

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

El hacer a empujones en una América in(ad)vertida: funcionamientos y formas de intervención del arte Latinoamericano

Pushing Through in an In(ad)verted America: Operations and Modes of Intervention in Latin American Art

Rodrigo Gárate Chateau¹<https://orcid.org/0000-0002-8199-7070>DOI: <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.340>

Recibido: 30 de abril, 2026

Aceptado: 15 de junio

Resumen

Este ensayo aborda la noción del *hacer a empujones* para analizar la relación del arte latinoamericano con el autodenominado arte *universal*. Más que precariedad, este modo de producción se entiende como efecto de una doble condición: dependencia respecto de lenguajes externos y presión de contingencias políticas y sociales. Mediante una discusión teórica apoyada en casos: Rivera, Torres García, Rosenfeld y Dittborn, se propone que la incorporación de las vanguardias en contextos periféricos no ocurre como continuidad, sino como asimilación anómala: lenguajes fragmentados, combinados y desplazados para operar en condiciones que no les son propias. Desde esta perspectiva, la dependencia dejaría de leerse solo como dificultad para entenderse también como campo de operaciones, posibilitando modos de hacer basados en desvíos, reconfiguraciones y usos impropios. El problema se orienta hacia los marcos desde los cuales los lenguajes se vuelven legibles, poniendo en juego el lugar de enunciación y los modos en que el sentido se hace visible o se encripta. Así, una América in(ad)vertida se propone como ejemplo de operación e intervención sobre esos marcos, y el hacer a empujones como un modo de intervención que no solo produce obras desajustadas, sino que posibilita condiciones para otros regímenes de sentido.

Palabras clave: Intervención artística, dependencia cultural, prácticas periféricas, arte latinoamericano, *América Invertida*.

Abstract

This essay addresses the notion of *pushing through* (*hacer a empujones*) to analyze the relationship between Latin American art and the self-proclaimed *universal* art. Rather than mere precariousness, this mode of production is understood as the effect of a double condition: dependence on external languages and the pressure of political and social contingencies. Through a theoretical discussion supported by cases: Rivera, Torres García, Rosenfeld, and Dittborn, it argues that the incorporation of the avant-gardes in peripheral contexts does not occur as continuity, but as anomalous

¹ Artista visual, Diseñador en Comunicación Visual (Universidad Tecnológica Metropolitana), Magister en Artes Mediales (Universidad de Chile) y Doctor en Estudios Americanos, especialidad Pensamiento y Cultura (Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile). Académico investigador, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Creativos, Universidad Finis Terrae. E-mail: rgarate@uft.cl



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

assimilation: languages fragmented, combined, and displaced languages, in order to operate under conditions not originally their own. From this perspective, dependence is no longer read only as a difficulty, but also as a field of operations, enabling modes of making based on diversion, reconfiguration, and improper uses. The problem also shifts toward the frameworks through which languages become legible, bringing into play the site of enunciation and the ways in which meaning is made visible or encrypted. Thus, an in(ad)verted America is proposed as an example of operation and intervention on those frameworks, and pushing through as a mode of intervention that not only produces misaligned works, but enables conditions for other regimes of meaning.

Key words: Artistic intervention, cultural dependence, peripheral practices, Latin American art, *América Invertida*

Cómo citar

Gárate, R. (2026). El hacer a empujones en una América in(ad)vertida: funcionamientos y formas de intervención del arte latinoamericano. *Intervención*, 16(1), 39-52. <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.340>

1. Dependencia, contingencia y desajuste en el arte latinoamericano

Hay prácticas que parecen no poder esperar. No porque carezcan de tiempo en un sentido productivo, sino porque se verían empujadas por una contingencia que las desborda. Situaciones políticas, sociales o históricas que no permitirían mantener distancia, que obligarían a actuar, a responder; a hacer algo con eso que está ocurriendo. En ese contexto, el hacer artístico no se organizaría desde la estabilidad de un campo, sino desde una presión externa que lo reconfigura.

En el caso del arte latinoamericano, esa presión ha estado marcada por una doble condición: por un lado, la dependencia respecto de un arte externo que se presenta como universal; por otro, la intensidad de procesos políticos y sociales que han exigido respuestas. Esta tensión sitúa la producción en una posición incómoda: en y frente a ese universalismo que funciona imponiéndose como referencia, pero que no coincide con las condiciones locales donde se realiza.

Desde esa fricción, este ensayo propone pensar el hacer a empujones como una noción que permite comprender ciertas formas de intervención del arte latinoamericano. No se trata de establecer una genealogía exhaustiva ni de definir una categoría cerrada, sino de observar cómo algunas prácticas han debido operar con lenguajes recibidos, desplazados o parcialmente ajenos, forzándolos a funcionar bajo condiciones históricas, políticas y materiales que los modifican. En función de ese problema, el recorrido articula una discusión teórica con el análisis interpretativo de obras de Rivera, Torres García, Rosenfeld y Dittborn, atendiendo a distintos modos en que esos lenguajes se fragmentan, combinan, desvían o encriptan. El foco, por tanto, no se sitúa solo en las formas producidas, sino en los modos de hacer que intervienen los marcos desde los cuales esas formas se vuelven legibles.

Esta dificultad para separar forma, contexto y función ya aparece en la lectura que Marta Traba hace del arte latinoamericano en los años setenta. Traba (2009) formulaba este problema a través de la distinción entre artistas “independientes” y “políticos”. Los primeros intentarían sostener una autonomía formal, alineada con los lenguajes de la vanguardia; los segundos, en cambio, orientarían su trabajo hacia una función política directa. Sin embargo, esta distinción parecería volverse insuficiente frente a prácticas donde esa separación no logra —o no puede— sostenerse del todo, precisamente porque las condiciones en que se producen no permitirían distinguir con claridad entre una u otra. El muralismo mexicano es una referencia visible de esta tensión. En la obra de Diego Rivera —por ejemplo, en *El hombre en la encrucijada* (Figura 1)— se pueden reconocer estructuras



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52



Figura 1. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, 1934. Mural, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

espaciales heredadas del cubismo², particularmente en la organización fragmentada de los planos, la perspectiva comprimida que reduce la ilusión de profundidad, y la simultaneidad de escenas. Sin embargo, esa fragmentación no se sostiene como experimentación formal autónoma, sino que se reorganiza en una construcción discursiva orientada a una legibilidad política, más cercana a tradiciones pictóricas narrativas occidentales previas —como las pinturas de carácter histórico y religioso—, que permite articular un relato didáctico bajo algunas de las formas expresivas de las vanguardias. Lo que aparece ahí no es una adopción directa de la vanguardia, sino una reconfiguración: el lenguaje cubista es absorbido, desplazado y puesto a operar en otro sistema de sentido.



Figura 2. Joaquín Torres García, *Composición constructiva*, 1944. Pintura.

Algo distinto, aunque en la misma línea de desajuste, podría observarse en la obra de Joaquín Torres García (Figura 2). En su producción constructivista abstracta, la grilla moderna, exacta y mecánica del tipo Mondrian³—asociada a un lenguaje universal, racional y autónomo— no se mantiene en su pureza, sino que aparece intervenida por signos, símbolos y referencias que remiten a otros sistemas culturales, además de incorporar expresiones irregulares, colores poco puros y manchas que delatan una presencia expresiva manual. La estructura permanece, pero se ve atravesada por

² Durante su estancia en Europa (1907-1921), Diego Rivera se integró al ambiente de las vanguardias en París, desarrollando una etapa vinculada al cubismo y estableciendo relaciones con artistas de ese círculo.

³ Piet Mondrian (1872-1944), figura central del neoplasticismo, desarrolló un lenguaje basado en la grilla ortogonal, el uso de colores primarios y la reducción de la forma, orientado a la construcción de un orden visual universal, autónomo y racional.

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

elementos que la desvían, produciendo una suerte de abstracción contaminada, donde el orden geométrico ya no pretende sostenerse como sistema único y autosuficiente.

En ambos casos —aunque por vías distintas— los lenguajes de la vanguardia no se incorporan como continuidad, sino como una asimilación anómala. No llegan a consolidarse como sistema estable, sino que se ven interrumpidos, combinados con otros registros, o desplazados en función de condiciones que les son ajenas.

Es en ese desajuste donde la noción de urgencia adquiriría un sentido específico: no se trataría únicamente de escasez de medios, sino de un apremio vinculado a la contingencia, a la necesidad de responder a procesos históricos que no pueden —o no deben— ser postergados. En el caso del

muralismo, esa urgencia se articula con un proyecto político explícito; en otros casos, puede aparecer de manera menos directa, pero igualmente operativa en la necesidad de reconfigurar los lenguajes disponibles.

Esta relación se vuelve particularmente evidente en prácticas desarrolladas en contextos de alta conflictividad política. En la obra *Paz para Sebastián Acevedo*⁴ de Lotty Rosenfeld (Figuras 3 y 4), por ejemplo, podría reconocerse una operación que remite a ciertas lógicas del minimalismo estadounidense —la repetición, la economía de medios, la intervención sobre estructuras básicas—, pero desplazadas hacia un campo donde esos procedimientos dejan de sostenerse como formas neutras. Las líneas que cruzan la calzada dejan de funcionar como módulos abstractos para volverse signos atravesados por la contingencia política.

Más que una adopción del lenguaje, lo que ocurre es un uso desplazado, incluso inadecuado, donde un lenguaje importado se ve forzado a operar en condiciones que le son impropias. En ese sentido, no se trataría de una continuidad con la vanguardia, sino de una reconfiguración empujada por las

condiciones que la desbordan. El procedimiento se mantiene reconocible, pero su lógica cambia: deja de responder a un sistema interno del arte y comienza a operar en relación directa con el contexto que lo condiciona.

En estas circunstancias, los lenguajes preexistentes no se aplican de manera estable. Se tensionan y entrelazan con otros registros. Operaciones como fragmentar —interrumpir continuidades—, combinar —rearticular elementos heterogéneos— y desplazar —desestabilizar marcos de lectura— aparecen entonces no solo como decisiones formales, sino como formas de trabajo que permitirían hacer frente a lo que ocurre.



Figuras 3-4. Lotty Rosenfeld, *Paz para Sebastián Acevedo*, 1985. Video.

⁴ Obra que rinde homenaje a un obrero chileno que, en 1983, llevó a cabo un acto de inmolação en la vía pública como expresión extrema de desesperación ante la detención y desaparición de sus hijos durante la dictadura en Chile.

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

Sin embargo, esta dimensión no se agota en la respuesta a la contingencia. Incluso sin la manifestación evidente de un evento que obligaría a este tipo de refutaciones, el hacer en la periferia sigue estando atravesado por condiciones estructurales que lo vuelven inestable. En ese sentido, como sugiere Camnitzer (2012), el problema no radicaría únicamente en qué lenguaje se utiliza, sino en las condiciones en que ese lenguaje puede operar, especialmente cuando no se origina en el mismo contexto en que se emplea. El hacer no solo se vuelve político por aquello a lo que responde, sino también por cómo se sostiene en esa desarticulación.

Esta condición estructural puede ponerse en relación con la colonialidad del poder descrita por Quijano (2000), en la medida en que la dependencia no organiza únicamente influencias estéticas, sino también jerarquías de saber, validación y visibilidad. Desde ahí, el uso de lenguajes externos no aparece solo como préstamo formal, sino como una operación realizada dentro de un campo desigual de legitimación.

Es en ese mismo registro donde podríamos trazar un puente con la intervención social, aunque no siempre de manera explícita. Si intervenir implica también alterar las formas en que algo puede ser percibido o imaginado, entonces estas prácticas podrían operar en ese plano, abriendo la posibilidad de cuestionar estructuras dadas e imaginar otras configuraciones de vida, en sintonía con lo que Bell & Desai (2011), identifican como la capacidad de las prácticas artísticas para habilitar otras formas de pensamiento y acción social. Así, el problema del hacer dejaría de situarse únicamente en la producción de formas y podría comenzar a leerse también como una manera de incidir en las condiciones desde las cuales algo puede hacerse visible o pensable.

En continuidad con esta perspectiva, este potencial de intervención ha sido descrito como emancipador en otros ámbitos; asociado al cuestionamiento de lo establecido, la incorporación de saberes y cuerpos históricamente marginados y la crítica a la pretendida objetividad de los lenguajes (Martínez y Agüero, 2020). A partir de este encuadre, podría proponerse un cruce con este tipo de prácticas artísticas, en la medida en que también activan formas análogas de problematización y transformación. Pero, más que trasladar directamente categorías, lo que interesa aquí es observar cómo ciertas prácticas artísticas operan como formas de intervención que no se sitúan solo en el contenido explícito, sino en la manera en que reorganizan los lenguajes que utilizan.

Al mismo tiempo, esta relación no estaría exenta de tensiones. Tanto el arte como la intervención social han participado también en la producción y reproducción de narrativas hegemónicas, contribuyendo en ocasiones a sostener las mismas estructuras de dominación que buscan cuestionar (Boladeres, 2021). Un caso ilustrativo podría encontrarse en la obra de Alfredo Jaar, donde proyectos centrados en problemáticas políticas y humanitarias —como sus trabajos en torno a Ruanda— han sido leídos tanto como dispositivos críticos que visibilizan lo invisibilizado, como operaciones que reinscriben esas mismas imágenes y relatos en circuitos artísticos globales, donde su circulación e interpretación oscila entre denuncia y estetización.

Lejos de tratarse de un caso aislado, este tipo de fricciones permite problematizar la idea misma de intervención. En ese sentido, la intervención no podría entenderse como una cualidad inherente a ciertas prácticas, sino como un campo inestable, donde las formas de hacer no solo abren posibilidades, sino que también pueden reforzar los marcos existentes.

Y es en esta inestabilidad donde el problema lo podríamos volver a trasladar hacia el hacer. La intervención no se jugaría tanto en la intención declarada o en el contenido de las obras, sino en la manera en que estas operan con los lenguajes disponibles: en cómo los reorganizan, los desvían o los fuerzan a funcionar en condiciones que no terminan de encajar.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

En ese sentido, el hacer a empujones nombra un modo específico de operar dentro de estas condiciones. No se trataría solo de la relación entre lo universal y lo local, ni entre autonomía y compromiso, sino de cómo esas fricciones se resuelven en el propio hacer. Podría pensarse entonces como una forma de producción atravesada por dos dimensiones que no son equivalentes: por un lado, la ya nombrada urgencia de responder a contingencias específicas; por otro, la imposibilidad de estabilizar los lenguajes con los que se trabaja. No se trataría de una oposición, sino de una dinámica constante, donde el hacer no logra fijarse, sino que debe ajustarse continuamente.

Y sería en ese movimiento donde estas prácticas comenzarían a operar, no solo produciendo objetos, sino interviniendo en las formas en que algo puede aparecer, circular o significar.

1.1. Del lenguaje al hacer: desplazamientos en la producción de sentido

Si en el apartado anterior el foco comenzaba a orientarse hacia el hacer, aquí podría precisarse en relación con los lenguajes que ese hacer pone en juego. Más que centrarse en el discurso de las obras, resultaría relevante atender a las operaciones que estas movilizan, especialmente cuando reconfiguran—a menudo de manera desviada—repertorios preexistentes. En ese sentido, la distinción entre idioma y código resulta particularmente sugerente: el arte suele posicionarse como un lenguaje universal, pero esa universalidad se sostiene más en la circulación de sus formas que en la transmisión efectiva de sus sentidos (Camnitzer, 2012).

Cuando una estética se produce en su contexto de origen, podría funcionar como un idioma, en la medida en que articula significados compartidos. Sin embargo, al desplazarse hacia otros contextos, esas mismas formas pueden operar únicamente como código: estructuras reconocibles pero vaciadas de sus sobreentendidos, que requieren ser reinterpretadas para adquirir sentido (Camnitzer, 2012). En esa transición, el lenguaje dejaría de ser un sistema coherente y pasaría a ser un conjunto de signos disponibles sin un significado situado.

Si los lenguajes externos no terminan de encajar en las condiciones locales en que se utilizan, entonces el problema ya no debiera asentarse primordialmente en la forma, sino en el hacer mismo. No se trataría tanto de qué lenguaje se utiliza, sino de cómo se opera con él. El hacer comienza a perfilarse no como un medio neutro, sino como un lugar donde se articulan lenguaje, materialidad y condiciones. Pensar el arte como una forma de hacer—siguiendo a Camnitzer, citado por De Pascual y Lanau (2018)— implicaría trasladar la atención desde el objeto hacia la operación. El lenguaje no estaría dado de antemano, sino que se configuraría en el proceso mismo de su uso.

Este desplazamiento se vuelve particularmente visible en contextos de dependencia, donde los lenguajes disponibles no se originan en las mismas condiciones en que se utilizan. No habría, entonces, una aplicación directa, sino una traducción forzada, incompleta, atravesada por desajustes, o, incluso, una mala traducción, en la que el lenguaje se transforma en el acto mismo de intentar hacerlo (dis)funcional.

En ese tránsito, el lenguaje no se transfiere de manera íntegra, sino que se desarticula y reconfigura. Lo que llega no es un idioma completo, sino un conjunto de signos disponibles para ser utilizados de otro modo. La incorporación de lenguajes externos en contextos periféricos no implicaría una continuidad, sino una operación sobre un material que ya ha perdido su coherencia original.

En ese proceso, el hacer no solo ejecuta un lenguaje, sino que lo transforma. Lo fragmenta, lo combina, lo desplaza, no como un gesto deliberadamente experimental, sino como una necesidad operativa. El lenguaje se adapta porque no puede sostenerse en su forma original. En ese sentido, estas operaciones podrían leerse no solo como recursos formales, sino como mecanismos a través

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

de los cuales el hacer produce lenguaje: no como decisiones que se aplican sobre una forma ya dada, sino como el modo mismo en que esa forma llega a constituirse.

Podría pensarse entonces que el hacer funciona como el lugar donde se resuelve —aunque sea de manera inestable— la tensión entre lo universal y lo local. No a través de una síntesis armónica, sino mediante ajustes, desvíos y reorganizaciones constantes.

Así, el hacer a empujones no sería simplemente una condición de precariedad, sino una forma de operar donde el lenguaje se construye en la práctica. No se trataría simplemente de aplicar un sistema, sino de hacerlo funcionar en condiciones que lo exceden e interpelan. En ese mismo movimiento, el hacer también cruza la idea de intervención: no en lo que declara, sino en la manera en que reorganiza, aunque sea mínimamente, las condiciones en que algo puede hacerse visible o pensable. Desde ahí, el problema podría desplazarse hacia otro nivel: no solo cómo se hacen funcionar los lenguajes, sino cómo ese hacer transforma también el lugar desde donde estos se enuncian.

1.2. América in(ad)vertida: desplazamientos del lugar de enunciación

Si el hacer funciona como el lugar donde los lenguajes se ajustan, se desvían o se recomponen, entonces la distinción propuesta por Marta Traba entre “independientes” y “políticos” vuelve a problematizarse, pero bajo otra forma. No tanto como una clasificación estable y fronteriza, sino como una tensión que atraviesa las propias prácticas. Por un lado, parecería persistir el intento de sostener

una cierta autonomía del lenguaje, incluso en condiciones de dependencia. Por otro, la presión de la contingencia empuja a ese mismo lenguaje a operar fuera de sus propios límites. Sin embargo, entre ambos polos, comienza a abrirse una zona intermedia donde la distinción dejaría de ser operativa. Ciertas prácticas no se definirían ni por su pureza formal ni por su declaración política explícita, sino por el lugar desde donde se articulan. No se trataría de elegir entre independencia o compromiso, sino de reconfigurar el punto desde donde se (d)enuncia.

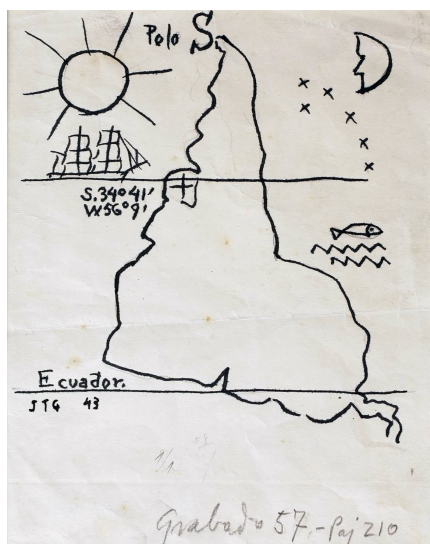


Figura 5. Joaquín Torres García, *América invertida*, 1943. Dibujo.

Es en este contexto donde la imagen *América Invertida* (Figura 5) de Joaquín Torres García podría leerse y entenderse: no solo como una reconfiguración de lenguajes de vanguardia, sino como parte de un dispositivo discursivo más amplio que interviene en el lugar desde el cual esos lenguajes se formulan. Este dibujo aparece en el marco de sus escritos sobre el universalismo constructivo, donde cumple una función didáctica y, al mismo tiempo, cercana al manifiesto. En paralelo a su producción de obra —donde la grilla moderna abstracta se ve contaminada por signos, referencias culturales y desajustes materiales— estos textos operan en otro registro: no trabajan sobre la transformación interna

del lenguaje, sino sobre el lugar desde donde ese lenguaje se declara. La inversión del mapa no introduce solo una variación formal, sino que desplaza el punto de referencia desde el cual se organizaría lo universal; no opera únicamente como un gesto simbólico de reubicación, sino como una intervención sobre los propios sistemas de representación. Más que ofrecer un nuevo orden, la imagen trabaja sobre la desorientación: utiliza la estructura reconocible del mapa —sus códigos, su

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

nomenclatura, su pretensión de objetividad— para desajustarla desde dentro. La inversión no propone simplemente otro punto de vista, sino que pone en crisis la naturalidad del punto de vista mismo.

A partir de ese gesto —invertir para advertir— podría proponerse la idea de una América in(ad)vertida: no solo invertida en términos de posición, sino inadvertida en el sentido de aquello que, aun estando ahí, no ha sido plenamente visto o reconocido desde los marcos del arte universal. La inversión no solo altera una orientación, sino que hace visible esa condición, desplazando lo que permanecía oculto y tensionando la función misma del mapa como dispositivo de representación.

En ese sentido, el mapa deja de funcionar como dispositivo de orientación para convertirse en una forma de enunciación. Al alterar la relación entre arriba y abajo, entre centro y periferia, la imagen no solo reubica la posición de América, sino que interviene en las condiciones desde las cuales esa posición puede ser pensada. No se trata solo de invertir un contenido, sino de reconfigurar el marco que lo hace legible.

Esta operación afecta también el lugar de quien mira. La imagen no solo invierte la geografía, sino la dirección del reconocimiento: ya no se trata de la reafirmación de un descubrimiento de un territorio al borde por parte del centro, sino de la posibilidad de que ese territorio —históricamente situado como objeto de mirada ajeno, extraño, lejano— se vuelva instancia de enunciación. En ese gesto, lo que se altera no es solo la orientación del mapa, sino el régimen mismo de visibilidad que lo sostiene: aquello que permanecía en una posición subordinada o inadvertida se hace visible, no por incorporación al centro, sino por la reconfiguración del punto desde el cual se mira. La relación centro-periferia deja así de aparecer como una estructura fija para volverse una construcción susceptible de ser alterada.

En ese punto, la operación puede ponerse en relación con las discusiones sobre geopolítica del conocimiento, porque lo que se disputa no es solo una posición dentro del mapa, sino el lugar desde donde una posición puede producir sentido. Mignolo (2003), ha insistido en atender a las historias locales desde las cuales se producen o se resisten los diseños globales, mientras Walsh (2007), permite pensar la colonialidad no solo como jerarquía del saber, sino también como ordenamiento del ser y del saber hacer. Desde ese marco, una América in(ad)vertida no se plantea únicamente como inversión cartográfica, sino como una operación que desplaza las condiciones desde las cuales ciertos lenguajes pueden aparecer como universales.

En el campo artístico, esta operación se vincula con la posibilidad de pensar un mundo artístico sin centro único (Giunta, 2020): la imagen no agrega una periferia al orden existente, sino que altera el punto desde el cual ese orden distribuye centro, periferia y legitimidad. Sin embargo, esta operación no se realiza desde fuera de los lenguajes disponibles, sino en su interior. La imagen utiliza los mismos códigos con los que viene organizada —la cartografía, la orientación norte-sur, la lógica de centralidad— para producir su desajuste. En ese gesto se vuelve visible una condición que atraviesa buena parte de las prácticas analizadas: la necesidad de aprovecharse de los lenguajes que no se originan en las mismas condiciones en que se utilizan. La intervención no consiste entonces en reemplazarlos, sino en forzarlos a funcionar de otro modo, utilizándolos incluso en su carácter impuesto para erosionar sus lógicas desde el interior.

Así, Sudamérica deja de aparecer como periferia para situarse como centro de su propia lectura. No se modifica solo el lenguaje en sí, sino el sistema que le otorga sentido. La operación no se limita a un desplazamiento simbólico, sino que podría entenderse como una forma de intervención sobre las estructuras de sentido dadas. Al invertir el mapa, no solo se altera una convención visual, sino que se cuestiona el sistema desde el cual esa convención adquiere validez. El gesto parecería abrir la posibilidad de imaginar otras configuraciones, no solo espaciales, sino también epistemológicas. Si, como han señalado Bell & Desai (2011), las prácticas artísticas pueden activar la capacidad de cuestionar sistemas de opresión e imaginar otras formas posibles de vida, aquí esa operación se ejecutaría desplazando el punto desde el cual se organiza eso visible y pensable.



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

No se trataría, entonces, de una abstracción contaminada —como en su producción plástica—, sino de una intervención sobre el punto de referencia desde el cual su constructo abstracto adquiere sentido.

En ese gesto, el problema de la dependencia no desaparece, pero se vuelve evidente. La relación con el arte universal deja de sostenerse como modelo a seguir o como oposición frontal, para comenzar a operar como algo que puede ser invertido, desplazado o reubicado. En ese marco, la condición periférica podría pensarse menos como una carencia —de recursos, de autonomía o de legitimidad— y más como una posición desde la cual es posible intervenir el lugar de enunciación. No se trata de omitir la dependencia, sino de operar dentro de ella, desplazando sus coordenadas y evidenciando sus límites, en una lógica que recuerda lo que Josefina Ludmer (1997), describe como “las tretas del débil”: prácticas que, desde una posición subordinada, no confrontan directamente, sino que transforman el sistema desde su interior. Esta lógica también podría ponerse en diálogo con los “conceptos sudorosos” que Sara Ahmed (pp. 28-30, 2018), desarrolla a partir de ciertas prácticas feministas: formas de pensamiento producidas no desde una distancia neutral, sino desde la dificultad de habitar estructuras que no acomodan determinados cuerpos, experiencias o posiciones. Sin trasladar directamente ese marco al arte latinoamericano, la afinidad permite enfatizar una dimensión del hacer a empujones: no solo una operación estética, sino también un trabajo situado y persistente, realizado desde condiciones adversas y en confrontación con marcos sociales, culturales y visuales que no se poseen plenamente, pero que se busca desplazar.

Desde ahí, la idea de una América in(ad)vertida puede leerse no solo como aquello que ha sido desplazado dentro de un sistema de referencias, sino como un modo y estrategia de operar que no termina de encajar del todo en las categorías disponibles. Su fuerza no estaría únicamente en invertir una imagen, sino en hacer visible una posición que trabaja desde el interior de los marcos que la subordinan, forzándolos a reorganizar sus propias coordenadas. De este modo, el desplazamiento que en las secciones anteriores aparecía en la forma en que los lenguajes se transforman al ser utilizados en contextos distintos, aquí se reubica en otro nivel: no solo cómo se hace, sino desde dónde se hace, en la medida en que ese desde condiciona y reconfigura el cómo.

Y sería precisamente en ese cruce entre el lugar de enunciación y las formas de operar, donde el hacer a empujones adquiere otra dimensión: no solo como respuesta a la contingencia o como efecto de condiciones inestables, sino como una forma de insistencia que, aun operando dentro de sistemas que no le son propios, introduce desplazamientos —a veces mínimos, a veces casi imperceptibles— para alterar el modo en que esos sistemas se organizan y jerarquizan.

1.3. Modos de intervención: entre legibilidad y encriptamiento

Si en las secciones anteriores el problema parecía situarse en la manera en que los lenguajes se transforman al ser utilizados en contextos periféricos, aquí podría desplazarse hacia otra pregunta: qué tipo de intervención producen —y hacen posible— esas transformaciones. No necesariamente una intervención entendida como acción directa o como toma de posición explícita, sino como una forma de operar sobre las condiciones en que algo puede hacerse visible, decible o incluso imaginable. En ese sentido, ciertas prácticas no intervendrían únicamente por lo que dicen, sino por cómo reorganizan los medios que utilizan para poder decir. El desplazamiento de un procedimiento, su uso fuera de lugar o su reconfiguración en condiciones obligadas al silencio, podría ya constituir su forma de intervención.

El trabajo de Lotty Rosenfeld permite observar esta lógica con particular claridad. En la obra ya citada, *Paz para Sebastián Acevedo*, solo el título explicita un marco de lectura político; la operación no lo hace. La intervención sobre las líneas de tránsito —ese gesto mínimo, repetido— no contiene en sí misma una referencia evidente a la denuncia que la atraviesa.



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative CommonsAtribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

Este tipo de procedimientos puede inscribirse en una tradición de apropiación de lenguajes minimalistas y conceptuales que, en el contexto chileno –y también latinoamericano– de los años setenta y ochenta, aparecen desplazados y reconfigurados para acomodarse al contexto. Más que reproducir esos paradigmas en su forma original, estas prácticas los mezclan, los corrompen y los vuelven difíciles de clasificar bajo sus categorías iniciales. En el marco de las artes de denuncia durante nuestras distintas dictaduras latinoamericanas, estos recursos se articulan con estrategias de evasión frente a la censura, operando a través de mecanismos que no se presentan de manera directa, sino mediante desvíos, alusiones y construcciones parcialmente indescifrables.

En *Paz para Sebastián Acevedo*, estos mecanismos se vuelven particularmente visibles. La obra articula registros de intervenciones mínimas sobre la señalética vial –líneas que Rosenfeld transforma en cruces (Figuras 3 y 4)– con imágenes del acto de inmolación de Sebastián Acevedo



Figura 6. Lotty Rosenfeld, *Paz para Sebastián Acevedo*, 1985. Video.

(Figura 6), generando un montaje en el que la abstracción geométrica convive con la figuración de ese terrible auto daño. Este video se estructura a partir de la apropiación de una fotografía de prensa que registra el momento en que este obrero chileno se autoinmola como acto de protesta para exigir la liberación de sus hijos detenidos por aparatos de seguridad. A esa imagen noticiosa se suman una serie de registros de las operaciones que la artista realiza en una autopista frente al mar, para culminar con la inscripción reiterada de cruces sobre la carretera, acompañada por una banda sonora de raíz indígena.

Esas marcas sobre la carretera se convierten así en signos cargados, desplegados en secuencias que evocan una dimensión mortuoria, a modo de una memoria persistente de los caídos. La operación no

solo desplaza un lenguaje, sino que lo invierte en su función: lo que en el minimalismo tendía a la neutralidad y a la desactivación del sentido, aquí se transforma en insistencia, señal y denuncia. La repetición –reconocible como procedimiento– deja de operar como neutralización para volverse acumulación significativa: interrumpe el espacio donde se inscribe y abre la forma hacia una dimensión que no se cierra sobre sí misma, sino que exige significancias ligadas al contexto y que insiste y persiste como marca.

Es en ese punto donde este modo de operar permite volver sobre el hacer a empujones. Más que reorganizar el lenguaje, lo que aquí se pone en juego es una intervención en las condiciones desde las cuales ese lenguaje adquiere sentido. No se modifica únicamente la forma, sino las disposiciones en que esa forma se vuelve visible. En ese sentido, las transformaciones analizadas producen un tipo de intervención que no se sitúa en la explicitación del contenido, sino en la modulación de sus condiciones de legibilidad: a veces desplazando el sentido sin anularlo, otras desarticulándolo hasta volverlo opaco.

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52



Figura 7. Eugenio Dittborn, *Pietà*, 1983. Fotoserigrafía y pintura sobre polipropileno.

Esta lógica puede observarse con mayor intensidad en otras prácticas, donde el grado de encriptamiento parecería incrementarse. Si en el caso de Rosenfeld (1985), la intervención mantiene un anclaje reconocible que permite una lectura desplazada, en otras obras ese anclaje comienza a disolverse, y el sentido deja de sostenerse en un signo identificable para construirse a partir de relaciones más inestables. En obras como *Pietà* de Eugenio Dittborn (Figura 7), la relación con la contingencia no se resuelve en una operación parcialmente legible, sino en una construcción donde el sentido se vuelve más difuso. Ni el título, ni la imagen, ni la operación remiten de manera directa a una lectura unívoca.

En esta referencia a la *Pietà* —motivo recurrente en la tradición artística occidental— Dittborn (1983), no cita de manera explícita, sino que insinúa a

través de una operación desplazada: la imagen proviene de un registro televisivo de la caída del boxeador cubano Benny Kid Paret en 1962, cuya muerte fue ampliamente difundida. Desde fines de los años setenta, el artista reitera y reconfigura este material en distintas versiones, estableciendo una analogía formal con la composición clásica de la *Pietà*: un cuerpo tendido, sostenido por otro. Sin embargo, la escena se ve alterada en un punto decisivo: no es la madre la que sostiene el cadáver, sino una figura anónima, lo que desplaza el sentido hacia una lectura quizás atravesada por la imposibilidad del duelo con la figura de desaparecido: la de un muerto que no puede ser sostenido ni llorado, que no puede ser nunca tenido en los brazos.

En ese gesto, la imagen no solo reconfigura un referente histórico-artístico, sino que introduce una dimensión política que no se declara de manera directa. El título *Pietà* funciona como un dispositivo de enlace: permite activar el imaginario de la tradición, al mismo tiempo que filtra la denuncia en un contexto donde esta no podía enunciarse abiertamente. El horror no se muestra de forma explícita, sino que se insinúa en una estructura reconocible que, sin embargo, no termina de cerrarse.

Esta forma de operar —en la que el sentido no se presenta de manera directa, sino que se desplaza, se fragmenta o se disimula— podría leerse también en relación con lo que plantea Ludmer (1997): estrategias en las que el decir no se enuncia frontalmente, sino que circula y disimula sin fijarse completamente. En este caso, la encriptación no sería un ocultamiento absoluto, sino una forma de hacer(se) visible sin exponerse del todo.

Si se desplaza la mirada hacia los procedimientos que sostienen este tipo de operaciones, la diferencia se vuelve más clara. En Rosenfeld, el desplazamiento actúa sobre un signo que se hace reconocible —líneas del tránsito convertidas en cruces—; en Dittborn (1983), la combinación y la fragmentación producen un campo donde los signos ya no remiten de manera arraigada, sino que se abren a referencias disímiles que exigen una reconstrucción para su lectura. La operación no solo desplaza, sino que desarticula la posibilidad de una lectura directa, en función de un ocultamiento aún mayor.

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

En ambos casos, sin embargo, podría reconocerse una misma condición. El hacer no responde a un sistema formal autónomo ni a una aplicación estable de un lenguaje, sino a la necesidad de operar en condiciones específicas. No se trata solo de elegir un procedimiento, sino de hacerlo funcionar en un contexto que lo obliga a desviarse. En ese sentido, la diferencia entre una intervención parcialmente legible y otra más opaca no remite únicamente a una cuestión de estilo, sino a distintos modos de hacer circular el sentido: a veces desplazándolo sin anularlo, otras disgregándolo hasta volverlo impreciso, en un registro donde el decir no puede formularse de manera directa.

El hacer a empujones se configura aquí no como una categoría descriptiva, sino como una forma de operar: una práctica que, al trabajar con lenguajes que no terminan de encajar en las condiciones en que se utilizan, introduce desajustes que no solo afectan la forma, sino también las condiciones desde las cuales algo puede hacerse visible, decible o pensable. En ese sentido, estas prácticas no se sitúan simplemente en continuidad con las referencias de las vanguardias, sino que, aun recurriendo a formas similares, desplazan su funcionamiento, ocultando su diferencia en función de un sentido que no se entrega de manera inmediata, sino que exige ser reconstruido.

2. El hacer a empujones como operación

Si al inicio el problema se formulaba en términos de la relación del arte latinoamericano con un supuesto lenguaje universal forzosamente importado, hacia este punto podría reformularse de otro modo: no tanto como una cuestión de posicionamiento, sino como una forma de maniobrar en esa relación.

El hacer a empujones que se plantea en este tipo de obras (in)subordinadas no remite simplemente a su condición de precariedad inicial, sino a una lógica de producción en la que los lenguajes no se aplican, sino que se fuerzan a funcionar en condiciones que los desbordan. Bajo esas condiciones, el lenguaje deja de operar como un sistema dado para convertirse en algo que se construye en la práctica, a través de operaciones que lo fragmentan, lo combinan y lo desplazan. De este modo, la dependencia ya no aparece únicamente como un problema a resolver, sino como un campo de operaciones donde se abren posibilidades de desvío, reconfiguración y uso impropio de los lenguajes.

Así, el hacer a empujones podría entenderse no solo como una respuesta a condiciones específicas, sino como una forma de intervención que opera sobre los lenguajes, sus usos y sus marcos de legibilidad. Más que transformar formas, incide en las condiciones mismas en que algo puede adquirir sentido, desplazando el problema desde los lenguajes hacia los marcos desde los cuales estos se vuelven inteligibles.

Desde esa perspectiva, su capacidad de intervención no se situaría únicamente en el contenido ni en la declaración explícita, sino en la manera en que sus prácticas reorganizan las condiciones desde las cuales algo puede hacerse visible, decible o pensable: a veces mediante formas directas de desplazamiento, otras a través de configuraciones más opacas o encriptadas, donde el sentido no se presenta de manera inmediata, sino que debe ser reconstruido.

En este enfoque, la idea de una América in(ad)vertida deja de ser solo un gesto simbólico para nombrar una posición, y comienza a entenderse como una forma de operación. No se trata únicamente de cambiar el lugar desde donde se mira o se produce, sino de intervenir las condiciones mismas en que ese mirar y ese producir adquieren sentido, desajustando los sistemas de referencia y abriendo la posibilidad de otros modos de articulación.

Esta formulación permite proyectar el análisis hacia otras prácticas latinoamericanas en las que los lenguajes recibidos, traducidos o impuestos se ven obligados a operar bajo condiciones de urgencia,



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

censura, desigualdad o traducción forzada. Más que un repertorio de casos, la noción de hacer a empujones podría contrastarse en soportes y escenas no abordadas aquí —como la gráfica, el archivo, la performance, la edición independiente o las prácticas digitales—, atendiendo a cómo varían sus grados de legibilidad, encriptamiento y reinscripción institucional. En esa dirección, investigaciones recientes sobre arte, decolonialidad y resistencia visual en América Latina han mostrado cómo ciertas prácticas artísticas disputan formas de violencia, borramiento y colonialidad visual desde estrategias situadas de desobediencia y agencia crítica (Cornejo, 2024). De este modo, la noción no se propone como categoría cerrada, sino como una herramienta de lectura susceptible de ser puesta a prueba en otros campos de producción visual y cultural. Precisamente, por esa apertura, el hacer a empujones parece adquirir su mayor potencia no como modelo generalizable, sino como una práctica de lectura atenta a los desajustes que se producen cuando ciertos lenguajes operan dentro de sistemas que no les son propios. En esos cruces, introduce desvíos que no solo transforman las formas, sino que inciden en los marcos desde los cuales esas formas pueden ser leídas. Sin embargo, esta potencia no está exenta de ambivalencias: las mismas operaciones que abren posibilidades de desplazamiento pueden también reinscribirse en los circuitos que buscan tensionar, reproduciendo parcialmente las lógicas que intentan desajustar. Y sería en esta condición —asumiendo ese riesgo— donde estas prácticas pudieran desplegar su mayor alcance: más que producir obras, producen condiciones; habilitan modos de sentido que no se presentan de manera directa, pero que, precisamente por ello, permiten que otras formas de ver, de pensar —y eventualmente de habitar— puedan emerger.

Nota sobre las imágenes

Las imágenes incorporadas en este artículo se utilizan exclusivamente como recursos académicos para fines de análisis crítico, comentario e investigación, sin fines comerciales. Cada una se identifica con autoría, título, año, técnica o soporte, y se considera necesaria para la argumentación visual del artículo.

Declaración de Autoría

Rodrigo Gárate: Conceptualización, investigación - realización de un proceso de búsqueda e investigación, metodología, redacción - borrador original, redacción - revisión y edición

Referencias

Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Barcelona, España: Bellaterra.

Bell, L. & Desai, D. (2011). Imagining otherwise: Connecting the arts and social justice to envision and act for change. *Equity & Excellence in Education*, 44(3), 287-295. <https://doi.org/10.1080/10665684.2011.591672>

Boladeres, T. (2021). Trabajo social como arte: hacia una estética artística del trabajo social. *TS Cuadernos de Trabajo Social*, (21), 27-39.

Camnitzer, L. (9 de marzo de 2012). Arte y Esperanto: Los globos de la globalización. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/03/09/actualidad/1331288760_862914.html

Cornejo, K. (2024). *Visual disobedience: Art and decoloniality in Central America*. Durham, NC: Duke University Press.



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative CommonsAtribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 39-52

De Pascual, A. y Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace): Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Madrid, España: Catarata.

Dittborn, E (1983). *Pietà*, [Fotoserigrafía y pintura sobre polipropileno]. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago Chile.

Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Ludmer, J. (1997). Tretas del débil. En P. E. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp. 47-54). San Juan, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

Martínez, S. y Agüero, J. (2020). *Trabajo social emancipador: De la disciplina a la indisciplina*. Paraná, Argentina: Fundación La Hendija.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Rivera, D. (1934) *El hombre en la encrucijada*, [Mural], Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Rosenfeld, L. (1985). *Paz para Sebastián Acevedo*, [Video]

Torres García, J, (1943) *América invertida*, [Dibujo]. Museo Torres García, Montevideo, Uruguay.

Torres García, J, (1944) *Composición constructiva*, [Pintura]. Montevideo, Uruguay.

Traba, M. (2009). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 136-145. <https://doi.org/10.7440/res34.2009.12>

Walsh, C. (2007). Interculturalidad, colonialidad y educación. *Revista Educación y Pedagogía*, 19 (48), 25-35.