue usado desde los años ´60 como sinónimo de sincretismo, cruce o intercambio cultural. Permitía contrarrestar la ideología colonialista. Maraña, M. (1998). El boom del subalterno. En: Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa. (P. 233-235).
4. “Desde un punto de vista axiológico, las relaciones culturales ya no son verticales si no horizontales: ninguna cultura tiene derecho a exigir la subordinación, humildad o sumisión de otra por la simple consideración de su propia superioridad o su “carácter progresivo””. Bauman, Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity Press. P. 37.
5. Ticio Escobar también advierte sobre los peligros de reducir el arte latinoamericano a estereotipos como el macondismo, el fridakahlismo y a los nuevos exotismos. Escobar, T. (2004). La identidad en los tiempos globales. En: *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec.
6. Achúgar, H. (1998). Leones, cazadores e historiadores: A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. En: Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. (Pp. 277-284). México: Porrúa. Hugo Achúgar señala que el problema del post-colonialismo es que no diferencia entre lo latinoamericano de lo latino-estadounidense. Por lo tanto, propone descolonizar el post-colonialismo utilizando categorías propias latinoamericanas para hablar de Latinoamérica y marcar el lugar geográfico de enunciación (como “Nuestra América” de José Martí).
7. Escobar, T. (2004). Op. Cit.
8. Edward Said, reconoce la mimesis, la hibridación y la transculturación en las relaciones ambivalentes entre los sujetos colonizador - colonizado.
9. Cabe señalar que Ticio Escobar escribe “tercer espacio” con minúscula, mientras que Hommi Bhabha lo escribe con mayúsculas.

10. Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantiales. (P. 17-60). “Es significativo que las capacidades productivas del Tercer Espacio tengan una proveniencia colonial o poscolonial. Pues una voluntad de descender en ese territorio ajeno (adonde he llevado a mis lectores) puede revelar que el reconocimiento teórico del espacio escindido de la enunciación puede abrir camino a la conceptualización de una cultura internacional, basada no en el exotismo del multiculturalismo o la *diversidad* de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la *hibridez* de la cultura”. (P. 59).
11. En García Canclini, la hibridez es usada para reivindicar la diferencia cultural y también como una manera de conciliación y de negociación ideológica entre los grandes centros del capitalismo mundial, los Estados Nacionales y los sectores diferentes de la sociedad civil en América Latina. Maraña, M. (1998). Op. Cit.
12. Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
13. Hay pensadores como Roberto Fernández de Retamar y Walter Mignolo, que consideran que post-colonialismo es un término apropiado para referirse al Commonwealth, Europa y E.E.U.U., pero que al referirse a América Latina prefieren el término “post-occidentalismo”, en lugar de post-colonialismo. Debido a que a Latinoamérica fue llamada “Indias Occidentales” durante el período de dominio hispánico y luego bajo predominio del colonialismo francés. Y también porque consideran que América Latina se concibió no tanto en términos de colonización sino de occidentalización a través de un cruce y superposición de poderes imperiales primero con España, luego con Francia e Inglaterra y por último con los Estados Unidos. Mignolo, W. (1998). Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En: Castro Gómez, S. y Mendieta, E. (Coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. (P. 31-58). México: Porrúa.
14. “Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna: como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de consciencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado” (Prada, 1998).
- Prada, J. M. (1998). *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos. 2001. (P. 1). Disponible en: <http://w3art.es/jluismartinprada/textsjmp/introlaparopiacio.pdf>
15. Didi-Huberman, G. (2011). Op. Cit.
16. Esta manera no lineal de abordar la historia sino más bien “a contrapelo”, la incorpora a través de Walter Benjamin. Mientras que las nociones de *supervivencia* y de *síntoma* las retoma de Aby Warburg y de Carl Einstein respectivamente.
17. Giunta, A (2013). “Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina”. En: Pérez Barreiro, G (editor). *La invención concreta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: Giunta, A. (2014). Op. Cit. P. 14.
18. Giunta explica que desde una aproximación post-histórica, Hal Foster realiza una analogía entre el devenir del arte moderno y la captación freudiana de la temporalidad psíquica del sujeto interpretado desde Lacan. (Giunta, 2014). Op. Cit. P. 18. También se puede consultar: Foster, H. (1996). *The return of the real*. USA: MIT.

Abstract: This Journal gathers academic papers produced by experts in Latin American art history, cinema and latin american literature. In their articles the authors approach poetics and readings in Latin American art from multiple points of view focusing in the categories of appropriation, rupture and continuity.

Key words: latin american art - poetics - readings - appropriation - rupture - continuity - canon - exchanges.

Resumo: Este número da série de Cadernos do Centro de Estudos de Design e Comunicação reúne artigos de especialistas em história da arte, cinema e literatura latino-americana. Aborda o assunto das poéticas e das leituras da arte latino-americana desde múltiplas linhas de pesquisa, focalizando nas categorias de apropriação, ruptura e continuidade.

Palavras chave: arte latino-americana - poéticas - leituras - apropriação - ruptura - cânon - intercâmbios.
