

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TRADICIONES DE ESCRITURA. DISCURSOS CRÍTICOS SOBRE EL ARTE
DESDE AMÉRICA LATINA: MARI CARMEN RAMÍREZ, GERARDO
MOSQUERA, NELLY RICHARD Y LUIS CAMNITZER**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
GABRIELA A. PIÑERO

DIRECTOR DE TESIS:
DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ

COMITÉ TUTOR:
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA
DRA. ANDREA GIUNTA

LECTORES:
DR. DANIEL GARZA USABIAGA
DRA. ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE. GENEALOGÍA DE UN CONCEPTO

Capítulo 1. El tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” (1930-1940) y la fórmula de un “Arte Latinoamericano” (1950-1970)

- 1.1. El proyecto de un arte americano (Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros, 1920–1940)
- 1.2. La (otra) definición del arte moderno (y americano)
- 1.3. El circuito latinoamericano y la conformación de una tradición de escritura
- 1.4. Conclusiones

Capítulo 2. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización

- 2.1. Estrategias de inserción: El debate políticas de representación/ políticas de inclusión
- 2.2. Las réplicas a las exposiciones del “centro”
 - 2.2.1. La presión de las “minorías” en los centros
 - 2.2.2. La autocrítica de las exposiciones del “norte”
 - 2.2.3. El accionar desde los márgenes: de la Bienal de la Habana a la cartografía desde el sur
- 2.3. El crítico latinoamericano cosmopolita de los 90
- 2.4. Conclusiones

SEGUNDA PARTE. ESCRIBIR AMÉRICA LATINA

Capítulo 3. Mari Carmen Ramírez. Re-estructurar un proyecto

- 3.1. *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968 e Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*
- 3.2. El modelo constelar como crítica al historicismo
- 3.3. Heterotopías/ Inverted Utopias: el no-lugar (del arte) latinoamericano
- 3.4. El lugar del arte en la historia
- 3.5. Conclusiones

Capítulo 4. Gerardo Mosquera. Abandono estratégico

- 4.1. Adiós Latinoamérica (contra la idea de un “arte militante”)
- 4.2. La obra de Wifredo Lam y el “nuevo arte cubano” (una lógica de la mirada)
- 4.3. “Desde aquí”: contra la antropofagia y otros paradigmas apropiadores

- 4.4. Esto no es una muestra de arte latinoamericano
- 4.5. Conclusiones

Capítulo 5. Nelly Richard. Espacio móvil de perturbación

- 5.1. Márgenes e Instituciones. El Chile dictatorial y la Escena de Avanzada
- 5.2. La crítica cultural y los desacomodos del saber
- 5.3. Lo latinoamericano/periférico (en la escena internacional)
- 5.4. Espacio y Lugar. Lo político del arte
- 5.5. Conclusiones

Capítulo 6. Luis Camnitzer. Reafirmación combativa

- 6.1. Sostener América Latina. Por una teoría (latinoamericana) del arte
 - 6.1.1. Arte contextual
 - 6.1.2. Potencial comunicacional
 - 6.1.3. Lógicas explicativas: dependencia/liberación
- 6.2. La construcción del conceptualismo global
- 6.3. América Latina: entre la desterritorialización y la localización geográfica
- 6.4. El arte, el artista y la obra (latinoamericana)
- 6.5. Materialidades críticas
- 6.6. Conclusiones

TERCERA PARTE. SOBRE LA EMERGENCIA DE UNA NUEVA DISCURSIVIDAD DE LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE

Capítulo 7. Crítica y Visualidad. Horizontes de un modelo crítico

- 7.1. Rupturas: La “nueva crítica” de los 80
 - 7.1.1. Contra “lo fantástico” norteamericano
 - 7.1.2. Contra la crítica latinoamericanista de los 60 y 70
- 7.2. Ruptura y Continuidad. (Re)territorializaciones artísticas y la politicidad de la obra
 - 7.2.1. “Lo local” como categoría crítica y las marcas de lugar
 - 7.2.2. Lo crítico político
- 7.3. Crítica y visualidad ¿Por qué no tenemos un minimalismo global?
- 7.4. Conclusiones

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Esta investigación examina las fórmulas críticas desplegadas desde fines de 1980 e inicios de 1990 para repensar el lugar del arte de América Latina en la incipiente escena global y su potencial crítico. El período abierto en esos años fue un momento de respuestas a las formas previas de conceptualizar y narrar el arte producido en América Latina. Fue una época en la cual se cuestionó el lugar derivativo y periférico que las narrativas de la historia del arte —entonces imperantes— asignaban a las experiencias del “sur”, y en el cual se discutió la legitimidad de quiénes tenían derecho a narrar esta historia. Los procesos de globalización y el nuevo interés en la diferencia y la otredad propulsaron la circulación de artistas y de obras que impugnaba el canon modernista, a la vez que cuestionaban las políticas de representación e inserción dominantes en las capitales del arte.

Reactualizar discusiones previas sobre la posible unidad del arte de América Latina, sobre su representación en espacios internacionales y sobre el vínculo del arte y lo social, les exigió a los críticos del período desplegar un aparato discursivo diferente al que había orientado los estudios del arte anteriores. Frente a una práctica artística cada vez más informada de las estéticas y conflictos globales, el circuito de críticos y teóricos latinoamericanos que se consolidó en los 90, ensayó distintos métodos y criterios para analizar el modo en que las obras locales negociaban entre, por un lado, estéticas y conflictos cada vez más globalizados (compartidos), y por otro, estéticas, tradiciones y condiciones sociopolíticas locales.

Así, una nueva concepción del *arte latinoamericano* se esgrimió desde el sur apoyada en importantes reformulaciones epistémicas que exigían diversificar las genealogías del arte contemporáneo y tornaban imposible continuar afirmando narrativas que hacían caso omiso de la producción plástica de más de la mitad del globo. Entre estas reformulaciones que enmarcaban las nuevas concepciones se encontraban los estudios poscoloniales y de género, los estudios culturales y visuales, la posmodernidad y la deconstrucción. Como señaló Gerardo Mosquera en la introducción de *Beyond the Fantastic. Art Criticism from Latin America*, la “nueva crítica” que emergió a fines de los 80 e inicios de los 90 se conceptualizó a partir de una doble ruptura que le permitió afirmarse desde la singularidad y diferencia.¹ Por un lado, este conjunto de críticos se desmarcó de los argumentos totalizadores y expectativas revolucionarias con que se había identificado la identidad latinoamericana durante los años 60 y 70, por otro lado, se distinguió de las narrativas del “centro” que seguían significando el arte de América Latina como epigonal y derivativo.

Dentro de la “nueva crítica” de los 80, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer son quienes más enfáticamente intervinieron a fin de abrir un nuevo espacio de representación para el arte de América Latina en la entonces incipiente escena global. Desde tradiciones intelectuales diversas, y asignándole singularidades distintas, estos cuatro teóricos argumentaron por un nuevo regionalismo artístico cuyo *diferencial crítico* se debía a su condición *latinoamericana*. Sus posiciones —en ocasiones en pugna— se despliegan entre la afirmación de la

¹ Gerardo Mosquera, “Crítica Contemporánea en América Latina”, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: Exit Publicaciones, 2010), 111-121. Este texto es la traducción al español de la introducción de Mosquera a: Gerardo Mosquera, ed. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* (London: The Institute of International Visual Arts, 1996).

existencia de “América Latina” en tanto sentido último de las obras de la región (Ramírez) y la aserción de que lo mejor que puede pasarle al “arte Latinoamericano” es dejar de serlo (Mosquera). El análisis detallado de cada uno de los proyectos de un “arte Latinoamericano” desarrollados por estos teóricos, así como de los modelos de descripción y argumentación que articulan, permite identificar rasgos de un modelo crítico común que recorre sus diversas producciones y narra a través de ellos. Se trató de un modelo crítico funcional a cierta coyuntura, que postuló una particular politicidad del arte y de la obra articulada en torno a la noción de *emplazamiento*, y cuya exploración en el presente permite indagar sus singularidades y horizontes de acción.

Esta investigación se originó a partir de una pregunta abierta en mi tesis de maestría en la cual analicé la obra *From the Uruguayan Torture*, realizada por Luis Camnitzer durante su exilio en 1983: ¿qué marcos discursivos y pertenencias institucionales hacían posible que esta serie de 35 fotograbados, realizada por un artista de origen alemán en los Estados Unidos, sea considerada una obra de “arte latinoamericano”? El propósito inicial de analizar y trazar la historia de una serie de proyectos curatoriales y museográficos, publicaciones y obras, que habían participado activamente en la reconstrucción de la idea de un “arte latinoamericano” a fines de la década de 1980 e inicios de 1990, devino posteriormente en la decisión de examinar las premisas sobre las que se fundó el proyecto de un “arte latinoamericano” en la segunda posguerra y su continuidad a través de las décadas. En este sentido, la pregunta que orientó mi investigación doctoral fue: ¿qué postulados teóricos hicieron posible la enunciación de un “arte latinoamericano” y permitieron que ese *latinoamericanismo* pueda ser mirado y percibido en las obras comprendidas por el nuevo regionalismo

artístico?

Como antecedentes de esta investigación partí de los trabajos de Eva Cockcroft, Shifra M. Goldman y Mari Carmen Ramírez que analizaron las representaciones del “arte latinoamericano” a partir de la revisión de exposiciones y textos de crítica de arte. Estas tres autoras privilegiaron el estudio de una serie de exhibiciones montadas en momentos históricos distintos en instituciones de Estados Unidos, y analizaron cómo las imágenes de la cultura y el arte del sur que ellas ofrecían eran inextricables de intereses políticos y económicos.²

La compilación de ensayos críticos realizada por Gerardo Mosquera guió varios de los análisis y discusiones que recorren este estudio. Los textos reunidos en esta antología no sólo permiten analizar las posiciones adoptadas por algunos de los protagonistas que orientaron el debate del período, sino que su introducción, a cargo de Mosquera, ofrece un importante análisis de las singularidades de la “nueva crítica” que emergió en los 80 y que constituye el objeto de esta investigación.³

El libro de Fabiana Serviddio *Arte y Crítica en Latinoamérica durante los sesenta* ofrece una pesquisa exhaustiva sobre la crítica en América Latina del momento inmediatamente anterior al examinado en esta investigación. Los análisis realizados por Serviddio de la labor de Jorge Romero Brest, Juan Acha y Marta Traba me permitieron

² Eva Cockcroft, “The United States and Socially Concern Latin American Art: 1920-1970”, en: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, comp. Luis Cancel (Nueva York: Harry N. Abrams, 1988), 184-221. Shifra M. Goldman, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX* (México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008). Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities. Art curators and the politics of cultural representation”, en: *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, B. W. Ferguson y S. Nairne (New York: Routledge, 1996), 21-38.

³ En esta misma línea también hay que señalar la compilación de textos críticos de los años 90 realizada por Kevin Power, que permite trazar la continuidad de ciertos ejes problemáticos que caracterizaron el debate del período. Kevin Power, ed., *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* (Teguiuse: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006).

capturar las continuidades en el pensamiento de estos críticos y el de los teóricos aquí estudiados, e identificar ejes problemáticos comunes.⁴ El trabajo de María Clara Bernal Bermúdez *Más allá de lo real maravilloso: el Surrealismo y el Caribe*, constituyó un antecedente central en cuanto analiza el modo en que escritores y artistas latinoamericanos se han enfrentado al estereotipo de “lo fantástico” y han desplegado mecanismos para redefinir el arte de la región. Su análisis de la forma en que diversos encuentros entre Europa y América Latina molderaron algunas de las representaciones sobre el arte local, dirige un comentario crítico en relación con los estereotipos que perviven en la contemporaneidad.⁵ El libro de Bernal y una serie de trabajos de crítica literaria (las investigaciones de Gabriel Weisz, Jorge Volpi, Josefina Ludmer y Graciela Speranza) me brindaron análisis heterogéneos para pensar la relación entre el arte y *lo local* (en el sentido de lo latinoamericano) y aportaron lúcidas consideraciones sobre la vigencia y alcance crítico del concepto de América Latina en la reflexión sobre la producción artística actual.⁶ El ensayo de Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar* analiza la pervivencia del proyecto *latinoamericanista* en la literatura, a la vez que explora las múltiples expectativas y estereotipos que despierta la idea de una “literatura latinoamericana” en la actualidad.

⁴ Fabiana Serviddio, *Arte y Crítica en Latinoamérica durante los sesenta* (Barcelona: Miño y Dávila, 2012).

⁵ María Clara Bernal Bermúdez, *Más allá de lo real maravilloso: el Surrealismo y el Caribe* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006).

⁶ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010); Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007); Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (Barcelona: Debate, 2009); Graciela Speranza, *Atlas Portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. (Barcelona: Anagrama, 2012).

Desde perspectivas teóricas diversas, los trabajos de Valentin Mudimbe⁷ y de Walter Mignolo⁸ cuestionaron la ontología de las divisiones continentales y expusieron los cimientos coloniales de los presupuestos gnoseológicos que subyacen a las “ideas” de “África” y de “América Latina”. Al igual que la presente investigación, ambos estudios combinan el análisis de momentos históricos distintos con la finalidad de estudiar las continuidades y cambios experimentados por ambos imaginarios a través de un período extendido de tiempo (el trabajo de Mudimbe recorre diversos momentos desde la antigüedad griega hasta el presente, mientras el libro de Mignolo se detiene en tres coyunturas heteorgéneas de la relación entre los imperios y las colonias: la llegada de los Europeos a América, la Ilustración Europea y el período posterior a la segunda posguerra).

En cuanto el período aquí abordado no ha sido aún investigado de manera exhaustiva, la revisión de artículos publicados en revistas de arte como *ArtNexus*, *Third Text*, *Poliester*, *Curare*, *Ramona*, etc. y actas de coloquios (los realizados por el Instituto de Investigaciones Éticas de la Universidad Nacional Autónoma de México) fue central para analizar las diversas posturas críticas y trazar un mapa de posiciones. Los catálogos de exposición fueron también una fuente de investigación crucial en cuanto me permitieron explorar las ideas encontradas sobre el modo en que el arte y la cultura latinaamericana debía ser narrado y representado, y cómo las diversas obras participaban de esas construcciones. A partir de esta falta, el presente trabajo quiso no sólo ofrecer una serie de ejes problemáticos a partir de los cuales abordar el período

⁷ Valentin Mudimbe, *The idea of Africa* (Indiana: Indiana University Press, 1994).

⁸ Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007).

estudiado, sino también avanzar una serie de hipótesis cuyo despliegue o refutación constituya el punto de partida de nuevas pesquisas.

Esta investigación toma como marco teórico metodológico los postulados de una historia del arte *crítica* tal como fue caracterizada por Michael Podro⁹ y por los trabajos de Georges Didi-Huberman, Michel de Certeau y de Michael Fried.

El libro *Los historiadores del arte críticos* constituye un importante antecedente de este estudio en cuanto ofrece el análisis de la labor histórica de una serie de teóricos alemanes entre 1827 y 1927, a la vez que ofrece un conjunto de categorías críticas para abordar el estudio de la escritura de la historia del arte. A diferencia de una historia del arte *arqueológica* —que postula preguntas que exigen respuestas sobre diversas cuestiones de hecho, sobre las fuentes, los propósitos, las técnicas, las reacciones de los contemporáneos—, la historia *crítica* exige ver cómo los productos artísticos y modelos críticos obedecen a propósitos e intereses irreductibles a las condiciones de su aparición, así como inextricables de éstas. Es una modalidad de historia que examina las obras particulares a la luz de una determinada concepción del arte y se interroga por los conceptos de arte que están en funcionamiento en las narrativas. La propia conceptualización del arte que subyace a este modelo de historia (el hecho de estar limitado por el contexto pero a su vez ser irreductible a las condiciones de su aparición), exigió a los historiadores del arte críticos atender a esta doble limitación, negociando en cada instancia su equilibrio.

El conjunto de las narrativas de crítica e historia abordadas en esta investigación, fueron así analizadas a partir del concepto de una historia crítica desplegado por Podro.

⁹ Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos* (Madrid: A. Machado Libros, 2001).

A partir de las reflexiones de este autor, me propuse indagar los conceptos de obra y de historia que subyacían a las narrativas aquí examinadas, y los horizontes de acción y conocimiento que las obras singulares adoptaban en estas narrativas. La pertinencia de este abordaje para las narrativas del arte latinoamericano escritas en los años 90, se releva en que el doble carácter del arte referido por Podro (ser irreductible a sus condiciones de aparición pero a la vez inextricable de ellas) es una tensión que recorre y está en constante debate en las escrituras de Richard, Ramírez, Mosquera y Camnitzer: mientras la necesidad de establecer un vínculo entre el arte y su medio fue central para estos críticos en cuanto les permitía argumentar por el *diferencial* latinoamericano y crítico del arte local, la defensa de un espacio de producción autónoma y de un análisis centrado en los procedimientos y materiales *artísticos*, les permitía evadir conceptualizaciones previas para las cuales el arte era considerado sólo un medio al servicio de la emancipación continental. Los fuertes debates emprendidos por Gerardo Mosquera y Nelly Richard con la “tradicción de un arte militante” (Mosquera) y con la tradición de un “latinoamericanismo esencialista” que condenaba la obra a la “tiranía de la ilustratividad” (Richard), revelan la centralidad que esta discusión adquirió en el período examinado.

El reclamo por una historia del arte *crítica* que vaya más allá del análisis de las obras bajo la perspectiva del “artista y su tiempo”, fue también formulado por Georges Didi-Huberman. Su programa de una historia *crítica*, apuesta a pensar una historia del arte que tenga en cuenta el nacimiento y la evolución de su materia, “sus supuestos prácticos y sus conclusiones institucionales, sus fundamentos gnoseológicos y sus fantasmas clandestinos. En resumen, el nudo de lo que ella dice, no dice y niega. El

nudo de lo que es para ella el pensamiento, lo impensable y lo impensado —todo ello evolucionando, volviendo, mirando atrás en su propia historia”.¹⁰ Como refiere Didi-Huberman en *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, la historia crítica es una modalidad de historia que encuentra sus fundamentos en la labor de una constelación de pensadores (Walter Benjamin, Carl Einstein y Aby Warburg) que pusieron la *imagen* (entendida “como concepto operatorio y no como simple soporte de iconografía”) en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad. La crítica de Georges Didi-Huberman al abuso que la historia social del arte (en tanto línea dominante de la disciplina) hace de la noción estática de “herramienta mental”, se dirige a argumentar un “exceso” propio de la imagen que dificulta su fácil correspondencia con una época dada. No se puede, sostiene Didi-Huberman, “contentarse con hacer la *historia* de un arte bajo el ángulo de la ‘eucronía’, es decir, bajo el ángulo convencional de ‘el artista y su tiempo’”¹¹. Según Didi-Huberman, la imagen posee una exuberancia, una complejidad y sobredeterminación, incapaz de ser aprehendida por una narrativa solidaria de principios positivistas e historicistas. La distinción establecida por este autor entre una historia del arte en el sentido del genitivo objetivo, donde el arte se entiende primero como objeto de una disciplina histórica, y una historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo donde el arte mismo es el que lleva su historia, se dirige a cuestionar aquellas narrativas del arte que ubican el tiempo de la obra fuera de ella, subordinando el régimen propio de funcionamiento de las producciones plásticas, al devenir, conflictos

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. (Murcia: Cendeac, 2010), 14.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 31- 97. Esta misma postura crítica contra un análisis de las obras de arte bajo el ángulo del “artista y su tiempo” orienta las reflexiones de Siegfried Kracauer en: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010).

y especificidades de otros sistemas de pensamiento y acción. Según Didi-Huberman, la historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo cuestiona los presupuestos —activos en la otra modalidad de historia, la del genitivo objetivo— de que el arte es una cosa del pasado alcanzable como objeto y que el arte es algo con una identidad específica, un aspecto discernible, un criterio de demarcación, un campo cerrado.¹² En definitiva, el punto conflictivo en la historia del arte que esta tesis apuesta a recuperar, según Didi-Huberman, reside en cómo conciliar la historia, que aporta el punto de vista, con el arte, que le proporciona su objeto; un arte que, por otra parte, siempre se resiste a ese “cierre de lo visible sobre lo legible, y de todo ello sobre lo inteligible”.¹³

En una dirección similar, Michel de Certeau advierte sobre el trabajo en acción en una historia literaria que “recose meticulosamente el texto literario a las estructuras ‘realistas’ (económicas, sociales, psicológicas, ideológicas, etc.) de las que sería el efecto, [una historia literaria que] se da por función la de restaurar incansablemente la referencialidad; la produce, hace que el texto la confiese, hace creer así que el texto expresa algo de real. De este modo, lo transforma en una institución, si la institución tiene fundamentalmente por función hacer creer en una adecuación del discurso y de lo real, presentando su discurso sobre la ley de lo real”.¹⁴ Estas reflexiones se dirigen a refutar la posibilidad de una aprehensión definitiva y última, unívoca, de la obra literaria y artística. Lo que esta lógica de la identificación obtura, retomando una reflexión de Ivo Mesquita en relación con las narrativas del arte dominantes en América Latina, es la disponibilidad de ciertos trabajos “para atravesar lo social, sin desear reflejarse en él,

¹² Didi-Huberman, *Ante la imagen*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis, entre ciencia y ficción* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007), 58.

resistiéndose a la obligatoriedad a todo costo con lo real”.¹⁵ Se trata de cuestionar el estatuto del arte (latinoamericano o no) en tanto saber objetivo que puede agotarse en diversas cuestiones de hecho, y a la vez interrogar la relación siempre conflictual entre las obras y sus escrituras, las obras y los discursos sobre ellas. Como la historia benjaminiana postuló, lo histórico no se reduce a lo fáctico.

Desde la disciplina histórica y en esta misma línea, diversos autores han debatido en torno al modo singular en que lo artístico configura desde su lógica interna la experiencia histórica. De acuerdo a estos aportes, la historia no se presenta en las obras o narrativas como representación de una tercera cosa que estaría ausente, sino que la historia se trama en lo artístico como cualidad de los materiales y modo de expectación que las obras configuran en sus sistemas. Es este sentido son particularmente relevantes los trabajos de Frank Ankersmit, Peter Burke y Hayden White.¹⁶

En función de estas reflexiones, esta investigación examinó el conjunto de escritos de historia y crítica de arte de Ramírez, Richard, Mosquera y Camnitzer partiendo de un concepto de historia del arte que propone analizar las obras a través del modo en que el arte transforma los elementos sociales en la temática de las producciones plásticas, y no que las considere sólo en relación a sus condiciones históricas de producción. Es decir, a partir de una modalidad de historia del arte que se pregunta por los conceptos de arte, de obra y de politicidad que están funcionando en el interior de las obras y sus

¹⁵ Ivo Mesquita, *Cartographies*, catálogo de exposición (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), 52.

¹⁶ Estas ideas fueron discutidas en el marco del grupo de investigación *REO* (Realidad entre Ojos) dirigido por Graciela Schuster (Buenos Aires). Agradezco a Graciela Schuster y a Guillermina Fressoli su referencia a estos autores. Frank Ankersmit, *La experiencia histórica sublime* (México: Universidad Iberoamericana, 2010); Peter Burke, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Cátedra, 2005); Hayden White, *El contenido de la forma, Discurso narrativo y Representación histórica* (Buenos Aires: Paidós. 2002).

narrativas. Una historia del arte *crítica*, en este sentido, evade tanto una concepción formalista de la historia del arte que expulsa los factores contextuales, como un materialismo simplista que, en palabras de Adolfo Sánchez Vázquez, postula la reducción del arte a las condiciones sociales bajo una concepción historicista de las relaciones entre obra de arte y situación dada.¹⁷ La revisión de algunas recuperaciones críticas del pensamiento marxista, constituye un punto de partida importante para revisar las articulaciones entre el arte y lo social y los conceptos de politicidad del arte que han prevalecido en las historias del arte escritas *desde* y *sobre* América Latina. En este sentido, los conceptos de arte y de obra que han dominado en nuestro medio, pueden ser examinados a la luz de la afirmación de Karel Kosik quien sostiene que "toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra"¹⁸ Estas consideraciones permiten asimismo reevaluar el potencial cognoscitivo y político que nuestras narrativas han asignado a las obras de arte de la región. El concepto de "intención de la obra" introducido por Peter Bürger, apunta justamente a desarmar una comprensión de la obra como una representación de la realidad y como espacio transparente de manifestación del artista. La intención de la obra, según Bürger, "no debería referirse a al efecto buscado por el deseo consciente del autor, sino al punto de fuga de los medios por los cuales se logra el efecto de la obra (*stimuli*)."¹⁹

¹⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, "Prólogo", *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*, Karel Kosik, (México: Editorial Grijalbo, 1967), 5.

¹⁸ Kosik, *Dialéctica de lo concreto*, 66.

¹⁹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 14.

Las reflexiones de Jacques Rancière sobre los “régimenes de identificación del arte” nos permiten pensar la crítica de arte como un elemento que participa de manera inextricable y solidaria con otras operatorias del arte y la cultura en la conformación de un determinado régimen artístico. Es en esa relación solidaria que la crítica artística configura formas de visibilidad y de pensamiento del arte que permiten su identificación: “No hay arte (...) sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos”, “no hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifica como tal.”²⁰ Como revela el estudio de Michael Fried sobre la crítica de arte de Diderot y la pintura francesa de 1750-1781, la crítica de arte no opera “bajo la simple forma del discurso a posteriori que vendría a añadir sentido a la desnudez de las formas”²¹. Los textos de crítica articulan concepciones artísticas singulares que permiten ser analizadas en diálogo con aquellas articuladas por las obras en un “proceso de interpretación doble en virtud del cual los cuadros y textos críticos se descubren mutuamente, estableciendo y matizando sus respectivos significados”.²² Estas concepciones, entendimientos del arte que subyacen a las obras y a la crítica, presuponen además, una relación entre obra y espectador “paradójica y específica pero, en cualquier caso, esencial.”²³ Pensar las singularidades y horizontes de un determinado régimen del arte, es así reflexionar sobre los modos de visibilidad y de

²⁰ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005), 22.

²¹ Rancière, *El destino de las imágenes* (Nigrán: Politopías, 2011), 91.

²² Michael Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (Madrid: A. Machado Libros, 2000), 18-19.

²³ *Ibid.*, 19.

inteligibilidad que participan en él, y su particular articulación. Esta particular articulación, define además las relaciones que al interior del régimen se da entre lo visible y lo decible, lo visible y lo invisible. Es sobre esta configuración estética, en tanto reparto de lo común (a través de una distribución de funciones, lugares y competencias) que es aprehensible en lo sensible,²⁴ que, según Rancière se articula lo político. Esta noción de lo político en Rancière se establece a partir de las irrupciones por las cuales se reconfigura el reparto de lo sensible, en detrimento de lo que hasta entonces permanecía como lo establecido en una determinada comunidad. Así, *lo político* se presenta en esta tesis como la acción en la que se vuelve a disputar y poner en cuestión los modos en que *lo artístico latinoamericano* se comprende y cualifica en las distintas narrativas críticas que constituyen nuestro objeto de estudio.²⁵

La hipótesis que orientó esta investigación, es que al ajustar las relaciones centro-periferia y la cultura occidental en la discusión sobre las políticas de inclusión y de representación del arte de América Latina en los circuitos hegemónicos del arte, Mosquera, Camnitzer, Richard y Ramírez reinstalaron, abierta o implícitamente, un entendimiento del arte de América Latina en términos de diferencia localizada. El

²⁴ Ese “sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas”, designa lo que Rancière entiende por “división de lo sensible”. Según el filósofo francés, “una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común compartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división.” Jacques Rancière, “La división de lo sensible. Estética y Política”, Disponible en: <http://mesetas.net/?q=node/5>.

²⁵ Esta concepción de lo político tal como la conceptualiza Rancière, se distancia de “una visión sociológica para la cual la ‘política’ del arte significa la explicación de una situación —ficcional o real— por las condiciones sociales” o bien una “visión ética que pretende reemplazar la ‘impotencia’ de la mirada y de la palabra por la acción directa”. En la perspectiva de Rancière, ambas visiones se apoyan en un modelo de eficacia del arte, que supone “una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben se ven afectados”. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manatíal, 2006), 55 y 81.

concepto de “territorialización del imaginario” trabajado por Amaryll Chanady, permite comprender la nueva formalización que los críticos aquí examinados realizaron sobre el arte de la región. Según Chanady, la territorialización del imaginario sucede cuando “una manifestación particular de una ficción de vanguardia internacional es atribuida a un articular territorio”.²⁶ Este concepto, que la autora desarrolló para definir un modo operativo que se manifestó en la literatura de Alejo Carpentier, permite comprender cómo las escrituras de Richard, Ramírez, Mosquera y Camnitzer argumentaron por un singular concepto de obra y de politicidad del arte, que se delineó en función de su adecuación a las singularidades de su localización latinoamericana.

El objetivo de estos cuatro teóricos fue alterar una geografía estática de poderes y funciones artísticas que bajo la lógica original/derivativo relegaba las obras de zonas “marginales” al silencio y la ignorancia. Ellos desarrollaron un nuevo modelo crítico anclado en los postulados de una geopolítica artística para demostrar que las singularidades y potencialidades de las obras debían ser evaluadas en relación con sus localidades de producción, lo que a su vez introducía la imposibilidad de sostener teorías artísticas de alcance universal. En este modelo crítico, la noción de “contexto” adquirió un lugar clave en cuanto la apelación a los contextos fue la estrategia argumental que legitimó la necesidad de nuevos marcos discursivos que pudiesen explicar las obras latinoamericanas, y abrir para ellas un espacio de representación nuevo en el circuito global. El examen de los discursos de crítica latinoamericana del período abordado, revelan que la noción de “contexto” funcionó, en primera instancia, como el conjunto

²⁶ Amaryll Chanady, “The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”, en: *Magical Realism. Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (Durham: Duke University Press, 1995), 131.

de condiciones materiales de existencia que brindaban a la obra su particular configuración. En cuanto la serie de intervenciones críticas aquí examinada no se abocó al análisis profundo de las condiciones de producción históricas —ejercicio que podría haber complejizado la correspondencia entre arte y geografía—, la potencialidad política del arte siguió conceptualizándose a partir de un latinoamericano referencial (es decir, de una identidad geopolítica). Fue una argumentación que le permitió a Richard, Ramírez, Mosquera y Camnitzer romper con un entendimiento del arte de la región en términos *esencialistas* y reinscribirlo en el devenir de la historia. Si bien durante los años 80 y 90, América Latina dejó de ser considerada sólo como espacio geográfico para ser pensada como lugar enunciativo factible de alinearse a un frente subalterno mayor, la “latinoamericaneidad” que en este período se re-articuló permaneció arraigada en el proyecto político de emancipación continental esgrimido desde la doble operatoria de exclusión/confrontación que signó la emergencia del proyecto de un “arte Latinoamericano” durante la segunda posguerra.

Al orientar sus discusiones desde la pregunta sobre cómo *lo latinoamericano* operaba y funcionaba al interior de las producciones plásticas, los cuatro críticos aquí estudiados introdujeron una política identitaria (entendida como la correspondencia entre intención del artista como denuncia localizada, dispositivo de representación y apropiación estética) que operaba nuevas territorializaciones según las cuales (nuevos) imaginarios y conceptualizaciones artísticas fueron adscritas a singulares territorios (América Latina). A diferencia de las argumentaciones de Carpentier de los años 40 y de las construcciones de las grandes exposiciones regionales que postulaban un concepto de identidad cultural y artística estática y homogénea; en los 80 y 90 “lo local” ya no fue

pensado de manera esencialista bajo la idea de una “naturaleza (latino)americana”, sino que se identificó con las singulares condiciones históricas (y en tanto históricas *móviles*) de inscripción de las obras. En las narrativas de Mosquera, Camnitzer, Richard y Ramírez, el diferencial latinoamericano funciona como *lógica de acción*, más que como simple identificación. Las estrategias que cada uno de estos autores identifican en tanto *latinoamericanas* (la inversión en Ramírez, la apertura en Mosquera, la contextualización y comunicación en Camnitzer, el desacomodo móvil en Richard) refieren a cómo estas intervenciones críticas se formularon en términos de voluntad política que buscaban incidir en un estado de situación dado. Esta nueva comprensión de *lo latinoamericano* —como voluntad política y ya no en términos esencialistas— se distingue del *latinoamericanismo* de las décadas previas (los 60 y 70) tal como fue conceptualizado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. Según estos autores el *latinoamericanismo* tuvo su lugar de enunciación en las narrativas anticolonialistas que acompañaron a la occidentalización. "Tales narrativas fueron articuladas en espacios tradicionales de acción (Macondoamérica), es decir, en situaciones donde los sujetos formaban su identidad en contextos predominantemente locales, no sometidos todavía a procesos intensivos de racionalización (...) en este tipo de situaciones la crítica al colonialismo pasaba necesariamente por un rescate de la autenticidad cultural. El concepto de 'autenticidad' jugaba allí como un arma ideológica de lucha contra los invasores, contra aquellos que amenazaban destruir el 'legado cultural' y la 'memoria colectiva' de los subalternos. Y los guardianes de la autenticidad, los encargados de 'representar' a los subalternos y articular sus intereses eran los arieles: aquellos letrados

e 'intelectuales críticos' que podían impugnar al colonizador en su propio idioma, utilizando sus mismos conceptos y su misma "gramática".²⁷

En consonancia con las reflexiones introducidas por los críticos aquí examinados, las nociones de "América Latina", "norte", sur" y "centro", no son asumidas en este trabajo como localizaciones geográficas estables, sino en el sentido que Michel de Certeau teoriza la noción de "lugar": como lugar social, un lugar enunciativo, un lugar de producción socioeconómica, política y cultural en función del cual se establecen los métodos, se precisa la topografía de intereses y se organizan los expedientes de las cuestiones a indagar.²⁸ La noción de "función-centro" que Nelly Richard conceptualiza a partir de las reflexiones de Jacques Derrida, permite atender a las sucesivas instancias bajo las cuales en distintos momentos se ejerce un poder discursivo y representativo, sin identificarlo con un principio geográfico único y estático.²⁹ Al igual que la idea de "arte latinoamericano", estos términos funcionan como territorios en disputa, como palabras factibles de encarnar proyectos artísticos, culturales, políticos alternos en función del sujeto de enunciación.

La primera parte de este trabajo, "Genealogía de un concepto", es un estudio de las condiciones de emergencia histórica de la noción de "arte latinoamericano". Su objetivo es ofrecer un análisis histórico de los debates teóricos, de las exposiciones y de

²⁷ Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, "Introducción: La translocalización discursiva de 'Latinoamérica' en tiempos de globalización", en: *Teorías sin disciplina (Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (México: Miguel Ángel Porrúa, 1998), 11-12. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/oldensayo.html> (Diciembre 2012).

²⁸ Michel de Certeau. *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2006), 67-118.

²⁹ Nelly Richard. "Globalización Académica, Estudios culturales y crítica latinoamericana", en: *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de globalización*, comp. Daniel Mato (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2001). Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf> (Septiembre 2008).

los argumentos críticos que participaron activamente en la construcción y reformulación de la idea de un “arte Latinoamericano”. Mi exploración está dirigida a recuperar las premisas políticas y epistemológicas sobre las que se fundó el proyecto de un “arte Latinoamericano” en la segunda posguerra y los conceptos de obra, historia y de un arte crítico que estuvieron en funcionamiento en las posteriores reactualizaciones de este proyecto. Trazar esta genealogía me permite indagar las singularidades (en términos de continuidad y cambio) de cada una de las operatorias críticas en relación a una tradición construida como propia.

El capítulo 1, “El tránsito entre el proyecto de un Arte Americano (1930-1940) y la fórmula de un Arte Latinoamericano (1950-1970)”, explora los postulados teóricos sobre los que se erigió la fundación de “América Latina” en el siglo XIX y de un “arte Latinoamericano” hacia 1940-1950. La referencia al americanismo de Joaquín Torres García y de David Alfaro Siqueiros permite pensar la integración regional de las “tres Américas” como un proyecto artístico alternativo a la configuración (jerárquica, territorial y artística) postulada por la idea de un “Arte Latinoamericano”. El “americanismo expandido” promovido por Torres García y Siqueiros, fue también sostenido en esos años (1930-1940) por críticos de los Estados Unidos como Alfred H. Barr Jr. y Clement Greenberg. Ambos proyectos de un “arte Americano” y de un “arte Latinoamericano”, definen dos modalidades de un arte crítico que fundan tradiciones distintas para pensar lo político del arte y que se tensionan a fines del siglo XX. La hipótesis que orienta este capítulo es que la voluntad de diferenciación con el “norte” (Estados Unidos) en tanto amenaza imperialista vigente desde el siglo XIX, fue el rasgo central en la configuración de una tradición de escritura de crítica de arte en América Latina. Olvidada durante el

período vanguardista de 1920 y 1930, la fuerte dicotomía entre una América Latina y una América Sajona que orientó el proyecto decimonónico se reactualizó aún con mayor fuerza en la segunda posguerra. Fue la penetración política, económica y artística del norte la que puso fin al anhelo integracionista de la América del Sur, la América Central y la América del Norte. Acuñaada por la crítica de los Estados Unidos en este contexto, la idea de un “arte latinoamericano” surgió como el otro necesario de expulsar para la construcción de un nuevo “arte Americano” como canon artístico mundial. Así, el proyecto de un arte latinoamericano se fundó, desde el norte, en términos de expulsión, y desde el sur, en términos de confrontación. Esta doble emergencia dio a la producción artística y a la crítica del sur un carácter propio (moldeado en gran parte por las premisas de la teoría de la dependencia), que permearía futuras construcciones teóricas del arte de la región. Fue la crítica Marta Traba quien inauguró hacia los años 1970 una tradición de escritura sobre el arte de América Latina con una función normativa que, en su intento de proveer de referencialidad a la obra, de fundarla en la autoridad del hecho, dice lo que la obra en cuanto *latinoamericana* debe ser, o debería haber sido.

El segundo capítulo, “La reactualización del debate sobre lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización”, discute la fuerte dimensión de corte y ruptura desde la cual se concibió la “nueva crítica” que emergió a fines de los años 80 y durante los años 90. En cuanto el objetivo principal de los críticos de este período fue arrebatarse la palabra a las instituciones del “norte”, la construcción de un escenario dicotómico fue una estrategia efectiva para atribuirse la palabra legítima en la construcción de las historias y sentidos sobre el arte del “sur”. A través de explorar las múltiples continuidades entre los postulados y elaboraciones de la “nueva crítica” de los

años 80 y 90, de las intervenciones críticas del “centro” y de la crítica latinoamericanista de los años 60 y 70, este capítulo instala la pregunta acerca de los horizontes de acción de la ruptura operada por la “nueva crítica” y abre algunos de los interrogantes que orientarán la revisión de los capítulos siguientes: ¿Cómo aparece “América Latina” en las construcciones discursivas de la “nueva crítica”? ¿Cómo se reformularon los modelos de politicidad de la obra latinoamericana en los 80 y 90? ¿Realizó este nuevo momento de la crítica un desplazamiento discursivo que autorizó nuevas formas de visibilidad y nuevos modos de inteligibilidad de las producciones de la región en los circuitos metropolitanos?

La segunda parte de este estudio, “Escribir América Latina”, examina en detalle las intervenciones críticas, curatoriales y artísticas de Ramírez, Richard, Mosquera y Camnitzer que cuestionaron la centralidad del objeto modernista y un intercambio unidireccional de los postulados artísticos bajo la dinámica centro-periferia. Los capítulos que integran esta segunda parte de mi investigación ofrecen el análisis del conjunto de argumentos desplegados en este debate, así como de las posiciones adoptadas por sus protagonistas. El problema que define esta sección de mi investigación es el de la territorialización del arte de la región y su relación con la pragmática revolucionaria. Es decir, el análisis de los modelos de politicidad que, en la perspectiva de los críticos aquí examinados, regulan o deberían regular la obra latinoamericana. Desde horizontes conceptuales diversos, cada uno de los críticos aquí analizados refundaron a su manera el proyecto de “América Latina” y de un “arte Latinoamericano” en diálogo con las singularidades de una escena artística cada vez más globalizada. Sus aparatos teóricos identifican un “propio” latinoamericano desde el cual

argumentan la unidad de su arte. Son operaciones discursivas que realizan nuevas formalizaciones sobre lo propio latinoamericano a la vez que continúan conceptualizaciones previas en torno al vínculo del arte y lo social, y la politicidad de la obra.

Si bien las estrategias que analizo en esta segunda parte de mi estudio no fueron desarrolladas de manera individual —en cada una de las posiciones que exploro (y otras más que yo no abordaré) intervinieron una diversidad de actores e instituciones—, la decisión de mantener una organización por autores respondió a que sus propias biografías de exilios, migraciones e identidades múltiples, son representativas de la *desterritorialización* que experimentó el debate de lo latinoamericano en el arte durante el período abordado. El conjunto de análisis ofrecido en esta segunda parte de mi estudio está orientado por una serie de preguntas comunes: ¿Cuáles fueron las estrategias artísticas y discursivas a partir de las cuales los críticos analizados reformularon las relaciones centro-periferia? ¿De qué modo “América Latina” continuó funcionando al interior de sus construcciones y cómo fue conceptualizada? ¿Siguió operando la “territorialización del imaginario” en los críticos analizados? ¿Cómo fue reformulada la relación entre el arte y lo social? ¿Dónde reside (cuál es) la radicalidad (politicidad) del arte y de las obras en cada una de estas construcciones críticas? Desentrañar las formas de politicidad que participaron en el período que analizo, requiere examinar tanto la politicidad que es enunciada por las narrativas que constituyen mi objeto de estudio, como la politicidad que evalúa los horizontes de acción de estas discursividades en relación con la comprensión y cualificación de un

común mayor (lo artístico latinoamericano, la historia del arte en tanto disciplina) que se disputa.

El tercer capítulo, “Mari Carmen Ramírez. Reestructurar el proyecto de un arte latinoamericano”, analiza las intervenciones teóricas desplegadas por Ramírez a fin de argumentar la unidad de las artes de la región. El estudio de dos exposiciones organizadas por Ramírez junto a Héctor Olea a principios del siglo XXI, *Heterotopías. Medio Siglo Sin Lugar 1928-1968* (Madrid, 2000) e *Inverted Utopias. Avant Garde in Latin America* (Houston, 2004), y los malestares que en su momento estas muestras produjeron, es el punto de partida para examinar las reconceptualizaciones teóricas emprendidas por Ramírez para romper la lógica positivo-historicista diacrónica que orientó las grandes muestras regionales de fines de los años 80 e inicios de los 90. El análisis del modelo constelar de las utopías invertidas, ensayado como modelo curatorial en las exposiciones referidas, permite examinar las reformulaciones de Ramírez y Olea en cuanto a las relaciones entre arte e historia, así como el singular emplazamiento que los curadores asignaron a las vanguardias artísticas de la región: ya no derivativas ni marginales, pero tampoco de absoluta independencia en relación con los postulados centrales.

El examen de las diversas intervenciones (textos de crítica e historia del arte y proyectos curatoriales) emprendidas por Gerardo Mosquera a fin señalar los múltiples estereotipos y jerarquías que la etiqueta de “arte latinoamericano” actualiza, orienta el capítulo siguiente: “Gerardo Mosquera. Abandono estratégico”. Si bien el objetivo de Mosquera de eliminar toda referencia a “América Latina” en cuanto horizonte de sentido de las producciones plásticas realizadas en la región, sitúa su programa artístico-

cultural en las antípodas de aquél emprendido por Ramírez, el análisis atento de sus escritos y proyectos revela que su fórmula crítica reinstala la unidad del arte del continente bajo una geografía abierta de lo subalterno. A través del estudio de las relaciones entre los escritos del crítico cubano, las obras de Wifredo Lam y las producciones del “nuevo arte cubano” de los años 80, este capítulo explora también el poder configurativo de la crítica de arte en la construcción de un sistema de visión, y su devenir en un programa artístico (de producción de obra) con el paradigma del “desde aquí”.³⁰

El capítulo 5, “Nelly Richard. Espacio móvil de perturbación”, analiza los referentes teóricos en funcionamiento tras los esfuerzos emprendidos por Richard para desmarcarse de un latinoamericanismo territorializante. Las nociones de “margen”, “lo latinoamericano” y “sur” dan cuenta de la estrategia discursiva desarrollada por la crítica chilena para conformar una visualidad particular sobre el grupo de experiencias heterogéneas comprendidas en la Escena de Avanzada, y para repensar el potencial teórico y disruptivo de la crítica cultural. La noción de “espacio” de Michel de Certeau,³¹ permite caracterizar la politicidad que Richard asigna tanto a las producciones artísticas como a las intervenciones discursivas desarrolladas desde el sur: una politicidad concebida como fuerza disruptiva y desterritorializante en la cual, sin embargo, el lugar persiste como marcas sensibles en las obras.

³⁰ Como señalé anteriormente, según Rancière, estas diversas operatorias del arte y la cultura participan de manera inextricable y solidaria en la conformación de un determinado régimen artístico. Es en esa relación solidaria que la crítica artística configura formas de visibilidad y de pensamiento del arte que permiten su identificación. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 22.

³¹ Michel de Certeau, *La Invención de lo Cotidiano 2: Habitar, Cocinar* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1999), 129.

El sexto capítulo, “Luis Camnitzer. Reafirmación combativa”, examina el proyecto de Camnitzer de establecer una tradición politizada del arte bajo la idea de un “conceptualismo latinoamericano”. El análisis del modo diferenciado en que sus obras plásticas e intervenciones discursivas participan de esta empresa y construyen los vínculos entre lo artístico y lo social, permite explorar las distintas construcciones teóricas sobre lo artístico que se tensionan al interior de su producción. Mientras sus textos operan una re-territorialización desde lo político como condición del arte latinoamericano, sus obras problematizan esta adscripción rápida ya que en ellas el “contexto” deja de ser inmediato y transparente y se torna siempre una nueva creación.

Finalmente, la tercera parte de esta tesis, “Sobre la emergencia de una nueva discursividad de lo latinoamericano en el arte”, retoma ciertos momentos del análisis anterior para conceptualizar el régimen discursivo que estuvo en funcionamiento en las intervenciones de crítica e historia del arte, de curaduría y de producción plástica realizadas por Richard, Camnitzer, Mosquera y Ramírez. El interrogante sobre los modos de inteligibilidad, las formas de visibilidad y los modelos de eficacia artística que este régimen articuló para romper con las narrativas que concebían el arte de la región en términos derivativos y esencialistas, permite analizar los presupuestos y horizontes de acción de estas geopolíticas artísticas que hicieron de “lo local” el elemento crítico (político) de las producciones y discursos generados desde el “sur”. El título del capítulo que integra esta última parte de mi investigación, “Crítica y Visualidad. Horizontes de un modelo crítico”, refiere a la reterritorialización de la mirada que efectuaron las intervenciones críticas aquí analizadas.

Tomando como marco teórico las reflexiones de Didi-Huberman, Podro, de Certeau y Fried acerca de una historia del arte *crítica*, esta investigación analizó cómo se comprendió y re-evaluó *lo artístico latinoamericano* a fines de los años 80 e inicios de los años 90 en las narrativas de Nelly Richard, Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera y Nelly Richard. A través de la revisión crítica de cómo estos autores entendieron las nociones que guiaban sus reformulaciones teóricas —los conceptos de arte, de historia, del vínculo entre el arte y lo social, y la politicidad de las obras—, esta tesis buscó identificar las distintas operatorias a través de las cuales ellos contribuyeron a la erección y sostenimiento del régimen artístico en el cual se inscribió el proyecto de un arte latinoamericano. Así esta tesis buscó examinar la idea de un “arte Latinoamericano” no como producto de una singular geografía, sino como un proyecto artístico que se acuñó en torno a la segunda posguerra, y que puso en relación determinadas formas de lo visible y de lo decible, es decir, articuló una particular operación (funcionamiento) de la palabra en lo artístico.

Esta tesis concluye con una pregunta que este trabajo no agota y cuya exploración exige futuras pesquisas: ¿Cómo lo artístico incorpora en su sistema las cualidades del lugar? ¿Como se cifran en la obra las sedimentaciones históricas y condiciones de producción características de un lugar? ¿Cómo pensar una crítica e historia del arte solidarias de estas nuevas relaciones entre el arte y lo social? La aporía que el modelo crítico de una geopolítica artística contiene, el querer desplazar un argumento construido en términos identitarios a través de formulaciones que reinstalaban una diferencia localizada como diferencia referencial, establece las bases para repensar el trabajo de la crítica de arte. Se trataría de pensar el trabajo de la crítica como la

reflexión sobre las condiciones de producción de la obra para su pensar su *producción* de diferencia en cada momento específico de intervención. Este proyecto se propone así en futuras formulaciones recuperar la noción de diferencia que alentó la emergencia de las discursividades de Richard, Mosquera, Camnitzer y Ramírez a fines de los 80: una diferencia como alteridad crítica que buscó disputar y resignificar (no sólo identificar y nombrar) sus espacios de intervención.

PRIMERA PARTE

GENEALOGÍA DE UN CONCEPTO

CAPÍTULO 1. EL TRÁNSITO ENTRE EL PROYECTO DE UN ARTE AMERICANO (1930-1940) Y LA FÓRMULA DE UN ARTE LATINOAMERICANO (1950-1970)

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”,³² delinean el carácter correlativo y mutuamente dependiente de lo latino y lo anglo-sajón,

³² 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.

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)³³ 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”,³⁴ puede explicarse por que, 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 hispanoamericana al imperialismo americano del norte”,³⁵ Ardao no hace referencia a que el poder de auto-denominación por él exaltado, residió sólo en una fracción (la

³³ El *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* fue publicado por primera vez por Arthur de Gobineau en Francia en 1853.

³⁴ Ardao, “Génesis de la idea”, 54. El subrayado es mío.

³⁵ *Ibid.*, 67.

conquistadora) de este continente, y fue posible por el silenciamiento de otras voces y resistencias sobre las cuales ese hispanoamericanismo se inscribió.

Este capítulo analiza la re-emergencia del proyecto latinoamericanista en los estudios del arte durante la segunda posguerra. La rápida acogida que la noción de América Latina tuvo en el campo de la literatura,³⁶ 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, quien primero incorporó la noción de “América Latina” como rasgo diferenciador y aglutinador de un conjunto de obras.³⁷

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. Es en

³⁶ Ibid., 95-110.

³⁷ Gran parte de esta información fue recogida de los seminarios de posgrado dictados por el Dr. Cuahtémoc Medina en la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente “Curando desde el Sur. Operaciones curatoriales y contextos críticos en la inserción del arte de América Latina en el circuito global” (Febrero-Agosto de 2008). Posgrado en historia del Arte, UNAM. Ver también: Rona Roob, “From the Archives: The Museum and Latin American Art”, *MoMA*, Summer 1993: 14-16; y el sitio Web del MoMA: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list (Junio 2010)

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 Latinoamericano”, enunciado por primera vez en el libro de Marta Traba *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961) y desarrollado en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970* (1973), operó así la conversión del proyecto cultural, político y económico, condensado bajo el nombre de América Latina, en una categoría artística. Esta conversión fundó un régimen de lo artístico regulado por una lógica de identificación que inauguró una tradición de escritura para las artes de la región que habría de tener fuerte pregnancia en los autores del período. La lógica de identificación a la que me refiero impone como exigencia la continuidad (identidad) entre el espacio de emergencia de la obra y sus horizontes de apropiación/potencialidades de acción. Se trata de una operación que quiere proveer de referencialidad a la obra, fundarla en la autoridad del hecho.

1.1. 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.³⁸ Henríquez Ureña había sido integrante, junto a

³⁸ 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 Ureña titulada *La utopía de América*. Pedro Henríquez Ureña, *La Utopía de América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978). Disponible en:

Pedro Reyes, Alfonso Caso y José Vasconcelos, del Ateneo de la Juventud, grupo intelectual mexicano activo entre 1909 y 1914. Era la fuerte tradición mexicana, así como el nuevo despertar intelectual fomentado por la revolución, según el pensador mexicano, lo que hacía 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 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 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 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 en Ureña, se rastrea en esta defensa de una configuración territorial distinta y superior a la otra América encarnada por los Estados Unidos.

A diferencia de Ureña, Diego Rivera, quien también había participado del Ateneo de la Juventud, defendía un proyecto integracionista que abarcaba no sólo la América de descendencia española, sino que buscaba incorporar al resto del continente. A pesar de haber sido fuertemente cuestionada desde el siglo XIX especialmente por José Martí, y rechazada por Joaquín Torres García en tanto política intercontinental, Rivera empleó la noción de "Pan-América" en su proclama por una unificación política, económica y

artística de las tres Américas: América del Sur, América Central y América del Norte.³⁹

Desde estéticas significativamente diversas, esta idea de crear una nueva tradición artística para México y el resto del continente Americano fue proyectada también por los otros dos grandes muralistas: David Alfaro Siqueiros (sobre el que avanzaré más adelante) y José Clemente Orozco.

Tras su regreso a Montevideo (Uruguay) luego de una larga estancia en Europa y Estados Unidos, Joaquín Torres García fundó la Escuela del Sur (1934) desde la cual dio forma y difundió su proyecto de un Universalismo Constructivo. La inversión del mapa que Torres García realizó en 1935, refiere al carácter protagónico que la nueva Escuela del Sur tendría en la definición de un proyecto artístico válido de extenderse a todo el continente.

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 Torres García y en Siqueiros, la formulación del proyecto de un arte americano emerge en el cruce entre sus escritos y obras plásticas. Si bien Siqueiros y Torres García pueden pensarse como precursores de las dos corrientes más fuertes entre las cuales se debatiría el arte de la región durante los siguientes años, la tradición abstracto-

³⁹ Diego Rivera, “El Arte y el Panamericanismo: América debe salvarse de perecer bajo los escombros del mundo Grecolatino, esclavista, que se derrumba actualmente.” *Así*, (14-08-1943), 54. Disponible en: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA Record ID: 747269 (Abril 2012).

constructiva y la tradición político realista, ambos artistas coincidieron en pensar el proyecto de un “Arte Americano” como un nuevo regionalismo artístico que trascendiera los límites nacionales. A pesar de que sus formulaciones surgieron de preocupaciones diversas y arribaron a resultados distintos, ambos artistas convergieron en reflexionar sobre un arte anclado en lo singular-local, pero que a su vez fundara una nueva unificación continental. 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.

Tras su retorno a Montevideo (Uruguay), 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 en 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*”.⁴⁰ Ese algo general para Torres García es un concepto

⁴⁰ 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

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). Todos esos desplazamientos son, sin embargo, parte de una intencionalidad geográfica: demarcar estilísticamente un arte y una orientación diferenciada para el nuevo mundo que se oponga a la vieja Europa.

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”.⁴¹ 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 significar *arte no figurativo*”.⁴² La pintura es abstracta porque “procede con elementos plásticos absolutos”.⁴³ 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

Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA Record ID: 832022 (Abril 2012). En cursiva en el original.

⁴¹ Joaquín Torres García, *Escritos*, selección analítica y prólogo de Juan Fló (Montevideo: Arca Editorial, 1974), 34.

⁴² Idem., 45. En cursiva en el original.

⁴³ Idem.

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 [Fig. 1], 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)⁴⁴ éste no es Estados Unidos, sino México en cuanto representante de la tradición realista del arte contra la cual Torres García se posiciona.⁴⁵ Esta tensión entre tradiciones artísticas y su plasmación en el trazado de mapas distintos, resulta más evidente cuando contrastamos la ausencia de México en el mapa de Torres García, con la dimensión exacerbada que este país adquiere en el mapa surrealista de 1929 [Fig. 2].⁴⁶

⁴⁴ 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.

⁴⁵ En un escrito de 1942, Torres García enfatiza la distancia que separa su concepción artística, fundada en valores plásticos, de aquella de los muralistas Rivera y 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.

⁴⁶ Agradezco a Ji-Yoon Han, de la Universidad de Montreal (Canadá), su referencia a este mapa.

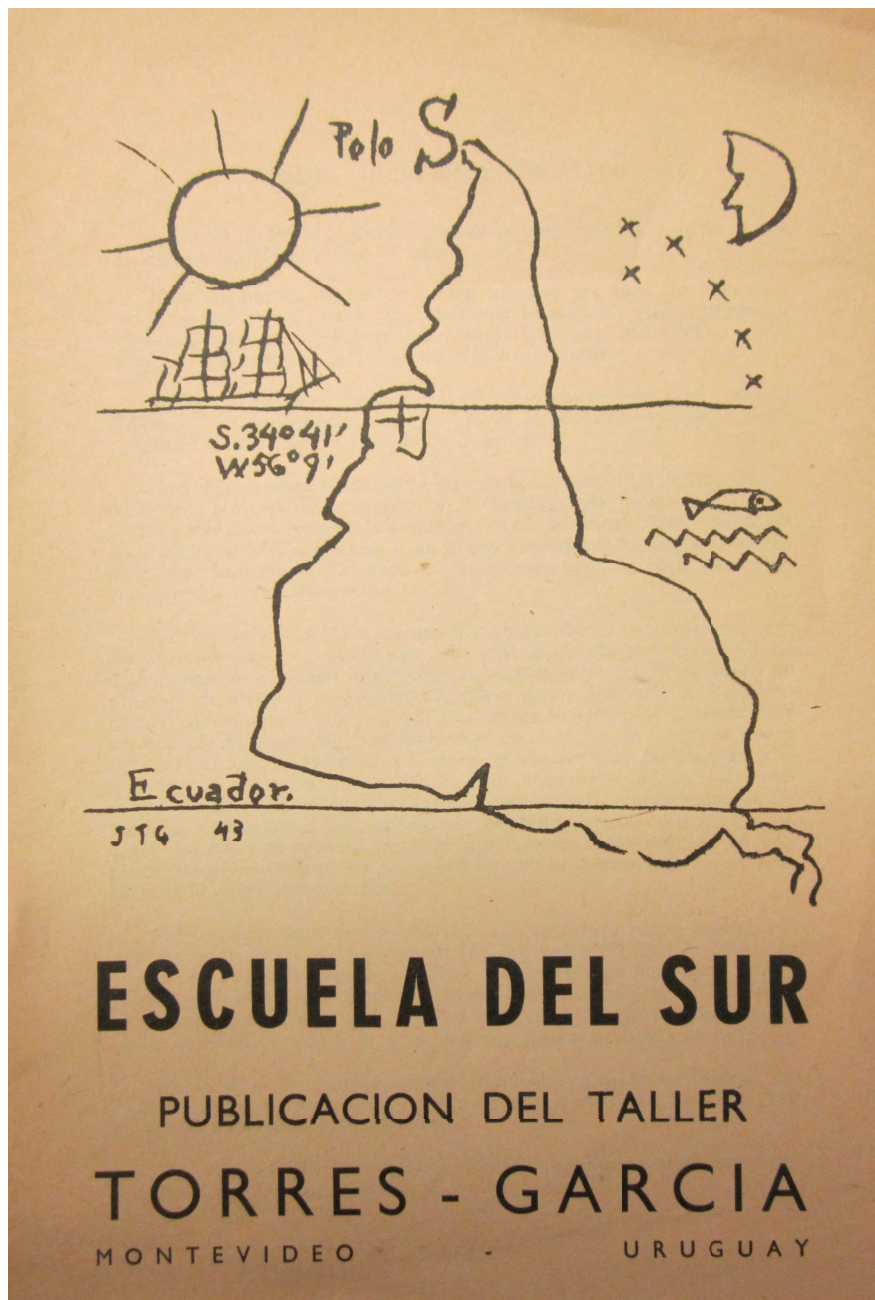


Fig. 1. *La Escuela del Sur*, Manifiesto, portada de Joaquín Torres García, 1935



Fig. 2. "El mapa del mundo en la época de los surrealistas", *Varietés*, Junio de 1929

La inversión de América que Torres García realiza se dirige a 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 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.⁴⁷

⁴⁷ 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 (Texas: The University of Texas Press, 1992), 15.

Con el mismo carácter inaugural y vanguardista, fundador, en 1921 Siqueiros editó en Barcelona la revista *Vida Americana. Revista Norte, Centro, y Sud-Americana de Vanguardia*.⁴⁸ 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. Aquí 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”.

Fecha en 1921, este texto tiene varios puntos de contacto con los principios artísticos que Torres García postuló tras su regreso a Montevideo. 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 *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

⁴⁸ 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).

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.⁴⁹

Dos años después de *Vida Americana*, en 1923, Siqueiros firmó junto a Diego Rivera y Xavier Guerrero el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”. El contexto inmediato del manifiesto es de política interna: expresar la adhesión del sindicato al gobierno de Álvaro Obregón frente a la amenaza de la rebelión de Agua Prieta. Sin embargo, el manifiesto es recordado por lo que toca a su toma de 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.⁵⁰ Dada la ubicación política en el contexto de la revolución mexicana, pudiera argumentarse que, en su defensa de “el 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

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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.

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 década siguiente, los años 30, reencontraremos algunos de estos elementos pero combinados con formulaciones en torno a la necesidad de desarrollar una plástica que se corresponda con la “época moderna”, capaz de estar al servicio de las nuevas masas urbanas y de luchar contra el avance del imperialismo. Fechado en 1932, el texto de Siqueiros “Hacia los vehículos de la plástica revolucionaria” presenta los postulados principales de la nueva estética.⁵¹ 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.⁵² La fundación del *Block of Mural Painters* revela 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 Centre (Los Ángeles), el mural titulado “América Tropical. Oprimida y Destrozada por los Imperialismos” [Fig.

⁵¹ 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.

⁵² Shifra M. Goldman, “Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles”, *Art Journal*, Summer 1974: 33:4, 321-327.

3] permite analizar las ideas esbozadas en el texto de 1932.⁵³ Como referí anteriormente, la experimentación con nuevos procedimientos técnicos fue uno de los postulados de la revolución artística 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 descripta, se combina con una nueva tecnología formal que reflexiona sobre la composición y la perspectiva de la obra,

⁵³ 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.

a partir de la consideración del espectador como un ser en movimiento dentro de una singular topografía.



Fig. 3. David Alfaro Siqueiros, *Tropical America. Oprimida y Destrozada por los Imperialismos*, Los Ángeles, California, 1932. Foto Getty Research Institute, Special Collections

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.

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.⁵⁴ 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.⁵⁵ 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),⁵⁶ 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”.⁵⁷

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

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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).

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,

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 Paris.

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.⁵⁸

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, 1936⁵⁹

Como más adelante retomaré en relación a los juicios estéticos formulados por Clement Greenberg un par de años antes (1932), estas afirmaciones permiten argumentar acerca de la existencia de una geopolítica artística alterna, anterior a la

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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.

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 arte construida en términos de ruptura. ¿Establece esta narrativa vanguardista un punto ciego que nos impide observar intercambios presentes y pasados entre las artes de México y los Estados Unidos? ¿Cómo y por qué se estableció la tajante ruptura que desde 1950 encontramos entre los artistas de los Estados Unidos, autodefinidos desde entonces como “americanos”, y los artistas del “sur” identificados como “latinoamericanos”?

1.2. 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”.⁶⁰ 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.

⁶⁰ Clement Greenberg, Letters to college friend Harold Lazarus, Jan-Sep 1932. Clement Greenberg Papers, GRI, Special Collections, 950085.

En 1934 Barr publicó un texto en el cual expuso la necesidad de un museo destinado exclusivamente al arte moderno, así como sus características.⁶¹ 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 caracteriza la definición del arte moderno, que puede explicarse los diversos proyectos (canon) sobre al arte moderno argumentados por Barr. En esta línea de esbozos sobre la evolución y futuro del arte moderno, se 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 [Fig. 4] 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 [Fig. 5], 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 las dos regiones (México y Estados Unidos). Esta

⁶¹ Alfred H. Barr Jr., *A Museum of Modern Art in New York* (New York: MOMA, 1934).

participación equitativa, se cuestionó, sin embargo, 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 1940.⁶²

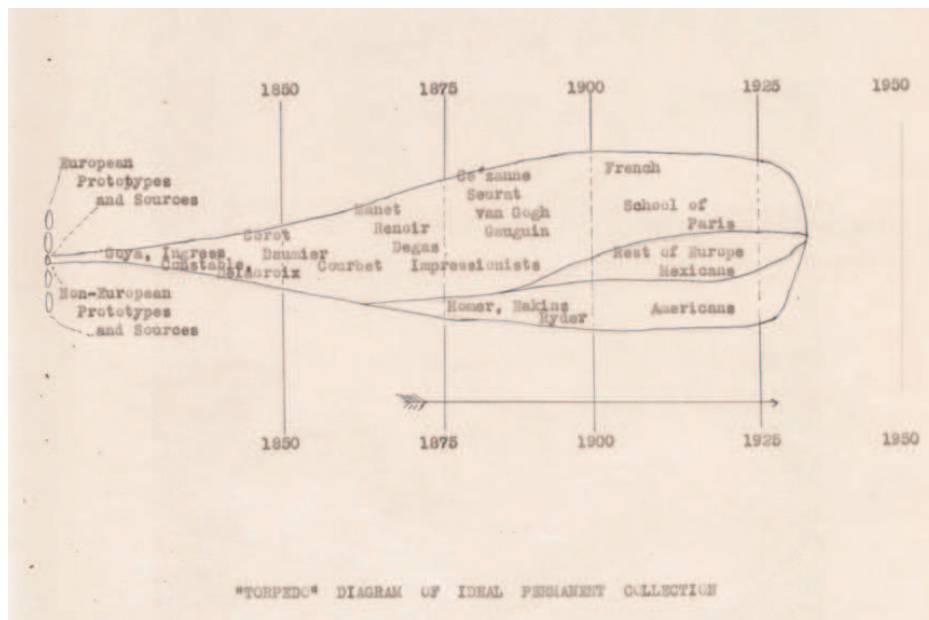


Fig. 4. Alfred H. Barr Jr., “Torpedo”, Diagrama para la colección permanente del Museo de Arte Moderno (MOMA), Nueva York, 1933

⁶² “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.

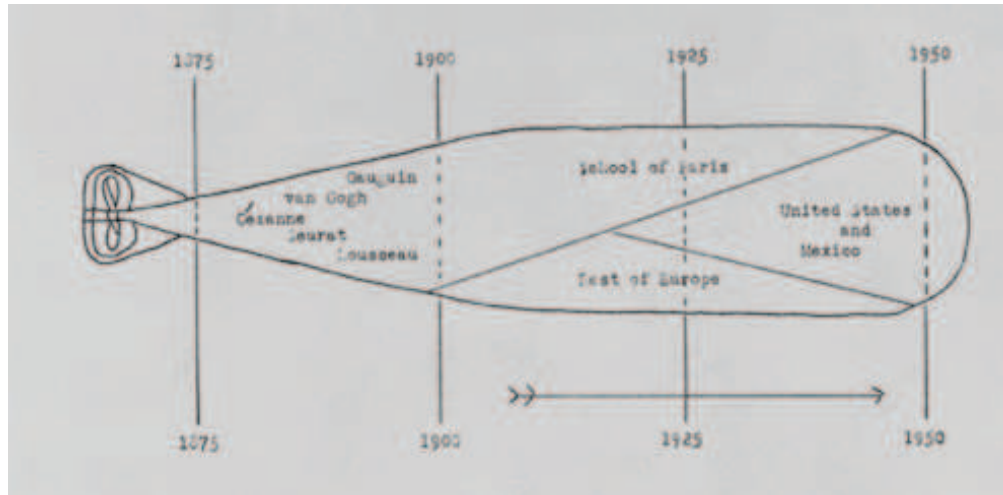


Fig. 5. Alfred H. Barr Jr., "Torpedo", Diagrama para la colección permanente del Museo de Arte Moderno (MOMA), Nueva York, 1941

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" [Fig. 6], en respuesta a otro de los diagramas de Barr, aquél que publicó en ocasión de la exposición *Cubism and Abstract Art* (MOMA, 1936).⁶³ La caricatura de Reinhardt resulta interesante por el nuevo estado que este artista otorga al arte de México en relación al arte "Americano".

La separación entre el 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

⁶³ 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.

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 Cezanne, 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. Es esta segunda tendencia la que está colapsando 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 [Fig. 7]. 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 en relación a los dibujos de Reinhardt, “la Americanización del arte mundial y la de-mexicanización del Arte Americano fue un mismo y único proceso”.⁶⁴



Fig. 6. Ad Reinhardt, “How to Look at Modern Art in America”, 1946

⁶⁴ “The Americanization of the World art and the de-mexicanization of American Art were the same and one process”. Cuauhtémoc Medina González, “Delays and Arrivals”, *Curare* (2007): 27, 111.

1961 fifteen years later*

HOW TO LOOK AT MODERN ART IN AMERICA

by Ad Reinhardt

Here's a guide to the galleries—the art world in a nutshell—a tree of contemporary art from pure (abstract) "paintings" (on your left) to pure (illustrative) "pictures" (down on your right). If you know what you like but don't know anything about art, you'll find the artists on the left the easiest to understand, and the names on the right the easiest and most familiar (famous). You can start in the cornfields, where no demand is made on you and work your way up and around. Be especially careful of those curious schools situated on that overloaded section of the tree, which somehow think of themselves as being both abstract and pictorial (as if they could be both today). The best way to escape from all this is to paint yourself. If you have any friends that we overlooked, here are some extra leaves. Fill in and paste up...



Fig. 7. Ad Reinhardt, "How to Look at Modern Art in America", 1961

Otro dibujo realizado por Reinhardt en 1946, "The Rescue of Art" (el rescate del arte) publicado en la revista *Newsweek* [Fig. 8], muestra su defensa de la abstracción en el arte.⁶⁵ 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.⁶⁶ 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 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).⁶⁷ Iniciados como grupos de inclinaciones Troskystas, 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

⁶⁵ Ad Reinhardt, "The Rescue of Art", *Newsweek*, August 12, 1946, cit. en: Guilbaut, *How New York*, 116.

⁶⁶ *Ibid.*, 11.

⁶⁷ *Ibid.*, 2-4.

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 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.



Fig. 8. Ad Reinhardt, "The Rescue of Art", 1946

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.⁶⁸

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".⁶⁹

Si en relación al 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

⁶⁸ "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.

⁶⁹ 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.

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.

1.3. El circuito latinoamericano y la conformación de una tradición de escritura

Si bien las reflexiones sobre la unidad (o su ausencia) de las producciones plásticas realizadas al sur del Río Bravo son anteriores a la labor crítica de Marta Traba, es en sus escritos cuando “América Latina” se convierte en referente último de cierta tradición de reflexión artística.⁷⁰ *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* publicado por Traba en 1973, condensa esta conversión del proyecto cultural, político y económico encarnado en el nombre de América Latina, en una categoría artística desde la cual el conjunto de producciones visuales sería analizado, organizado, valorado.

El régimen del arte regulado por una lógica de la identificación que esta conversión fundó, será en parte el objeto de este estudio. Se trató de una operación que no sólo aspiró a aprehender la vastedad de un territorio, sino que sobre esta caracterización (la tierra del buen salvaje, lo fantástico) fundó el edificio del arte.

⁷⁰ Florencia Bazzano-Nelson discute la común creencia de que el primer estudio (libro) de arte latinoamericano pertenecería a Marta Traba con *La pintura nueva en Latinoamérica* de 1961, al mencionar la anterior publicación de Ángel Guido *Redescubrimiento de América en el arte* de 1944. El libro de Guido, sin embargo, confronta las artes de “América” con aquellas de “Europa”, mientras uno de los rasgos principales del proyecto latinoamericanista es el constante enfrentamiento de las artes de América Latina con aquellas de la América Sajona, es decir, de los Estados Unidos. Como ambición, la unidad de un arte “americano” (y no latinoamericano) existe, como ya referí, al menos desde la década de 1930. Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* [1973], Marta Traba, (Buenos Aires, Siglo XXI, 2005), 11.

Erigido desde 1950 en un verdadero proyecto de resistencia contra el imperialismo del norte, el arte latinoamericano se vio así impelido a funcionar como espacio de certeza del nuevo proyecto latinoamericanista; un área más al servicio de la emancipación continental. Una tradición de escritura se inauguró, de este modo, en los estudios (crítica e historia) del arte de la región que habría de tener una fuerte pregnancia en autores del período. En su intento de proveer de referencialidad a la obra, de fundarla en la autoridad del hecho, esta tradición de escritura estableció particulares modos de mirar las obras y perspectivas de análisis. Sin solución de continuidad con las condiciones materiales de su emergencia (su espacio de producción), la “obra latinoamericana” fue constantemente interpelada y significada desde su singular localización.

Al interior de nuestro territorio, el proyecto de un “arte latinoamericano” en tanto espacio de resistencia contra el avance del “norte” fue fundado por la crítica de arte Marta Traba hacia la década de 1970.⁷¹ La noción de “arte americano”, también usada por Marta Traba antes de su definitiva adopción de la categoría de “arte latinoamericano”, fue totalmente desplazada por los críticos de la región en torno a 1950.⁷² 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,⁷³ el ferviente latinoamericanismo de los 50, 60 y 70

⁷¹ Traba, *Dos décadas vulnerables*.

⁷² Marta Traba, “¿Qué quiere decir ‘un arte Americano’?”, *Revista Mito*, Febrero-Marzo 1956, 1-6. Este texto cuestiona la existencia de un “arte americano” más que como simple anhelo, postura bien distinta a su posterior defensa de un “arte latinoamericano”.

⁷³ 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 de arte Americano desde la crítica de los Estados Unidos se reforzó tras la apertura del Whitney Museum of

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 en relación con la coyuntura mayor (política, económica) que acompañó el devenir de la región y su inscripción a escala internacional. Entre la década 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. 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, y que hacia los años de 1950 y 1970 revelaba toda su actualidad.

En 1950, cuando las discusiones sobre el imperialismo y las luchas anti-imperialistas que se continuarían en 1960 y 1970 ya estaban instaladas, asistimos a la refundación del proyecto latinoamericanista. Este proceso se dio en paralelo con la comercialización de “lo latino” en la cultura popular y el turismo en los Estados Unidos.⁷⁴ Por esos años encontramos también una tradición de intelectuales dedicados

American Art (1930) como un museo dedicado exclusivamente a las artes de los Estados Unidos <http://whitney.org/About/History> (Noviembre 2011).

⁷⁴ La película *Los Tres Caballeros* (1944) de Disney ofrece una temprana mirada “turística” sobre América Latina, así como la divulgación de representaciones estereotipadas sobre sus regiones y países. En relación con la imagen así construida de América Latina, Walter Mignolo sostiene: “La idea global de ‘América Latina’ explotada por los Estados imperiales de la actualidad (Estados Unidos y los países imperiales de la Unión Europea) se construye alrededor de la noción de que el subcontinente es un territorio extenso y una fuente de mano de obra barata, con abundantes recursos naturales y destinos

a explorar nominaciones alternas elaboradas simultánea y posteriormente al proyecto latinista. *Caliban* (1971) de Roberto Fernández Retamar presentó una genealogía en esta dirección que se remonta a los escritos de Simón Bolívar (“Carta a Jamaica” de 1815, “Mensaje al Congreso de Angostura” de 1819), pasa por José Martí (“Nuestra América” de 1891) y José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de 1928), y continúa en su propia obra.⁷⁵ Los nombres alternos para denominar el continente que cada uno de estos autores propuso, “América” de Bolívar, “Nuestra América” de Martí, “Indo-América” de Mariátegui, discutían con los componentes más reaccionarios del proyecto decimonónico.

La raigambre europea y la exclusión de los grupos originarios y de ascendencia africana fueron los elementos eliminados, mientras la dicotomía fundante entre las dos Américas se reactualizó aún con mayor fuerza. Con una fuerte filiación bolivariana, Martí esbozó hacia fines del siglo XIX un programa-otro condensado bajo el nombre de “Nuestra América”.⁷⁶ Este programa de “Nuestra América” reclamaba una configuración territorial, política y cultural más amplia que incorporase también aquellos sectores excluidos de la proclama latinista. Un conocimiento profundo de la tierra, y de las diversas capas culturales que la habitaban, era necesario para desarrollar instituciones y formas de gobernabilidad no importadas sino propias. Conocedor de la sociedad norteamericana (a la que denominó “América europea”), y fuerte crítico de la

turísticos exóticos con hermosas playas caribeñas, una región que da la bienvenida a viajeros, inversores y explotadores. Esa imagen se creó durante la Guerra Fría, cuando ‘América Latina’ pasó a formar parte del Tercer Mundo y se convirtió en principal objetivo para la implementación de modelos neoliberales”. *Los Tres Caballeros*, Norman Ferguson, Walt Disney Pictures, 1944, Animación/Musical, 69 minutos. Mignolo, *La idea de América Latina*. 118.

⁷⁵ Roberto Fernández Retamar, “Caliban” [1971], *Todo Caliban* (Buenos Aires: CLACSO, 2004).

⁷⁶ José Martí, “Nuestra América” [1891], *Política de Nuestra América* (México: Siglo XXI editores, 1999), 37-44.

convocatoria lanzada por ese país a la Primera Conferencia de Naciones Americanas de la cual saldría la política del Pan-americanismo, los textos de Martí revelan también su fuerte sentido antiimperialista que sería continuamente retomado.⁷⁷

En el ámbito del arte, estas otras configuraciones no serían agenciadas sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando ciertos artistas y críticos —cubanos como José Bedia, Juan Francisco Elso y Gerardo Mosquera, y de los Estados Unidos como Jimmie Durham— empiecen a explorarlas desde sus obras y escritos. Dentro de esta misma línea fuertemente antieuropeizante y antiimperialista, en 1928 José Carlos Mariátegui publicó *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Sin haber sido necesariamente una referencia directa en las discusiones que empezaron a reactivarse hacia fines de los años 1980 en el campo de las artes plásticas, este escrito ofrece una crítica temprana al modo en que la epistemología y las categorías teóricas del “Occidente blanco” sirvieron a su empresa de expansión y conquista, naturalizando desigualdades y exclusiones.⁷⁸

Desde una actitud autoproclamada como “anticolonialista”, el texto de Retamar ya citado continuó la tradición literaria de recurrir a los personajes de *La Tempestad* (1611) de William Shakespeare para caracterizar pueblos y culturas. A diferencia de Enrique Rodó, cuyo *Ariel* (1900)⁷⁹ tuvo un fuerte impacto en el pensamiento de la región, Retamar volteó hacia Caliban, ese otro personaje de *La Tempestad* habitualmente denigrado. A diferencia del autor uruguayo, a quien Retamar no dudó en

⁷⁷ La Primera Conferencia de Naciones Americanas se celebró en Washington entre Octubre de 1889 y Abril de 1890.

⁷⁸ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (México D.F.: Ediciones Era, 2007).

⁷⁹ José E. Rodó, *Ariel* (Buenos Aires: El Andariego, 2005).

calificar de “colonial”, el cubano sostuvo: “[n]uestro símbolo no es pues Ariel (...) sino Caliban”.⁸⁰ En la escritura de Retamar, el personaje de Caliban invoca al colonizado. Dueño y rey de sus propias tierras, Caliban fue posteriormente sometido y esclavizado por Próspero, quien también le impuso su propia lengua. En este texto, el antiimperialismo latinoamericanista se cruza y fusiona con una genealogía anticolonial (Retamar se alinea con pensadores como Frantz Fanon, Edward Kamau Brathwaite y Aimé Césaire) para fundar una nueva historia anticolonial: la historia y la cultura de Caliban.

Estas inflexiones de pensamiento que se dieron en torno a los años cincuenta y sesenta, adquirieron un particular sesgo cuando fueron trabajadas desde el ámbito de la crítica y producción artística. El imperialismo norteamericano no sólo fue percibido como amenaza política, militar y económica, sino también estética. Las fuertes críticas a las utopías del desarrollismo se cristalizaron en la formulación de la “teoría de la dependencia”. Elaborada por pensadores vinculados a la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) como Fernando Henrique Cardoso, Andre Gunder Frank, Theotonio Dos Santos, Ruy Mauro Marini, Celso Furtado, Enzo Faletto, la teoría de la dependencia ofreció las herramientas para pensar el desarrollo desigual y dependiente de las distintas regiones del globo. Contra las teorías económicas clásicas que postulaban el gradual desarrollo de las regiones “atrasadas” y un eventual reparto equitativo de las ganancias del mercado global, la teoría de la dependencia argumentó una organización mundial centro/periferia como estructural e insuperable del sistema capitalista. No existía tal cosa como países “en vía de desarrollo”; entre las economías

⁸⁰ Fernández Retamar, “Caliban”, 30-33.

desarrolladas y subdesarrolladas no había una simple diferencia de “etapa”, sino de función y posición dentro de una misma estructura económica internacional de producción y distribución. Esta diferencia no sólo era sustentadora del reparto desigual, sino que suponía también una estructura definida de relaciones de dominación.⁸¹ Muy en boga en el continente por aquellos años, estas formulaciones se tradujeron a las teorías artísticas en términos de escuelas centrales (como ya observamos, es en estos años cuando Estados Unidos y la escuela de Nueva York adquirieron una preponderancia indiscutible) que exportaban sus producciones y parámetros artísticos imponiendo así nuevas formas de colonialismo. La sustitución de importaciones promulgada por la teoría de la dependencia desde el ámbito económico, también parecía una opción válida para el ámbito artístico.

Es desde el quiebre introducido por estas reflexiones provenientes en su mayoría de la sociología, la economía y la política, que el crítico mexicano Cuauhtémoc Medina analizó la producción crítica de Marta Traba. Medina señaló *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* como “la primera formulación de la condición del arte latinoamericano fundada en el análisis de la dialéctica del centro y periferia”.⁸² A partir del texto de Traba de 1972 *Arte Latinoamericano Actual*, prácticamente un borrador de *Dos décadas vulnerables*, Medina examinó el modo en que las argumentaciones de Traba funcionaron como una transcripción al terreno artístico, de la diferenciación de grado de dependencia que las ciencias sociales

⁸¹ Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y Desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011).

⁸² Cuauhtémoc Medina, “El último refugio del arielismo” (ponencia presentada en *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, XI Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango, Bogotá, del 19 al 22 de Septiembre de 2006).

latinoamericanistas habían planteado en términos de la economía. La división del continente realizada por Traba entre “áreas abiertas” y “áreas cerradas” se establece así a partir de la apertura y permeabilidad que cada una de estas regiones (que funcionan como conglomerados de países) posee en relación con las corrientes artísticas y culturales del norte, es decir, a partir de la mayor o menor vinculación de cada región “con el modelo del desarrollo capitalista.”⁸³

Según Medina, el “argumento sobre la economía-mundo de lo visual” presente en *Dos décadas vulnerables* otorgó a este texto un carácter “fundador” en relación con la tradición crítica contemporánea en el arte de América Latina, y también en tanto fue el primer texto que, *avant la lettre*, se situó bajo la perspectiva del análisis de la globalización.⁸⁴ No son, sin embargo, sólo esos dos aspectos señalados por Medina los que se inauguraron desde las reflexiones de Traba. *Dos décadas vulnerables* también movilizó e instauró una serie de representaciones e imperativos en torno al arte de la región. Sostenible sólo en tanto unidad geográfica-cultural situada en oposición y resistencia frente al avance de los Estados Unidos, el intento de traslado de esta unidad (América Latina) al campo de las artes plásticas, encuentra principalmente dos obstáculos. Por un lado, las conceptualizaciones de Traba sobre las áreas abiertas y las áreas cerradas, y las posiciones de resistencia y de entrega, atentan contra la aparente unidad del arte latinoamericano:

Pero la desenvoltura que tipifica a los artistas de las zonas abiertas a lo largo de esta década tampoco logra arrastrar tras de sí todo el caudal del arte latinoamericano; éste queda *dividido*, por consiguiente en dos apuestas mayores; la apuesta de los resistentes (...); la otra apuesta parte de quienes trabajando dentro de respetables posiciones innovadoras y experimentales,

⁸³ Ibid., 10.

⁸⁴ Ibid., 11.

consideran que la pérdida de identidad es un tanto favorable a la rápida incorporación de una América neutral al territorio neutral de un arte moderno neutral.⁸⁵

Si en el artículo antes referido de 1956, Traba ya había expresado su desconfianza acerca de la existencia de un “arte americano” bajo la hipótesis de que éste existía sólo como “especie de vago y común anhelo de artistas y críticos”,⁸⁶ analizado en profundidad, el abandono de esta sospecha y su reemplazo por la afirmación de la efectiva unidad del arte latinoamericano en *Dos décadas vulnerables* se revela sólo aparente. Rastreado en diversas partes del libro, la unidad latinoamericana se funda en ciertas características de la sociedad en su conjunto y de sus formas de gobierno, y no en una mirada dirigida a sus producciones plásticas:

[S]ociedades (...) arcaicas, feudales, semicolonias o francamente coloniales, viviendo situaciones precapitalistas, raquitismo del mercado interno, la presión de las oligarquías en el poder, el desarrollismo a punta de revólver, la marginación de poblaciones enteras, el parroquialismo, el paternalismo (...) nuestras sociedades (...), todavía, [funcionan] sobre relaciones personales, sobre núcleos relacionales que operan a la manera de las sociedades primitivas (...) Las formas del autoritarismo en Latinoamérica no tienen nada que ver con la tiranía tecnológica (...) el autoritarismo latinoamericano se coloca, en cambio, por fuera del progreso.⁸⁷

Por otra parte, al trasladar esta unidad (social) latinoamericana al ámbito de las artes plásticas, Traba elabora una lógica explicativa en relación a las experiencias artísticas de la región que se funda en la lógica de la identificación ya referida: “[e]n el contexto de la teoría del arte latinoamericano, Marta Traba se destacó por buscar

⁸⁵ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 139. El subrayado es mío.

⁸⁶ Traba, “¿Qué quiere decir un ‘arte americano’?”, 72. En este artículo las nominaciones de arte americano y arte latinoamericano funcionan de manera intercambiable, analogía que en *Dos décadas vulnerables* prácticamente desaparecerá bajo el predominio e la noción de arte latinoamericano.

⁸⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 65-66 y 72.

establecer relaciones claras de sentido entre el arte y su contexto cultural de producción”.⁸⁸

En contra de las “señales de ruta” propias del arte norteamericano, Traba abogó por un arte latinoamericano —pintura, básicamente— al que le exigió mantener vínculos con el medio, sin por ello caer en tendencias folkloristas. Las obras y producciones mayormente defendidas por Traba, lo son en tanto expresan una particular “forma de vivir” en América Latina. Su afirmación de que “[l]as obras plásticas más originales que da el continente, las da en la medida en que ‘el movimiento es la inmovilidad’”, se posiciona en resistencia a las tendencias europeas y norteamericanas de entonces bajo las cuales, según Traba, “los latinoamericanos se han visto violentados a aceptar una categoría que parece ir a *contrario sensus* de su propia naturaleza”, *contrario sensus* acentuado con la “peculiar noción del tiempo dentro de la cual vive Latinoamérica y sus artistas”.⁸⁹

En una de sus frecuentes comparaciones entre artes plásticas y literatura, Traba reitera esta caracterización. Una de las ventajas que para ella tiene la literatura sobre las artes plásticas, consiste en su mejor capacidad de *traslado* de “una manera cierta de vivir a la operación literaria”. Se trata de una conceptualización que exige a las artes (pintura y literatura) una operación de traducción (especie de reflejo) en relación a las formas de vivir en nuestros países. Esas formas de vivir en América Latina, por otro lado, son concebidas en línea con el estereotipo del realismo mágico, reforzándolo: “La fuerza arrasadora de Macondo parte de que *es verdad*, de que expresa una manera de

⁸⁸ Serviddio, *Arte y Crítica*, 202.

⁸⁹ Traba, *Dos Décadas vulnerables*, 75.

vivir y una visión de la vida y la naturaleza que es vivida diariamente por una comunidad también real”.⁹⁰

Mirar en Caracas. Crítica de Arte, libro que Traba publicó en 1974, expresa esta postura de un modo elocuente.⁹¹ Traba cuestiona todas las obras del cinetismo en Venezuela en tanto “modelos extraños” que sólo han servido “para lanzar a los artistas a una carrera imitativa de magnitud nunca vista”. Calificada como “aventura pura”, la “enfermedad de las vanguardias” (Traba en realidad se refiere a las neo-vanguardias) según la crítica argentino-colombiana no nos concierne ya que nada tiene que ver con nuestros (latinoamericanos) tanteos culturales ni con el analfabetismo de las grandes masas. Es la singularidad del territorio en el que vivimos, “diferente de Norteamérica, Europa y Asia”, lo que el arte en la perspectiva de Traba debería capitalizar y promover, en vez de tratar de borrar. Las obras de Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez son calificadas de “juguetes” y criticadas bajo la convicción de que adhieren a “una vía de dependencia y mimetismo”⁹² de las hegemonías de Europa y Estados Unidos (según Traba, el mimetismo en Soto y Cruz-Diez se da en relación a las obras de Victor Vasarely y Yaacov Agam respectivamente). Tal vez debamos interrogar esta primera oclusión del cinetismo como uno de los motivos de la tardía atención que las obras cinéticas recibieron por parte de la crítica del continente.⁹³

⁹⁰ Ibid., 78. El subrayado es mío.

⁹¹ Marta Traba, *Mirar en Caracas. Crítica de Arte* (Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1974).

⁹² Ibid., 13-21.

⁹³ En su texto “La oclusión del arte óptico y cinético en México”, Daniel Garza Usabiaga analiza el silencio con que la historiografía del arte moderno, principalmente en México, recibió las producciones de arte óptico y cinético. Según Garza Usabiaga, las singularidades de estas producciones eran difíciles de aprehender a partir de los postulados que orientaban la crítica e historiografía del arte moderno. Garza Usabiaga refiere también cómo la exposición *Solar* (México, 1968), que reunió varias obras de arte óptico y cinético, no fue analizada de modo crítico, y sólo se refirió a ella como antecedente del Salón Independiente, inscribiéndose así dentro de la genealogía de un arte contestatario de politización

En una línea similar, luego de caracterizar el comportamiento cultural caraqueño como de rápida, y a veces superficial, aceptación de las corrientes estéticas foráneas, Ángel Rama condenó el arte geométrico y cinético por desarrollar el proyecto de una cultura burguesa en la cual rasgos provincianos y folklóricos se mezclaban con modernizaciones de escasa o nula crítica al sistema.⁹⁴ En los escritos tempranos de Néstor García Canclini, encontramos argumentos análogos, pero en relación a movimientos (poéticas) diversos. Isabel Plante refirió a la crítica que García Canclini hizo del “arte ecológico” desde la teoría de la dependencia:

Ni la explosión demográfica ni la contaminación son tema de interés directo para Argentina. Estamos poco poblados, y la tuberculosis de nuestros niños no se debe al “smog” sino a la “miseria” (esto vuelve aún más absurda, en países como el nuestro, la fuga a la naturaleza en busca de un espacio no contaminado para la creatividad artística).⁹⁵

La frase de García Canclini expresa la instauración de un enjuiciamiento ético bajo el cual el artista latinoamericano es compelido a establecer una correspondencia entre su práctica artística y las condiciones materiales de vida en las que se inscribe.⁹⁶ Las

progresiva. Daniel Garza Usabiaga, “La oclusión del arte óptico y cinético en México” (ponencia presentada en el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la Historia del Arte en América*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2-5 de Octubre de 2011).

⁹⁴ Ángel Rama, “Del terrorismo en las artes” [1987], en: *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968*, eds. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 167-172.

⁹⁵ Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Transformaciones*, 1973, 90. Disponible en: www.magicasruinas.com.ar (Noviembre 2012) Cit en: Isabel Plante, “La diáspora y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta” (ponencia presentada en el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2-5 de Octubre de 2011).

⁹⁶ Pablo Oyarzún Robles analiza el proceso de politización del arte latinoamericano desde la segunda mitad de la década de 1960, en términos de una nueva comprensión de lo artístico por la cual al arte se le atribuye un “sustancioso potencial cognitivo (el arte como instrumento)” y queda también ligado a un sistema de “razones morales” (o político-morales). Se trata de un entendimiento de lo artístico que determina, en el mensaje (concepto característico de una numerosa producción plástica y literaria de los años 60 y 70), el talante y el tono de la comunicación como protesta, como denuncia, como testimonio. Pablo Oyarzún Robles, “Arte en Chile de veinte, treinta años” [1989], *Arte, visualidad e historia* (Santiago:

posiciones de Traba y de Rama sobre el cinetismo, y de García Canclini acerca del arte ecológico, se apoyan en un modelo de eficacia del arte, que supone la continuidad entre el espacio de producción de la obra, las formas sensibles del arte y las formas sensibles según las cuales los espectadores se ven afectados.⁹⁷ En esta comprensión de lo artístico, el arte se integra a esa “unidad social” reclamada por Traba donde “al mismo tiempo, debatimos nuestra suerte en todos los campos: económico, político, cultural”.⁹⁸ El arte no constituye un régimen propio de funcionamiento, sino que participa de lo cultural, ámbito alineado y solidario de lo económico y lo político.

Esta postura teórica sobre lo artístico, que reclama por un arte cuyo vínculo con su sociedad de producción y recepción sea evidente, no se enunció sólo desde la crítica de arte sino que también se manifestó en la producción plástica. Luis Camnitzer presentó *Arte Colonial Contemporáneo* en el Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina) en 1969. Esta obra articuló un repudio similar hacia la progresiva penetración que las formas del arte conceptual —en tanto arte estadounidense, y por lo tanto foráneo— estaba teniendo en los países del sur.⁹⁹ Presentada a modo de letrero en la ventana de la galería, esta intervención desplegó la paradoja de una visualidad factible de inscribirse en la misma línea estética que ambicionaba cuestionar.

A partir de lo referido hasta aquí, es posible pensar el periodo de 1950-1970 como el momento en el cual se instauraron varias de las representaciones sobre el “arte

Ediciones de la Blanca Montaña, 2000). Disponible en: [http://www.academia.edu/682332/Arte visualidad e historia](http://www.academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia) (Diciembre 2012).

⁹⁷ Rancière, *El espectador emancipado*, 81.

⁹⁸ Traba, *Mirar en Caracas*, 18.

⁹⁹ En este mismo sentido, de crítica hacia la etiqueta de “arte conceptual” como nueva forma de absorción y penetración norteamericana, funcionó la intervención (una tarjeta con múltiples inscripciones que decían “contextual art”) que The New York Graphic Workshop presentó en la exposición de arte conceptual *557,087* organizada por Lucy Lippard en 1969. En el capítulo 6 dedicado a la labor crítica, curatorial y artística de Luis Camnitzer regresaré sobre estas obras.

latinoamericano” que serán cuestionadas durante los años 1980 y 1990. Así como el estereotipo de “lo fantástico” no es tan extraño a las argumentaciones de Marta Traba, la correspondencia (identidad) entre el espacio de producción de la obra y lo que se espera que ella comunique, encuentra distintas elaboraciones en Marta Traba, Ángel Rama y Néstor García Canclini. Se trató de una serie de construcciones erigidas al sur del Río Bravo, que posteriormente fueron adoptadas y desarrolladas por la crítica del “norte”. El período comprendido entre las décadas de 1950-1970 fue también el momento en que se inauguró una tradición de escritura (principalmente de crítica de arte) sobre el arte de la región que interrogó las obras sobre cómo lo local latinoamericano participaba en ellas.

Durante los años 60 y 70 se organizó una serie de eventos destinados a discutir la identidad del arte producido en América Latina. En 1970 se realizó en Quito, Ecuador, el encuentro de la UNESCO en el cual se acordaron las características y participantes de la publicación *América Latina en sus artes* (1974), destinada a analizar el estado contemporáneo del arte latinoamericano.¹⁰⁰ En 1975 tuvo lugar en Austin, Texas, el primer simposio sobre arte y literatura latinoamericana, que reunió a importantes investigadores de la época. Ese mismo año, 1975, se organizó por primera vez el Coloquio Internacional de Historia del Arte, coordinado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, un evento que continúa hasta nuestros días. Los últimos años de la década de 1980 marcaron una nueva etapa de la discusión, estimulada por los procesos de globalización y la nueva visibilidad que el arte de la región alcanzó en los circuitos internacionales del arte. Se

¹⁰⁰ Damián Bayón, ed., *América Latina en sus artes* (México: Siglo XXI, 1974).

trató de un nuevo período en el estudio sobre el arte de América Latina que se caracterizó por la mayor incidencia que ciertas voces de la región tuvieron en los espacios artísticos globales. Fue en esta época cuando se inició la revisión crítica de las narrativas que hasta entonces habían dominado las historias del arte de la región. Fue también en este momento, cuando se sentaron los precedentes de las discusiones sobre políticas de representación y de inclusión, que aún hoy son centrales en las reflexiones sobre el arte local y su participación en los centros artísticos hegemónicos.

1.4. Conclusiones

Acuñado en el siglo XIX, la re-emergencia del proyecto latinoamericanista en la segunda posguerra desplazó al proyecto vanguardista de un “Arte Americano” de los años 1920 y 1930 pensado como la integración de las “tres Américas”: América del Sur, América Central y América del Norte. El avance militar, económico y político de los Estados Unidos sobre la región al sur del Río Bravo puso fin a este anhelo integracionista. 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 ahora como arte de los Estados Unidos y fundado en la abstracción, 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.

Mientras la estrategia del nuevo “Arte Americano”, tal como fue conceptualizado por críticos como Clement Greenberg, fue olvidar su singular localismo para constituirse en paradigma y juicio universal, este olvido fue imposible de operar en relación al arte del sur. Mientras el arte de Estados Unidos se afirmaba desde su propia singularidad, el

arte de América Latina lo hacía desde la confrontación y diferenciación con su otro del norte. De este modo, y a diferencia de la crítica de Estados Unidos, la crítica artística formulada *desde* América Latina, nunca ocultó las posiciones políticas desde las que se erigía. Los textos de Marta Traba, especialmente *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, fueron fundantes en este sentido, y establecieron varias de las construcciones sobre el arte del continente factibles de rastrearse en períodos posteriores.

El tránsito entre la noción de un “Arte Americano” propia de los años 1920 y 1930, y la idea de un “Arte Latinoamericano” en uso desde 1940 y 1950, significó así el reemplazo de un proyecto integracionista enraizado en consideraciones estilísticas (el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, el clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros), por un proyecto fundado en una política identitaria como reguladora de la producción plástica. Si bien el compromiso político también estuvo presente en la producción visual y escrita de Torres García y de Siqueiros, se trató de una politicidad distinta concebida desde los materiales y técnicas empleadas, y no desde la identificación de las obras con su singular localización geográfica o afiliación partidaria.

La pregunta que aquí queda abierta, refiere al modo en que los factores que condicionaron la 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 condicionó su emergencia durante la segunda posguerra?

CAPÍTULO 2. LA REACTUALIZACIÓN DEL DEBATE DE LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE DURANTE LA PRIMERA ETAPA DE LA GLOBALIZACIÓN

La década de 1980 produjo una ampliación de la geografía del arte contemporáneo y del radio de representación cultural global, que antecede directamente a la esfera de interacciones globales de los años 90. La presión ejercida por las reivindicaciones de las comunidades inmigrantes en las metrópolis, así como las teorías de la postmodernidad y de género, el poscolonialismo y los estudios culturales, habían empezado a cuestionar, ya desde décadas atrás, las políticas de representación y participación, así como las narrativas que sólo reforzaban un sistema de jerarquías y exclusiones característico de la modernidad y la posguerra. Exposiciones como *Primitivism in 20th Century Art* (1984)¹⁰¹ y *Magiciens de la Terre* (1989),¹⁰² dieron cuenta del nuevo interés por la diferencia y la otredad en los circuitos artísticos internacionales y de la ambición de reescribir las historias del arte desde perspectivas globales.

Los procesos de descolonización y la emergencia del un “sur global”, como señaló Okwui Enwezor, también tuvieron impacto en los espacios en los cuales tradicionalmente se negociaba el arte contemporáneo internacional, así como en la historia del arte en tanto máquina que establecía los términos básicos que definían la

¹⁰¹ William Rubin, ed., *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (New York: Museum of Modern Art, 1984).

¹⁰² *Magiciens de la Terre*, catálogo de exhibición (Paris: Centre Georges Pompidou, 1989). La revista *Third Text* publicó un número especial sobre esta exhibición: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, (Spring 1989): 6.

producción artística de “avanzada”.¹⁰³ La multiplicación de los flujos de información y de artistas propulsados por la globalización, imposibilitaba continuar afirmando narrativas euro-norteamericanas que hacían caso omiso de la producción plástica de más de la mitad del globo. La centralidad del objeto modernista fue de este modo desafiada desde una multiplicidad de perspectivas a través del recurso a teorías que, ancladas en el giro político de los años 80, ampliaban el restringido espacio de lo que antes se consideraba “obra de arte”. Así como desde los espacios centrales se impuso como exigencia la diversificación y apertura de estas narrativas, relatos alternos contruidos desde una diversidad de coordenadas, empezaron también a circular en los centros hegemónicos de saber.

Durante este período, los problemas de representación y los límites de la inclusión se debatieron principalmente en el ámbito de las políticas curatoriales. Los textos de crítica y teoría, así como los catálogos de exposición, dan cuenta del efecto que ciertas decisiones curatoriales tuvieron en la construcción de sentidos sobre el llamado arte latinoamericano y periférico. La creación de la Bienal de la Habana, Cuba, en 1984, la realización de *Magiciens de la Terre* en París en 1989 —el mismo año que la realización de la tercera edición de la Bienal de La Habana—, *The Decade Show* en Nueva York en 1990, la Bienal de Whitney de 1993, y la *Documenta X* (1997) curada por Catherine David, fueron algunas de las exposiciones que orientaron la discusión de la época.

En el caso de América Latina, como señalaron Mari Carmen Ramírez y Shifra M. Goldman, el período abierto a fines de los 80 estuvo signado por una fuerte demanda de sus producciones artísticas desde diversos espacios de comercialización y de exhibición

¹⁰³ Okwui Enwezor, *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Art* (New York: International Center of Photography, 2006), 21-26

metropolitanos.¹⁰⁴ Potenciado por la cercanía del V Centenario del “Encuentro de Dos Mundos”, este “tercer boom” del arte latinoamericano en los Estados Unidos, se caracterizó por la realización de intervenciones escriturales y de curaduría que, enunciadas por teóricos de América Latina y de los sectores más críticos de los Estados Unidos, replicaban las abundantes exposiciones panorámicas elaboradas sobre el arte de América Latina, en los centros artísticos de los Estados Unidos y algunos países de Europa (España, Inglaterra, Bélgica).

Este capítulo analiza la reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte, a través de la discusión generada por las grandes exposiciones panorámicas sobre el arte de la región montadas a uno y otro lado del Atlántico. Organizadas por importantes instituciones, estas exhibiciones fueron cuestionadas desde los grupos minoritarios activos al interior de los centros, y desde los márgenes del sistema artístico y económico. Junto a este doble frente, me interesa introducir un tercer sector que fue poco reconocido por la historiografía del período y que también dirigió una mirada crítica a las muestras historicistas sobre el arte del sur que proliferaron a fines del siglo XX. Me refiero a un grupo de exposiciones que, elaboradas desde el “norte”, introdujeron una autocrítica sobre las políticas de representación articuladas por sus contemporáneos. Desautorizadas por la crítica latinoamericana que sólo percibió sus aspectos más problemáticos, estas exposiciones del “norte” fueron condenadas en tanto bloque homogéneo y acrítico. Una mirada atenta a estas muestras, permite sin

¹⁰⁴ Ramírez, “Brokering Identities.”, 21-38. Este “boom” fue también abordado por una serie de ensayos de Shifra M. Goldman que analizaban las exposiciones sobre arte Latinoamericano que proliferaron en esos años en los Estados Unidos. Ver: “Esplendores Metropolitanos” [1991]; “Tres mil años de arte mexicano” [1992]; “Visiones y revisiones de Latinoamérica” [1988]; “El *Boom* (del espíritu Latinoamericano)” [1989]. Goldman, *Perspectivas artísticas*, 453-495.

embargo identificar en ellas algunas estrategias curatoriales y argumentales que posteriormente serían desplegadas desde el “sur”.

La tesis que orienta este capítulo es que la construcción oposicionista que Mosquera desarrolló en *Beyond the Fantastic: Art Criticism from Latin America* para caracterizar la “nueva crítica de los 80”, no fue productiva para entender las múltiples posiciones teóricas planteadas por los críticos del período. En *Beyond the Fantastic*, Mosquera conceptualizó el nuevo momento de la crítica en América Latina desde una fuerte dimensión de corte y ruptura que marcó una doble oposición. Por un lado, Mosquera trazó un escenario dicotómico entre un “norte” constructor de estereotipos y un “sur” receptor pasivo de ellos. Por otro lado, marcó una distancia con la crítica de arte latinoamericanista de los años 60 y 70, especialmente en relación con una concepción del arte como un espacio más al servicio de la emancipación continental.

Como analizaré a continuación, la fuerte distancia con el “norte” no es posible de sostener ya que no todas las exposiciones organizadas desde allí fueron instancias acríicas constructoras de estereotipos. En la última parte de este trabajo (capítulo 7), revisaré la raigambre latinoamericana de la construcción “fantástica” sobre las artes de la región y cómo es esta tipificación la que recorre algunas de las grandes muestras de fines de 1980 e inicios de 1990. Discutir la segunda ruptura referida por Mosquera, aquella instalada en relación a la politicidad “revolucionaria” del arte latinoamericano de los 60 y 70, exige revisar las construcciones teóricas y críticas desarrolladas por algunos de los críticos del período, labor que emprenderé en detalle en la segunda parte de esta investigación.

Este capítulo concluye con la caracterización de la figura del nuevo curador latinoamericano cosmopolita que adquirió visibilidad en la década de 1990. El análisis de las premisas sobre las cuales se erigió su labor, permite entender el campo de discusiones del cual participan los críticos analizados en la siguiente sección de este estudio y presentar las preguntas que orientarán su revisión.

2.1. Estrategias de inserción: el debate políticas de representación/ políticas de inclusión

Como señaló Eva Cockcroft, la representación del arte latinoamericano en los Estados Unidos se intensificó durante la segunda Guerra Mundial, como respuesta a la preocupación del país del norte por la simpatía que varios países de América Latina manifestaban hacia el fascismo de Alemania, Italia y España.¹⁰⁵ Fue también durante este período, que el MOMA empezó más fuertemente a adquirir obras del sur, fortaleciendo la colección de arte latinoamericano (exhibida por primera vez en 1943)¹⁰⁶ en tanto regionalismo artístico diferenciado. La creación del Programa de Exhibición de la Unión Pan-Americana (Washington D.C.) a cargo de José Gómez Sicre a mediados de 1940, reforzó la presentación aislada del arte de América Latina así iniciada, y a su vez dio cuenta de la necesidad de vías alternas para un arte expulsado de los espacios de exhibición centrales (el MOMA).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Cockcroft señaló que durante la segunda Guerra Mundial el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó diecinueve exposiciones de arte Americano para viajar por América Latina. Entre 1940 y 1945 sólo en el MOMA se organizaron ocho exhibiciones de arte Latinoamericano. Cockcroft, "The United States", 184-221.

¹⁰⁶ Roob, "From the Archives", 16.

¹⁰⁷ Cockcroft, "The United States", 194.

Al igual que Cockcroft, Mari Carmen Ramírez señaló dos momentos de especial interés de los Estados Unidos por el arte del sur previos al “boom” que caracterizó los últimos años de la década de 1980 y los primeros de 1990. Además del primer momento ya señalado entre 1940 y 1945, un segundo momento se abrió tras la Revolución Cubana (1959) que duró hasta 1970.¹⁰⁸ Ambos momentos estuvieron marcados por un interés político estratégico de los Estados Unidos en América Latina y, mientras el primer período centró su interés en obras modernistas de los años 20 y 30, el segundo privilegió la promoción de obras de las vanguardias de los años 60, a través de la financiación de instituciones (por ejemplo, el Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires), y el otorgamiento de becas a artistas del sur (la beca Guggenheim) para estadías en los Estados Unidos.

El tercer momento de interés de los Estados Unidos por el arte del sur se abrió a fines de la década de 1980 y se intensificó durante los primeros años de 1990. La política del multiculturalismo en el país del norte y la nueva preocupación por la diferencia y la otredad, fomentaron la promoción de exposiciones sobre regiones tradicionalmente relegadas con producciones artísticas distintas a las patrocinadas por el canon modernista.

La atención especial que América Latina y su arte recibieron en este período, puede explicarse por una serie de factores. La proximidad del aniversario de la llegada de Colón a América, situó la representación de la región y sus producciones artísticas en la agenda política del norte y de los países europeos del trazado colonial. Por otro lado, como señaló Adriano Pedroza, el interés en el arte de América Latina durante estos

¹⁰⁸ Ibid., 209. Ramírez, “Brokering Identities”, 28.

años, puede también explicarse por que, desde “la perspectiva del hemisferio norte, los latinoamericanos pueden representar al *otro* más accesible” (“hablan lenguas europeas, son cristianos, básicamente eurocéntricos y en general heterosexuales”).¹⁰⁹

A diferencia de los momentos de interés previos en el arte de América Latina, la nueva etapa abierta en los años 80 se caracterizó por una mayor visibilidad y capacidad de acción de los curadores y críticos del sur. Las reformulaciones teóricas de los 80 y los debates en políticas de participación, hicieron que ya no fuese suficiente sólo “mostrar” las obras de las regiones otrora relegadas. Era imperioso, además, dar espacio y participación a voces nuevas capaces de construir sentidos diversos sobre la historia, así como impugnar las viejas construcciones fosilizadas.

La crítica latinoamericana que ganó terreno en esos años, se abocó a cuestionar una serie de exhibiciones sobre el arte de América Latina que articuló una concepción ahistórica y simplista del arte del continente. Cuestionar la autoimpuesta universalidad bajo la cual las narrativas euro-norteamericanas continuaban considerando estas producciones como periféricas y derivativas, exigía poner en escena la singularidad de estas producciones-otras (latinoamericanas) a fin de mostrarle a esos relatos todo su provincialismo. Operar desde “América Latina” como lugar de enunciación, resultó ser efectivo ya que permitía aprovechar en beneficio propio las expectativas de diferencia y exotismo, e infiltrar construcciones alternas que buscaban derrumbar la legitimidad de sus premisas epistemológicas.

Rechazar la totalidad de las exposiciones del norte en tanto bloque homogéneo y acrítico, permitió a la crítica latinoamericana impugnar toda construcción “externa” e

¹⁰⁹ Adriano Pedroza, “Cartographies”, *Poliester*, (1993): 2:6, 68-69.

instalarse como legítimos constructores de la historia del sur y sus sentidos. Se trató de un debate que estuvo alentado por las reflexiones sobre la violencia implícita en el poder de nominación y de representación que detentaban las instituciones del centro.¹¹⁰ Una variedad de textos escritos por críticos latinoamericanos, demuestran que la toma de la palabra fue el reclamo principal durante este primer momento del debate.

Si bien, como analizaré a continuación, es factible identificar una diversidad de posturas y estrategias al interior de la crítica emitida desde el sur, todas sus intervenciones se conceptualizaron en términos de réplicas que pretendían subvertir la mirada turística y etnográfica bajo la cual eran significadas las artes latinoamericanas en las capitales del arte.

A grandes rasgos, es posible identificar dos fases o líneas que en este primer momento del debate se desarrollaron de manera paralela, y en ocasiones se intersecaron. Una primera etapa de la discusión, se caracterizó por una posición latinoamericanista militante que concibió un frente sur/latinoamericano en resistencia y confrontación a la modernidad occidental. Presente en los textos iniciales en torno a la Bienal de La Habana a inicios de los años 80, esta concepción de una América Latina compacta y distinta subsiste aún en algunas de las voces activas al interior de los Estados Unidos. Una segunda fase puede identificarse con las discusiones globalistas que se desarrollaron especialmente en los años 90. Si bien es imposible asignar a ambas posiciones una sucesión cronológica estricta, ya que en ocasiones ellas se superponen y

¹¹⁰ Por ejemplo, Nelly Richard, "La puesta en escena internacional del arte Latinoamericano: montaje, representación", *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 1011-1016.

perviven en distintos espacios, en líneas generales ambos momentos se corresponden con el tránsito entre las discusiones multiculturales de los 80 y primeros 90, y aquellas alentadas en los 90 y 2000 por las reflexiones en torno a la globalización. Este tránsito impulsó el desplazamiento desde formas de pensar las artes desde la singularidad y la diferencia, hacia consideraciones ancladas en la continuidad y común pertenencia a una misma contemporaneidad poscolonial, superadora de trazados geográficos estrictos y compartimentaciones rígidas.

2.2. Las réplicas a las exposiciones del “centro”

Como mencioné anteriormente, la reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante este período se operó principalmente a través de una serie de intervenciones que, erigidas desde diversos sectores comprometidos con el arte de América Latina, respondieron a la multiplicación de exposiciones panorámicas y teleológicas organizadas sobre el arte del sur en los museos del centro. En cuanto revivían viejos estereotipos y continuaban ancladas en aproximaciones incapaces de atender la originalidad de las producciones de la región, las exposiciones del norte estimularon un debate acerca de la necesidad de nuevos acercamientos teóricos capaces de reformular las genealogías del arte moderno y contemporáneo, a fin de dar entrada y reconocimiento a las obras de América Latina y de otras regiones olvidadas.

Estas réplicas se organizaron desde un triple frente. Por un lado, hay que referir a las críticas a las políticas de representación y participación desarrolladas por grupos de inmigrantes al interior de los Estados Unidos. Desde los años 60 y 70, autores como Shifra M. Goldman, Tomas Ybarra-Frausto y Gloria Anzaldúa, habían reflexionado sobre

la situación de frontera y la exclusión de las comunidades de inmigrantes, a través de decisiones culturales hegemónicas y en torno a la imposición de nominaciones reductoras y simplistas (“hispanos”, “latinos”, “minorías étnicas”, etc.). Esta línea argumental fue en los años 80 y 90 continuada por teóricos y artistas también inmigrantes tales como Mari Carmen Ramírez y Guillermo Gómez-Peña.¹¹¹ Un segundo frente se desplegó a través de una serie de exposiciones organizadas desde el “norte” que reflexionó críticamente sobre cómo el arte de la región estaba siendo narrado y exhibido en las grandes muestras regionales. Ignoradas por la crítica del sur, estas exposiciones formularon algunos de los interrogantes y estrategias curatoriales que posteriormente serían ampliadas por la crítica emitida desde el sur. Finalmente, el último antecedente que participó de la reactualización del debate, lo constituía una serie de intervenciones artísticas que, operando desde los bordes y con un fuerte antecedente en la Bienal de La Habana (1984), había reflexionado y tratado de subvertir la exclusión de los sectores marginales en la construcción de la historia y sus sentidos.

2.2.1. La presión de las "minorías" en los centros

Con la emergencia del activismo social y la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos de los años 1960 y 1970, los artistas empezaron a organizarse no sólo en torno a los grandes conflictos políticos, sino también alrededor del carácter discriminatorio del mundo del arte. En oposición a la política del “melting pot” como integración armoniosa de los distintos sectores de la sociedad norteamericana, las diversas

¹¹¹ Ybarra-Frausto, Anzaldúa, Gómez-Peña y Ramírez definen su pensamiento desde su condición de inmigrantes o de doble pertenencia cultural trabajando en los centros del poder (Estados Unidos). Si bien la única excepción es Goldman, su fuerte compromiso con la cultura latinoamericana filia sus reflexiones con este grupo de teóricos.

comunidades activas al interior de los Estados Unidos articularon sus reclamos por una identidad y cultura diferenciada. Con frecuencia, esas disputas se plantearon en diálogo o solidaridad con las luchas antiimperialistas en el sur, desde la revolución Cubana a las guerras civiles en Centro América. Es con una referencia clara a ese marco de luchas y reivindicaciones, que los primeros trabajos de una crítica latinoamericanista enunciada desde los Estados Unidos adquieren consistencia, incluso en relación al proceso cultural posterior.

Los escritos de Shifra M. Goldman, historiadora del arte y activista de los Estados Unidos fuertemente comprometida con el arte y la cultura de América Latina, revelan cómo su pensamiento permanece aferrado a la demanda por la especificidad y diferencia del arte latinoamericano al interior y fuera de los Estados Unidos. Esta misma crítica dicotómica hacia un norte incapaz de percibir la singularidad de las manifestaciones inscritas en la órbita de la cultura, la religión y las tradiciones del sur, atraviesa los trabajos posteriores de Tomás Ybarra-Frausto sobre el arte chicano que establecen una fuerte correspondencia entre las formas del arte y la búsqueda de autoafirmación cultural y política.¹¹²

Esta línea opositora de pensamiento fue la que dominó la crítica dirigida por Goldman a la exposición *Latin American Artists of the XX Century* curada por Waldo Rasmussen, director del programa internacional del MOMA, en esa institución en el año 1993.¹¹³ En la perspectiva de Goldman, esta muestra tuvo el grave problema de estar

¹¹² Tomás Ybarra-Frausto, "The Chicano Movement/ The Movement of Chicano Art", en: *Beyond the Fantastic*, ed. Mosquera, 165-182.

¹¹³ Waldo Rasmussen, *Latin American Artists of the XX Century* (New York: The Museum of Modern Art, 1993). La exposición se presentó también en las ciudades de París, Sevilla y Colonia. Esta exhibición se presentó como "el más ambicioso esfuerzo" por mostrar el arte de América Latina en instituciones de

fundada en un “centrismo euro-norteamericano” y de disolver la unidad del arte Latinoamericano.¹¹⁴ La decisión de Rasmussen de articular en la exhibición una perspectiva internacional en línea con su creencia de que “el artista contemporáneo (...) amerita exhibirse en un contexto internacional y no sólo en exposiciones nacionales o regionales”,¹¹⁵ suponía para Goldman configurar el arte latinoamericano a partir de las categorías asignadas para Europa y los Estados Unidos. La crítica de Goldman contra “la agotada idea de que el arte latinoamericano no sólo debe ser desterritorializado, sino despojado de su carácter único y de los ritmos de su propia historia”, es característica de la posición antagónica y defensiva sostenida por ciertos críticos latinoamericanistas desde los Estados Unidos.

El fuerte rechazo de Goldman ante cualquier intento por desterritorializar el arte de la región (es decir, por pensar “lo latinoamericano” desde lugares distintos al meramente geográfico), respondía a que su entendimiento del arte latinoamericano se ajustaba a un concepto de identidad unívoco articulado en torno a un espacio único de referencia. A lo largo de todo su ensayo contra *Latin American Artists of the XX Century*, Goldman defendió la unidad del arte de América Latina (su “carácter único”), y su dependencia de los ritmos y preocupaciones impuestos por el devenir de una historia política y económica de la región. Su concepción del arte como unidad dependiente de las luchas históricas del continente, se manifestó en su recriminación ante “la ausencia de una comprensión de la historia latinoamericana, de las ideas y acontecimientos

Estados Unidos y Europa, al exponer más de noventa artistas con aproximadamente trescientas obras pertenecientes a un período que se extendió desde 1914 hasta 1990.

¹¹⁴ Shifra M. Goldman, “Artistas Latinoamericanos del Siglo XX, MOMA”, *ArtNexus*, Septiembre–Diciembre 1993, 84-89.

¹¹⁵ “Artistas Latinoamericanos del Siglo XX”, Waldo Rasmussen, entrevista con Berta Sichel, *ArtNexus*, Junio-Agosto 1993, 52-53.

nacionales y de las interacciones sociales artísticas” que ayudarían a contextualizar y explicar las obras exhibidas.¹¹⁶ Como se puede apreciar, la perspectiva de Goldman ligaba los planteamientos políticos del arte de la región a un argumento identitario. "Lo latino" aparecía en esos textos como un elemento decisivo del significado político del arte regional.

Si bien los reproches de Goldman contra las ausencias en *Latin American Artists of the XX Century* de ciertas regiones fueron absolutamente válidos, y la exposición puede también ser cuestionada desde otros ángulos,¹¹⁷ esta exhibición trató de diversificar los lugares desde los cuales pensar el arte de la región, que en su momento resultaron inaceptables para críticos que insistían en conceptualizar el arte de América Latina en términos de una sección diferenciada. El arte de América Latina, según Goldman, debía ser pensado como una unidad, como un bloque compacto cuyos rasgos distintivos, la

¹¹⁶ Goldman, "Artistas Latinoamericanos", 87.

¹¹⁷ Bélgica Rodríguez objetó el "fácil" criterio conceptual que orientó la exposición, fundado en soluciones monográficas aisladas, además de las omisiones de artistas y regiones, junto a los errores históricos del catálogo. Por su parte, Luis Pérez-Oramas criticó la "cronología boba" que guió la muestra, organizada a partir de años relevantes para Europa (1911 y 1968), y cómo esta cronología implicó una empresa reduccionista que hizo de América Latina y su arte, una unidad de sentido que borró las múltiples aristas de las obras presentadas. A estos cuestionamientos, puede añadirse una selección de obras (pertenecientes a artistas hombres en su gran mayoría) que privilegió producciones del período modernista, y que incluyó sólo algunas obras contemporáneas de los artistas con mayor circulación fuera del continente: Eugenio Dittborn, Liliana Porter, Tunga, Luis Camnitzer, Guillermo Kuitca, Gonzalo Díaz, etc. Si bien es cierto que la cronología de esta exposición se orientó por criterios euro-americanos, 1911 y 1968 sí son años relevantes para la región. 1911 es el año de la Revolución Mexicana y 1968 el año de fuertes agitaciones, principalmente estudiantiles, a lo largo de toda la América. A pesar de los múltiples problemas históricos y teóricos que planteó esta exposición, me interesa enfatizar la filiación factible de establecerse entre estos primeros esfuerzos por pensar las producciones de la región en diálogo (y no oposición) con aquellas consideradas "centrales", con algunas estrategias curatoriales posteriormente desarrolladas desde el sur. Estos esfuerzos no fueron reconocidos por una crítica de arte que calificó todas las exposiciones del "norte" en tanto totalidad acrítica. Bélgica Rodríguez, "Un re-descubrimiento", *ArtNexus*, Junio-Agosto 1993, 56-58. Luis Pérez-Oramas, "Cuadros en una exposición" *ArtNexus*, Junio-Agosto 1993, 59-61. Álvaro Medina también cuestionó esta exposición y otras muestras antológicas sobre el arte de la región como *Art of the Fantastic* y *Arte Iberoamericano* (éste último es el título en español con el que fue presentada la exposición curada por Dawn Ades *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*). Álvaro Medina, "Quien mucho abarca poco aprieta", *ArtNexus*, Junio-Agosto 1993, 62-64.

búsqueda de identidad y el tema de la nacionalidad, eran el resultado de tres siglos de colonialismo.

En su afán de dotar al “arte latinoamericano” de unidad y singularidad, y de una visibilidad nueva en los museos de los Estados Unidos, la crítica de Goldman cuestionó la circulación diferenciada y jerárquica de las artes de distintas zonas geográficas, a través de argumentos que reinstalaban una nueva diferencia localizada. Se trató de una estrategia argumental que también se rastrea en las críticas contemporáneas que Mari Carmen Ramírez dirigió a la forma en que la figura del curador había operado en las grandes exposiciones metropolitanas de arte latinoamericano y de otras regiones periféricas. Sin embargo, posteriormente el cuerpo de la crítica de Ramírez empezó a dirigirse contra la lógica identitaria que autores como Goldman o Ybarra Frausto concebían como imprescindible en su formulación de lo latinoamericano. Ramírez enfocó sus críticas a un terreno nuevo: el del malentendido y estereotipo producido desde el norte con relación al corte identitario de la producción del sur. La reflexión sobre esa geopolítica marcó el despunte de una segunda clase de crítica.

Ramírez criticó la figura del curador que subyacía a tres de las exposiciones de arte Latinoamericano organizadas a fines de los años 80 en los Estados Unidos: *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (1987),¹¹⁸ *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art* (1988),¹¹⁹ e *Hispanic Art in the United States: Thirty*

¹¹⁸ Holliday T. Day y Hollister Sturges, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1987).

¹¹⁹ Erika Billeter, *Images of Mexico, the Contribution of Mexico to 20th Century Art* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1988).

Contemporary Painters and Sculptors (1988).¹²⁰ En la perspectiva de Ramírez, estas exposiciones compartían un mismo patrón curatorial acuñado en relación a las premisas del modernismo euro-norteamericano (progreso, universalidad y autonomía de la estética), ineficaz al momento de pensar las diferencias culturales involucradas en las sociedades periféricas con modernidades alternas.

Mientras *Art of the Fantastic* ejemplificó la tendencia al reduccionismo propia de la representación que de la “identidad” latinoamericana funcionó en estas exhibiciones del norte, *Hispanic Art* operó la homogeneización de grupos de descendencia latina bajo las formulaciones del paradigma del modernismo hegemónico, e *Images of Mexico*, por su parte, a través del recurso a la noción de “autenticidad”, encarnó la creencia de América Latina como la tierra de un desenvolvimiento “natural” de lo surreal. El problema común de estas exposiciones, según Ramírez, es que articulaban un concepto de identidad esencialista y estático.

Fue en respuesta a la perspectiva hegemónica que guió estas exposiciones, que Ramírez argumentó por una concepción del curador como “negociador, agente o mediador cultural” (cultural broker),¹²¹ y ya no como árbitro artístico. A través de esta defensa, Ramírez enfatizó el modo en que el cambio de las políticas identitarias de los años 80 y 90, había impactado en la práctica curatorial y transformado la función política del intelectual latinoamericano involucrado en el circuito artístico mundial.

¹²⁰ John Beardsley, *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters & Sculptors* (Houston/New York: Museum of Fine Arts, Abbeville Press, 1987). Mari Carmen Ramírez, “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art” [1992], en: *Beyond The Fantastic*, ed. Mosquera, 229-246.

¹²¹ Ramírez, “Brokering Identities”, 21-38.

Mientras la concepción tradicional (y elitista) del curador como árbitro del gusto y la calidad, derivaba de un sistema absoluto de valores fundados en el canon occidental, la idea del curador como mediador cultural (el término “cultural broker” usado por Ramírez tiene un sentido cercano a la función del corredor de bolsa) buscaba enfatizar su nueva tarea de revelar y explicar el modo en que prácticas artísticas de grupos tradicionalmente periféricos, expresaban nociones de identidad y debían ser apropiadas y entendidas en relación a ellas. Si bien la nueva concepción del curador ofrecida por Ramírez, tenía la ventaja de abrir espacios para la distribución y apreciación de estas artes que eran necesarios en las instituciones metropolitanas de los años 80 y 90, en la práctica la propuesta de Ramírez quedaba encerrada en la paradoja de, por un lado, democratizar el espacio de representación artístico y romper antiguas jerarquías y, por otro lado, someter una variedad de prácticas a una construcción de la identidad reductiva y operativa al mercado del arte.

Alentada por una misma voluntad de ruptura con las representaciones elaboradas desde el norte, en 1996 se publicó la antología *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* editada por Gerardo Mosquera. Este libro marcó un hiato en cuanto a la reflexión sobre las políticas de representación de América Latina en los países del norte, ya que fue el primer texto que recogió y presentó, en idioma inglés, intervenciones de los historiadores y críticos de la región con mayor visibilidad en la escena global.

La compilación fue editada por el Institute of International Visual Art (Iniva) de Londres (Inglaterra), donde entre 1994 y 1998, había tenido lugar una serie de eventos sobre curaduría que reunió teóricos de la India (Geeta Kapur), Nigeria (Okwui Enwezor),

Tailandia (Apinan Poshyananda), y Rusia (Viktor Misiano), regiones tradicionalmente excluidas de los relatos canónicos de la historia del arte, pero en ese entonces emergentes en cuanto nuevas áreas con una unidad de sentido. El título de la conferencia dictada por Mosquera en el evento de Iniva, “Curating from the South: *Ante America* and other exhibitions projects” (1994),¹²² estaba en consonancia con la tarea que más tarde se propuso la publicación de 1996: invertir la dirección de mirada en la tarea de representar y significar el arte de las diversas regiones, además de emprender el progresivo desajuste de los postulados de las exhibiciones sobre el arte de América Latina, elaboradas en los espacios hegemónicos.

Una sección de esa publicación fue especialmente dedicada a críticos y artistas que indagaban los múltiples prejuicios que sobre sus prácticas y otras manifestaciones “menores”¹²³ circulaban en los centros metropolitanos en los cuales trabajaban. Los textos de Luis Camnitzer y de Guillermo Gómez-Peña reflexionan sobre un arte producido en el cruce entre dos o más culturas, que atenta contra la estabilidad de un Occidente empeñado en ignorar los múltiples flancos desde los cuales es continuamente desafiado en la contemporaneidad.¹²⁴ Obligados a confrontarse con un sistema artístico que los expulsa y anula bajo conceptualizaciones acomodaticias a las regulaciones

¹²² Este evento sobre curaduría fue organizado de manera conjunta por Iniva y el departamento *Curating Contemporary Art* del Royal College of Art (Londres). La Stuart Hall Library de Iniva tiene los audios de algunas de estas conferencias, pero no el audio de la presentación ofrecida por Gerardo Mosquera.

¹²³ En *Kafka. Por una literatura menor*, Gilles Deleuze y Félix Guattari caracterizan la “literatura menor” no como “la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”. Sus características, “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación” permiten pensar justamente en la problematización del propio *lugar* enunciativo y en las posibilidades de producciones en las cuales la apropiación de “lenguajes mayores” y codificaciones dadas no funciona como simple adscripción, sino más bien como problematización. Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era S.A., 1978), 28.

¹²⁴ Guillermo Gómez-Peña, “The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community”; Luis Camnitzer, “Access to the Mainstream” y “Wonder Bread and Spanglish Art”, en: *Beyond the Fantastic*, ed. Mosquera, 183-193, 218-224 y 154-164.

hegemónicas, las reflexiones de Gómez-Peña y de Camnitzer reclaman por una actualización de los criterios analíticos y valorativos puestos en juego en la percepción y significación de las experiencias artísticas. Gómez-Peña, Camnitzer, Ybarra-Frausto y Ramírez, expresan también el aspecto más revulsivo de esta crítica esgrimida desde el interior de los centros: la profunda desconfianza hacia la aparente apertura de los espacios de participación y exhibición “multiculturales”.

El “Latino Boom”, como lo denominó Gómez-Peña, sí operó una apertura parcial a aquellas prácticas que mejor se acomodaban a los mandatos mercantiles del fenómeno, pero con frecuentes errores de homogeneización, descontextualización, eclecticismo cultural, folklorización y exotización.¹²⁵ Artistas mujeres y artistas trabajando desde la performance, el video y la instalación, así como las obras más politizadas, quedaron sin embargo, fuera de este “espejismo mediático” de los 80 y 90. Al “Latino domesticado” que esta aparente apertura dio la bienvenida, se le exigió ajustarse a las reglas ya impuestas del mercado artístico sin ninguna capacidad de decisión cultural. La participación “multicultural” que desde una perspectiva progresista en los Estados Unidos así se pretendió exponer, tenía desde el lado de los derechos civiles y las políticas migratorias su lado más reaccionario: el desmantelamiento de la educación bilingüe, la construcción del muro fronterizo México-Estados Unidos y la guerra declarada contra las llamadas pandillas hispanas.¹²⁶

2.2.2. La autocrítica de las exposiciones del “norte”

¹²⁵ Gómez-Peña, “The Multicultural Paradigm”, 190.

¹²⁶ *Ibid.*, 190-193.

A fines de 1980 e inicios de 1990, es posible identificar una serie de exposiciones que, elaboradas desde el “norte”, buscaron desestabilizar la mirada totalizadora que dominó las muestras regionales del período. Las reflexiones críticas que estas exhibiciones introdujeron en las formas de narrar y exhibir el arte producido en América Latina, introducen nuevas variables que permiten reevaluar la construcción dominante del período —instalada principalmente por el texto de Mari Carmen Ramírez “Beyond the Fantastic” (1992) y la antología del mismo título realizada por Gerardo Mosquera— que caracterizó el conjunto de intervenciones del “norte” en tanto totalidad acrítica.

Una de las exposiciones más cuestionadas de la época fue *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, curada en 1987 por Holliday T. Day y Hollister Sturges. Las afirmaciones que los curadores realizaron sobre el arte de la región justifican este rechazo. En el catálogo de exposición, Day y Sturges sostuvieron que “lo fantástico” se había desarrollado en América Latina durante los últimos cuatrocientos años para definir la identidad cultural del continente. Si bien los curadores cuestionaron el entendimiento del arte de la región como derivativo, su construcción no por eso evitó caer en el reduccionismo al pretender simplificar un gran conjunto de obras a un único marco de sentido estático por casi medio siglo.¹²⁷

¹²⁷ En el prólogo del catálogo escrito por los curadores, Holliday T. Day y Hollister Sturges, “lo fantástico” es presentado como “one of the most powerful modes of expression in Latin American culture”. El período comprendido por la muestra abarcó desde los inicios del modernismo en América Latina (década de 1920) hasta la actualidad (1987), y quiso comprender tres generaciones de artistas: los primeros modernos, la generación de la segunda posguerra, y aquella que trabajó durante la década de 1980. A pesar del cuestionamiento que los curadores hacen de una concepción del arte latinoamericano como derivativo, en el ensayo escrito por Edward Lucie-Smith este entendimiento continúa funcionando. Al analizar la obra de Wifredo Lam y de Roberto Matta, Lucie-Smith construye una línea de influencias a través de la cual Lam aparece como receptor y seguidor de Pablo Picasso, y Matta de André Masson: “Where Lam modelled himself on Picasso, Matta was influenced by André Masson”. Day y Sturges, “Prologue” y Edward Lucie-Smith, “A background to Latin American Art”, en: *Art of the Fantastic*, ed. Day y Sturges, 10-11 y 32.

Esta exposición fue habitualmente criticada de eurocéntrica por el título “another view” bajo el cual el catálogo presentó el único texto escrito por un historiador procedente de América Latina, Damián Bayón. La separación de esta “otra mirada”, fue justificada por los procedimientos diversos que, según los curadores, distinguen a la crítica de arte del norte, de la crítica de arte latinoamericana. Mientras la crítica de arte norteamericana procede, en opinión de Day y Sturges, a partir de información factual sobre las obras y los artistas, y trata de demostrar los vínculos entre las obras y la experiencia, la crítica latinoamericana procede a través de la “sensibilidad”, la “imaginación” y la “poesía”. La afirmación de que “él o ella [se refieren al crítico de arte de América Latina] no considera necesario ser siempre tan científico como el crítico norteamericano”,¹²⁸ refuerza tipificaciones, y repite, en el plano de la crítica, las construcciones ya operadas a nivel de las obras y los artistas: mientras el norte es el portador de lo científico y lo fáctico, de la razón, al sur corresponde la imaginación, la emoción y el dato primario de lo sensible.

Fuertemente amonestada en cuanto constructora de un estereotipo de “lo fantástico” que sustrajo a las obras exhibidas del devenir de la historia y de toda capacidad crítica, los numerosos cuestionamientos contra *Art of the Fantastic* ignoraron que “lo fantástico” en tanto horizonte último de sentido había sido sugerido por Damián Bayón, un historiador de origen argentino. Como desarrollaré en la tercera parte de este estudio, estas críticas (especialmente aquella formulada por Mari Carmen Ramírez) también ignoraron que, lejos de ser una construcción norteamericana, “lo fantástico”

¹²⁸ “He or she does not feel it necessary to always to be as scientific as the North American critic”. Day y Sturges, “Prologue”, 11.

como marco analítico estaba fuertemente enraizado en la labor literaria y crítica de América Latina.

Art in Latin America: The Modern Era, 1892-1980, curada por Dawn Ades y coordinada por la Hayward Gallery (Inglaterra) en 1989, también fue acusada de empresa colonizadora del “norte” por su auto-atribuido poder de nominación y de significación.¹²⁹ Si bien esta exhibición presentó una construcción panorámica y cronológica del arte de América Latina fácilmente cuestionable,¹³⁰ las reseñas negativas que recibió obviaron que *Art in Latin America* deliberadamente se desmarcó de una comprensión de las artes de la región como “fantásticas”, para explorar la búsqueda independentista y las múltiples pervivencias del legado colonial en las obras de los artistas analizados. La crítica del período tampoco reconoció que esta exposición fue la primera en reflexionar en torno a las connotaciones políticas y culturales implícitas en la noción de “América Latina”, y sobre los límites de este término para designar una región comprendida por más de veinte países y una gran variedad de grupos étnicos y lingüísticos.

Los fuertes cuestionamientos que *Latin American Artists of the XX Century* (1993) recibió, se enmarcaron en un mismo reproche contra toda empresa originada en el norte que quiso significar las artes del sur. El catálogo de exposición evidenció la pretensión exhaustiva de las exposiciones que proliferaron a fines de los años 80 e

¹²⁹ Medina, “Quien mucho abarca poco aprieta”, 62-64.

¹³⁰ *Art in Latin America: The Modern Era* abarcó un período comprendido desde los movimientos independentistas de 1810-1820, hasta la década de 1980. La exposición estuvo organizada en 13 núcleos o secciones que se correspondieron con un capítulo del catálogo, y analizaban un movimiento, temática o momento específico. Fue presentada en la Hayward Gallery de Londres y también en el Museo Nacional y Museo Moderno de la ciudad de Estocolmo (Suecia, 1989) y en el Palacio de Velázquez de la Ciudad de Madrid (España, 1990). Dawn Ades et al., *Art in Latin America: The Modern Era. 1820-1980* (New Heaven: Yale University Press, 1989).

inicios de los años 90. El despliegue de las obras según un orden cronológico, que organizó las producciones en dos grandes secciones —desde los inicios del Modernismo hasta la década de 1960, y desde los años 60 hasta los 90— demostró un principio curatorial incapaz de problematizar los marcos de sentido de las obras elegidas y los criterios de periodización dominantes. Recriminada principalmente por querer subsumir las artes de América Latina dentro de una narrativa occidental, los ataques que la exposición de Rasmussen recibió, no tuvieron en cuenta que, desde la singular estrategia curatorial que procuró articular, esta exposición podía filiarse con ciertos emprendimientos críticos elaborados al interior de América Latina.¹³¹

Si bien esta exposición siguió apegada al formato de exposición positivista diacrónica, ya que presentó una panorámica sobre el arte de la región, *Latin American Artists of the XX Century* buscó insertar a los artistas latinoamericanos dentro de una narrativa del arte occidental, en línea con la convicción de Rasmussen sobre la ausencia de algo “propio” latinoamericano en los artistas de la región: “en ningún caso afirmaré que los artistas latinoamericanos comparten una identidad común que se defina fácilmente o que los separe de los demás artistas occidentales”.¹³² En las páginas del catálogo, Rasmussen mencionó su intención de vincular la parte neoyorkina de la

¹³¹ Waldo Rasmussen había sido asesor de la exposición *Art in Latin America: The Modern Era, 1892-1980* y había presentado ese proyecto al MOMA (donde fue rechazado) y a otras instituciones de Nueva York. Carta de Waldo Rasmussen, Director del Programa Internacional del MOMA, a Andrew Dempsey, Director Asistente de la Hayward Gallery, 24 de Abril de 1987. Archivo de la Hayward Gallery. La correspondencia que se guarda en el archivo de la Hayward Gallery (Londres, Inglaterra), permite analizar la efervescencia que hacia fines de los años 80 e inicios de los 90 experimentó la organización de exposiciones sobre el arte de América Latina, y cómo estos distintos proyectos estaban vinculados. Este archivo posee varios documentos en relación con la propuesta de exposición de *Art of the Fantastic*, ya que en algún momento se planeó exhibirla en el Scottish Museum of Modern Art en el marco del Festival de Edimburgo (Escocia). Esta institución también preserva documentos que muestran los vínculos entre los organizadores de estas distintas muestras, y sus negociaciones para que los proyectos se exhiban en diversos países e instituciones. Asimismo, pueden encontrarse varios documentos referidos a los múltiples eventos que planeaban organizarse en torno a cada una de estas exhibiciones.

¹³² Rasmussen, “Prefacio”, *Latin American Artists*, 9.

colección del MOMA, con la colección latinoamericana del museo, a fin de que esta colección pueda ser mostrada en un contexto diverso al cual habitualmente es exhibida. A pesar de que el referente que señaló Rasmussen de esta decisión de poner en diálogo artistas de diversas geografías fue la Documenta de Kassel, en la cual los artistas de la región fueron convocados simplemente como artistas y no en representación de sus países, en tanto estrategia exhibitiva, esta operatoria tenía también antecedentes en la labor emprendida por la Bienal de La Habana, y anticipó la decisión curatorial del Museo Blanton (Austin, Texas) de integrar el arte de todas las Américas en el guión de la exhibición permanente, y la política de adquisición y exhibición de la Tate Collection al pensar el arte de diversas regiones geográficas dentro de una común corriente moderna y contemporánea. La desterritorialización del arte latinoamericano que Goldman rechazó como una “agotada idea” permitió, sin embargo, incorporar artistas “latinos” en la muestra, así como otros artistas trabajando fuera de los límites territoriales de la región, dando así cuenta de los múltiples procesos de diáspora y desarraigo.

Los grupos latinoamericanistas activos en los centros, no cuestionaron la presencia de “América Latina” en tanto unidad de sentido en las grandes muestras de fines de siglo, sino principalmente quién se atribuía el derecho de narrar esa historia y desde qué horizonte se hacía. Los escritos de Ramírez y de Goldman de inicios de los años 90, revelan que su principal reclamo surgía de la necesidad de contextualizar las producciones realizadas en América Latina y por los grupos de inmigrantes en los Estados Unidos, ante el total silencio e ignorancia con que estas experiencias eran recibidas en las instituciones de los centros. Sin embargo, *Art in the Modern Era* y *Latin American Artists of the XX Century*, trataron, además, de poner en evidencia que las

categorías de “América Latina” y de “arte latinoamericano” en tanto unidades de sentido que Goldman y Ramírez continuaban empleando, también presentaban problemas.

La ruptura del vínculo directo entre arte, en tanto superficie de representación, y sus sociedades de inscripción, fue desarrollada por una exposición también organizada desde el norte: *Transcontinental: an Investigation of Reality: Nine Latin American Artists*, curada por el crítico inglés Guy Brett.

Exhibida en 1990 en la Ikon Gallery (Londres, Inglaterra), esta exposición se desmarcó de las presentaciones panorámicas del período, y realizó una selección de obras a partir de la reflexión sobre la metáfora y el uso de los medios. Los documentos que se guardan en la Hayward Gallery referidos a esta muestra (fechados en el año 1988)¹³³ permiten entrever la postura crítica de Brett frente a los modos en que el arte de esta región estaba siendo narrado y exhibido por algunos de sus contemporáneos. En esos escritos, Brett expresaba su voluntad de organizar una exposición que reúna artistas contemporáneos desde una perspectiva “no nacional”, que vaya más allá de las preconcepciones que la gente tenga sobre “América Latina”. *Transcontinental* no quiso ser “sobre ‘América Latina’” (“about ‘Latin America’”), y buscó demostrar “cómo estos lenguajes artísticos modernos están siendo usados con inflecciones e implicaciones

¹³³ Guy Brett, carta dirigida a Catherine Lampert, Exhibition Organizer, South Bank Centre, Londres, Inglaterra; Guy Brett, An Exhibition on Contemporary Latin American Artists, Exhibition Proposal-draft, March 1988. Archivo Hayward Gallery. La lista que acompañó el borrador de 1988 incluía 13 artistas de Brasil, Chile y Argentina. En la exposición final este número se redujo a nueve artistas, e incluyó un espectro más amplio de países: Waltercio Caldas, Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, y Regina Vater.

diferentes a aquellos de Europa”.¹³⁴ En el catálogo de la exposición, Brett refería a varios de los problemas inherentes al nuevo interés sobre el arte de América Latina que serían luego desarrollados por las exposiciones del “sur” *Ante América y Cartographies*.¹³⁵ Brett estaba interesado en enfatizar que su interés por los artistas seleccionados no radicaba en su pertenencia a una región de la que darían cuenta, sino en la singular poética articulada por sus obras. Brett también señalaba cómo el “boom” artístico que aconteció en los años 90, era más “histórico” que contemporáneo, y advertía que no es lo mismo “mostrar” ciertas producciones, que alcanzar un estado igualitario en las artes.

2.2.3. El accionar desde los márgenes: de la Bienal de la Habana a la cartografía desde el sur

Además de las reflexiones introducidas por los sectores más críticos de los Estados Unidos y Europa, la discusión sobre las políticas de representación e inclusión del arte de América Latina se vio activada por una serie de intervenciones que, desde los márgenes del sistema artístico y económico, intentaron desestabilizar las políticas que lo regían.

Inaugurada en 1984, la Bienal de La Habana constituía el referente más importante en cuanto operación artística destinada a dotar de una nueva visibilidad a las artes de

¹³⁴ “How these modern art languages are being used with inflections and implications different from those of Europe.” Carta de Guy Brett a Catherine Lampert, Exhibition Organizer, South Bank Centre, Londres, Inglaterra. 15 de Marzo de 1988. Archivo Hayward Gallery, Londres, Inglaterra.

¹³⁵ Guy Brett, *Transcontinental: an Investigation of Reality: Nine Latin American Artist* (London: Verso, 1990).

regiones tradicionalmente relegadas.¹³⁶ El documento de creación del Centro de Arte Wifredo Lam, responsable de la organización de la Bienal, estipulaba el carácter internacional que el Centro y la Bienal habrían de adquirir desde sus inicios. Algunas de las atribuciones y funciones del Centro referidas en ese documento eran: el estudio y promoción de la obra de Lam como expresión universal de arte contemporáneo, la promoción internacional de la obra de artistas de Asia, África y América Latina, el fomento de actividades internacionales para establecer redes de cooperación, y la promoción de las manifestaciones contemporáneas de artistas cubanos.¹³⁷

Limitada a los artistas de América en su primera realización (1984), ya desde este primer momento sus organizadores expresaron la voluntad de incorporar artistas de África y Asia en futuras ediciones. La expansión de las zonas representadas se concretó en la segunda Bienal (1986) con la incorporación de artistas provenientes de diversos países de América Latina, del Caribe, de Asia, de África, del Medio Oriente y también algunos artistas de origen o residencia en Europa y los Estados Unidos.

Este trazado tercermundista en la Bienal de La Habana respondió a una serie de motivos. En tanto parte de una nueva estrategia política del Ministerio de Cultura, la Bienal quiso reinstalar a Cuba en la escena internacional y situar a La Habana en el centro del mapa del Tercer Mundo.¹³⁸ En este sentido, el panorama artístico ofrecido por la Bienal estaba en sintonía con el mapa de solidaridades políticas del gobierno

¹³⁶ La Bienal de la Habana se inauguró en 1984 como el primer proyecto generado por el Centro de Arte Wifredo Lam, fundado un año después de la muerte de este artista ocurrida en 1982.

¹³⁷ El documento tiene fecha del 30 de Marzo de 1983 y está reproducido en idioma inglés en: Miguel Rojas-Sotelo, "The Other Network: The Havana Biennale and the Global South", *The Global South* (Spring 2011): 5:1, 153-174.

¹³⁸ Rachel Weiss, "A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition", en: *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, ed. Rachel Weiss (London: Afterall Books, 2011), 11.

cubano. Gerardo Mosquera y Rachel Weiss señalaron cómo a pesar de gozar de una gran independencia en la realización de la Bienal, al menos hasta su tercera edición, las decisiones sobre países y artistas incluidos estaban mediadas por los intereses del estado cubano.¹³⁹ Por otra parte, la Bienal se concibió a sí misma como una plataforma para revertir el desconocimiento y falta de intercambio entre países marginales, dentro del trazado de poder artístico.

En la perspectiva de los organizadores de la Bienal, un mayor conocimiento de las artes de las zonas marginadas, era necesario para alterar una situación colonial que perpetuaba relaciones de poder e imágenes tipificadas del Tercer Mundo. Revertir esta forma de colonialismo, implicaba no sólo luchar por un “nuevo Orden Económico Internacional” y un “nuevo orden de la información”, sino también proponer un “nuevo orden internacional de la cultura”.¹⁴⁰

A pesar de que la Bienal de La Habana nunca asumió la noción de Tercer Mundo de manera homogénea o acrítica (no se buscó unificar las distintas localidades bajo esta categoría),¹⁴¹ organizar un frente artístico bajo la idea de Tercer Mundo operaba una reterritorialización del arte bajo la lógica opositora y dicotómica de la Tricontinental:

La creación del centro [se refiere al Centro Wifredo Lam] ha recibido una entusiasta acogida en el Tercer Mundo debido, fundamentalmente, a que esta institución viene a satisfacer una necesidad común: la de contar con un espacio integrador activo, dedicado a conocer, valorar y promover nuestro patrimonio artístico actual, con un sentido de afirmación de la identidad del Tercer Mundo *frente* una cultura “internacional”

¹³⁹ Gerardo Mosquera, “The Third Bienal de La Habana in its Global and Local Contexts” y Weiss, “A Certain Place”, en: *Making Art Global*, ed. Weiss, 62 y 67.

¹⁴⁰ Lillian Llanes Godoy, “Presentación”, *Tercera Bienal de La Habana*, catálogo de exposición (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989), 17.

¹⁴¹ Mosquera, “The Third Bienal” y Weiss, “A Certain Place”. Lillian Llanes Godoy también refiere a los límites del término de “Tercer Mundo” en relación con las circunstancias históricas de su emergencia: la Conferencia de Bandung, Indonesia, en 1955. Defiende la pervivencia de su uso ante a inexistencia de un término más apropiado. Lillian Llanes Godoy cit. en: Rojas-Sotelo, “The Other Network”, 162.

hegemónica.¹⁴²

Según Mosquera, el riesgo de reactualizar la diferencia a partir de re-encapsular las obras presentadas en la Bienal bajo la idea de Tercer Mundo (operación con la cual se enfrentaban, como vimos, algunos críticos activos al interior de los Estados Unidos), fue asumido en la tercera Bienal (1989) al afirmar que las singularidades contextuales de las distintas producciones estaban superadas por una experiencia compartida en la producción contemporánea de arte, de indudable raigambre occidental. Se trató de un primer momento de militancia anti-occidental, rápidamente reemplazado (o al menos superpuesto) por un pensamiento globalista que buscó disolver ese frente diferenciado en una común narrativa artística de raigambre occidental.

En una entrevista con Miguel Rojas-Sotelo, Nelson Herrera-Ysla (co-fundador de la Bienal y curador en el Centro Wifredo Lam) resumía los intereses del equipo de la Bienal: “No estamos preocupados con las cuestiones de moda en Europa, Japón o los Estados Unidos, ni privilegiamos la práctica de la instalación, el arte pos-conceptual o minimal en sus diversas variantes”.¹⁴³ La posición expresada por estas palabras, se diferencia del movimiento emprendido por la Bienal hacia una verdadera “cultura universal”¹⁴⁴ que Mosquera ubicó, retrospectivamente, bajo la guía de los postulados artísticos de la modernidad occidental.

En un ensayo publicado en el año 2011, Gerardo Mosquera sostuvo que la

¹⁴² Llanes Godoy, “Presentación”, 14. El subrayado es mío.

¹⁴³ “We are neither preoccupied with the issues that are in fashion in Europe, Japan, or the United States, or privilege the practice of installation, post-conceptual, or minimal art in their many variations”. Rojas-Sotelo, “The Other Network”, 158.

¹⁴⁴ Llanes Godoy, “Presentación”, 14. Lillian Llanes Godoy fue designada directora del Centro de Arte Wifredo Lam en 1985, luego de la primera Bienal. Fue ella quien convocó a Gerardo Mosquera para dirigir el Departamento de Investigación. Mosquera fue también el líder del trabajo curatorial hasta su renuncia en 1990 luego de la tercera Bienal. Weiss, “A Certain Place”, 24.

representación artística a la que la Bienal aspiró, estaba dirigida a exhibir las producciones hasta entonces identificadas como tercermundistas, dentro de la práctica postcolonial del arte contemporáneo: “La Bienal, por supuesto, reconoció y enfatizó las diferencias artísticas y culturales, pero dentro de una común práctica poscolonial del arte contemporáneo”.¹⁴⁵ La lectura de Mosquera, abría así una alternativa diferente a la sostenida por la crítica latinoamericanista desde los Estados Unidos, al reemplazar las diferencias regionales, por la continuidad y común pertenencia a una misma tradición occidental.

Inscribirse dentro de la práctica poscolonial del arte contemporáneo, implicaba no sólo dotar de mayor prestigio al evento de La Habana y a sus artistas, sino también romper con la presentación aislada del arte latinoamericano y periférico en términos “tercermundistas”, con las consecuencias que ello involucraba en términos de discusión y representación artística. El acento que la Bienal ubicó en el arte moderno y contemporáneo, buscó reducir el espacio otorgado a las producciones tradicionales y religiosas, estereotipadas como las producciones auténticas del Tercer Mundo. Definir la operación de la Bienal de La Habana al modo de un gran “Salon des Refusés”,¹⁴⁶ enfatizaba esta estrategia en cuanto concebía la Bienal al modo de un gran bloque de “rechazados” capaz de arremeter contra (y eventualmente fracturar) un sistema artístico euro-norteamericano distribuidor de roles y jerarquías.

Esta visión de Mosquera estaba también avalada por otro de los curadores de la Bienal, Ibis Hernandez, quien atribuyó a la Bienal el haber contribuido a redefinir la

¹⁴⁵ “The Bienal, of course, recognised and emphasised artistic and cultural differences, but within a shared, postcolonial practice of contemporary art”, Mosquera, “The Third Bienal”, 74.

¹⁴⁶ Ibid.

comprensión del “arte global” desde una perspectiva decolonial erigida desde el sur:

nosotros estábamos estableciendo una nueva producción simbólica contemporánea cuando distinguíamos las prácticas de ... las expresiones ligadas a las culturas vivas. Nosotros les dábamos espacio entre las manifestaciones más convencionales del mundo del arte establecido por Occidente y en el que nosotros nos formamos. Fue un acto de decolonización en nuestra propia práctica.¹⁴⁷

Desde esta perspectiva, la gran apuesta y radicalidad de la Bienal fue el giro decolonial que ella asumió al generar un frente artístico tercermundista, capaz de poner en crisis la legitimidad del canon occidental.¹⁴⁸

Si bien para Mosquera la idea de un arte del Tercer Mundo, o un arte del “sur”, abría nuevos problemas derivados del trazado hegemónico de un mapa de poderes (en la perspectiva de Mosquera, la idea de “Tercer Mundo” no deja de ser un “producto colonial”),¹⁴⁹ su estrategia discursiva y de representación de pensar el arte de todas las regiones como perteneciente a una misma tradición de base occidental, entrañaba, sin

¹⁴⁷ “We were establishing a new contemporary symbolic production when distinguishing the practices from...the expressions tied to living cultures. We were giving them space among the more conventional manifestations from the art world which was established by the West and in which we were trained. It was an act of decolonization in our own practice” Ibis Hernandez, cit. en: Rojas-Sotelo, “The Other Network”, 162.

¹⁴⁸ Sobre el proyecto decolonial Walter Mignolo sostiene: “el pensamiento de-colonial emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad, como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño. Continuó luego en Asia y África, no relacionados con el pensamiento de-colonial en las Américas, pero sí como contrapartida a la re-organización de la modernidad/colonialidad con el imperio británico y el colonialismo francés. Un tercer momento de reformulaciones ocurrió en las intersecciones de los movimientos de descolonización en Asia y África, concurrentes con la Guerra Fría y el liderazgo ascendente de Estados Unidos. Desde el fin de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el pensamiento de-colonial comienza a trazar su propia genealogía. El propósito aquí es contribuir a ella. En este sentido, el pensamiento de-colonial se diferencia de la teoría postcolonial o estudios postcoloniales en que la genealogía de éstos se localiza en el post-estructuralismo francés más que en la densa historia del pensamiento planetario de-colonial.” Walter Mignolo, “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa*, Enero-Junio 2008, 250. Disponible en: http://www.revistatabularasa.org/numero_ocho/mignolo1.pdf (Noviembre 2012). En América Latina este pensamiento puede rastrearse en varios autores, algunos de los cuales firmaron el “Manifiesto inaugural” del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos.

¹⁴⁹ Gerardo Mosquera, “The World of Differences. Notes about art, globalization, and periphery” (1995), cit en: Rojas-Sotelo, “The Other Network”, 163.

embargo, el nuevo riesgo de promover, sino la occidentalización de las artes en general, al menos su asimilación a dicho paradigma.

Asumiendo varios presupuestos de la Bienal de La Habana, en el año 1992 Gerardo Mosquera curó, junto a Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, la exposición *Ante América*.¹⁵⁰ En línea con los postulados de la Bienal, *Ante América* remarcó también su carácter de respuesta frente a los modos tradicionales de exponer el arte del continente en los centros artísticos internacionales.

En consonancia con la mayoría de las exposiciones panorámicas realizadas en los centros, *Ante América* se organizó también en el marco de las conmemoraciones por el V Centenario de la llegada de Colón a América. La apuesta de esta exposición, sin embargo, fue fortalecer el conocimiento de las producciones de América Latina al interior de la región, y no ofrecer una síntesis del arte del continente. Al igual que la Bienal de La Habana, *Ante América* buscó romper el encapsulamiento de los artistas “latinoamericanos” en particular, y “tercermundistas” en general, y reintegrarlos en una historia del arte moderno y contemporáneo.

La afirmación de Mosquera de que *Ante América* buscó presentar, devolver, en Estados Unidos “una imagen del arte latinoamericano construida desde el sur,

¹⁵⁰ *Ante América* fue curada por Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León junto a Rachel Weiss. Fue organizada y exhibida por primera vez en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Colombia. Posteriormente también se expuso en los siguientes espacios: Queens Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos); Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Caracas, Venezuela); Centro Cultural de la Raza (San Diego, Estados Unidos), The Yerbabuena Center for the Arts (San Francisco, Estados Unidos); The Spencer Art Museum (Lawrence, Kansas, Estados Unidos); Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (San José, Costa Rica). *Ante América* incluyó a los siguientes artistas: Jose Bedia, Everaldo Brown, Luis Camnitzer, Carlos Capelán, María Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Enrique Chagoya, Luis Cruz Azacceta, Arturo Duclos, Jimmie Durham, Melvin Edwards, Juan Francisco Elso, Milton George, Guillermo Gómez-Peña, Beatriz González, Marina Gutiérrez, José Antonio Hernández, María Teresa Hincapié, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, Amalia Mesa, André Pierre, Carlos Rodríguez Cárdenas, Doris Salcedo, José Antonio Suarez, Francisco Toledo. Gerardo Mosquera, Jane Farver, Carolina Ponce de León, eds., *Ante América*, Catálogo de exposición (Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992). Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam03.htm> (Abril 2011).

problematizadora, ajena a expectativas cliché”, señaló la singular estrategia articulada por esta exposición: impugnar las construcciones del norte, sin que esto aún implique la total disolución de la entidad del “arte latinoamericano” (el paso siguiente hacia la total disolución de la idea de un “arte latinoamericano”, Mosquera lo realizará, como analizaré en el capítulo 4, algunos años más tarde). Sin embargo, el emplazamiento de “lo latinoamericano” en esta exposición, fue radicalmente distinto de aquél de las exposiciones panorámicas que apelaban a nociones de autenticidad.

Al igual que *Cartographies*, exposición que abordaré a continuación, *Ante América* rechazó cualquier cristalización identitaria bajo una supuesta unidad geográfica. Ambas exposiciones se desmarcaron de una representación territorial, y buscaron interrogar las múltiples formas en que las producciones plásticas incorporan y problematizan sus espacios de producción.

En discusión con la asunción de la idea de “América Latina” como bloque homogéneo que promovieron la mayoría de las exposiciones del norte, *Ante América* buscó enfatizar las múltiples raigambres culturales del continente en una operación que cuestionó la “latinidad” de la llamada América Latina. Contra una rigurosa delimitación geográfica, *Ante América* incorporó obras de artistas nativos de los Estados Unidos (Jimmie Durham), chicanos (Amalia Mesa-Bains, Guillermo Gómez-Peña) y de diversas comunidades instaladas en Estados Unidos (por ejemplo, artistas de descendencia africana como Melvin Edwards). *Ante América* aspiró a construir una visión integradora desde una “comunidad cultural, histórica, económica y social” que trascendiera las obvias diferencias, y así problematizara una estricta coincidencia entre localización geográfica y comunidad de intereses. La referencia latinoamericanista quedó así

disuelta en un frente mayor del “sur”. Si bien en *Ante América* la idea de “sur” es concebida principalmente en oposición al centro, los señalamientos sobre el modo en que las obras incluidas participaban de la producción artística contemporánea hacen que la noción de “sur” funcione también como frente poscolonial superador de oposiciones fijas. De este modo, *Ante América* aparece como espacio articulador (de tránsito) entre una conceptualización de la geografía artística a partir de la oposición y la diferencia, y una estrategia de representación que apuesta al señalamiento de una común pertenencia a la contemporaneidad poscolonial. El nuevo territorio de confrontación quedó definido en torno a la pregunta de quién era el sujeto curatorial, qué definía la mirada que construía el sur.

En un texto del año 1994, Mosquera continuó el cuestionamiento abierto por *Ante América* al “deseo y poder postmodernos por curar el mundo”.¹⁵¹ La selección de obras contemporáneas elaboradas desde múltiples tradiciones que se presentaron en la exposición de 1992 (obras de José Bedia y Juan Francisco Elso que incorporan recursos de las religiones afrocubanas, de Luis Camnitzer que reelaboran las premisas del arte conceptual norteamericano, de Guillermo Gómez-Peña que discuten las políticas de representación de las minorías en los centros artísticos internacionales, etc.), buscaron asimismo disputar la “supuesta universalidad del valor estético”¹⁵² que se atribuyen los curadores que, al modo de los exploradores coloniales, marchan por el mundo seleccionando obras que consideran aptas para integrar las grandes exposiciones globales.

¹⁵¹ Gerardo Mosquera, “Poder y comisariado internacional” [1994], *Caminar con el diablo*, 79.

¹⁵² *Ibid.*

La conformación de un equipo curatorial integrado por profesionales de diversas procedencias en *Ante América*, buscó impugnar la perspectiva de las instituciones del centro que articulaba una división del mundo entre “culturas que curan” y “culturas curadas”.¹⁵³ La exigencia por la creación de verdaderos equipos multiculturales antes señalada por Guillermo Gómez-Peña, es también referida por Mosquera en su reclamo por una participación más activa de los integrantes de las culturas exhibidas a fin de romper con una función del curador como “zar intercultural”, una suerte de “autócrata de los contactos entre diferentes artes”.

Una exigencia similar por reformular la figura del curador en relación a la reciente demanda de otredad de las instituciones metropolitanas, articuló el proyecto curado por Ivo Mesquita *Cartographies* (1993).¹⁵⁴ La comprensión del curador como cartógrafo que Mesquita conceptualizó en *Cartographies*, estuvo anclada en el reclamo por una nueva forma de pensar y exhibir el arte realizado desde América Latina. Mientras el “cultural broker” de Ramírez debía ser un profundo conocedor de las culturas exhibidas a fin de poder dar cuenta adecuadamente de sus manifestaciones plásticas, y la reelaboración de Mosquera buscaba llamar la atención hacia la desigual distribución del poder de significación, la intervención de Mesquita quiso poner en duda la posibilidad misma de ofrecer una mirada concluyente sobre la producción plástica de América Latina:

¹⁵³ Ibid., 81.

¹⁵⁴ *Cartographies* fue organizada en Winnipeg Art Gallery (Winnipeg, Manitoba) de Canadá. También fue expuesta en la Biblioteca Luis Angel Arango (Colombia), en el Museo de Arte Visuales Alejandro Otero (Venezuela), en la National Gallery de Canada (Canada), y en The Bronx Museum of the Arts (Estados Unidos). Incluyó a los siguientes artistas: José Bedia, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Nieto, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Carlos Fajard, Iole De Freitas, Julio Galán, Guillermo Kuitka, José Leonilson, Alfred Wenemoser, Nahum B. Zenil. Mesquita, ed., *Cartographies*.

La producción de cartografías es diferente de la producción de verdad por que cada mirada inventa su significación e indica una posibilidad de comprensión del territorio. Sin embargo, no se llega a un final, a un origen o fin. Las posibilidades de representación son ilimitadas: siempre se está creando lenguaje, marcando nuevas posiciones, abriendo nuevos territorios. (...) Al igual que el cartógrafo, el curador no mide sino evalúa. Su trabajo no revela sentido (significación) sino que lo crea (significante).¹⁵⁵

La intervención de Mesquita buscaba así cuestionar una realidad última (el llamado arte latinoamericano) de la cual la curaduría podría dar cuenta (revelar). No se trataba de impugnar una construcción y reemplazarla por otra, sino de enfatizar el carácter necesariamente arbitrario y personal de cada una de estas elaboraciones.

Ivo Mesquita señaló la inscripción de la categoría de “arte latinoamericano” en la ideología del multiculturalismo que, a través de su interés en la diferencia y la otredad, logró instalar nuevas categorías de pensamiento y espacios de representación sin alterar la configuración anterior.¹⁵⁶ Al analizar la idea de “arte latinoamericano” en tanto nueva forma de “primitivismo moderno”, *Cartographies* incluso cuestionó la validez de “lo latinoamericano” como categoría artística.

El recurso a la práctica de la cartografía buscó explorar una metodología curatorial capaz de cuestionar la tradición institucionalizada, reservando a la vez la especificidad de los discursos plásticos. La noción de cartografía también refirió al proceso de gestación del proyecto, que implicó el establecimiento de relaciones y circuitos alternos a los ya institucionalizados, y al propio ejercicio de mirada postulado por la exposición.

A diferencia de las exposiciones que buscaban presentar una visión última, un mapa, de las artes de la región (una imagen estática y pre-existente del arte de América Latina), pensar el curador como cartógrafo le permitió a Mesquita presentar las obras

¹⁵⁵ Ibid., 24.

¹⁵⁶ Ibid., 44.

seleccionadas como resultado del itinerario singular de su investigación: “[a] diferencia de los mapas tradicionales que delimitan las áreas tal como fueron definidas por la geopolítica” (...) “la cartografía se construye al mismo tiempo que el territorio”.¹⁵⁷ Esta idea de la exposición como itinerario, recorrido personal, se expresa en la elección disímil de los artistas presentados en *Cartographies*. La selección de grandes grupos de obras de cada uno de los artistas, buscó romper la dinámica tradicional según la cual una única obra servía como representante de una producción (y una localidad) en ocasiones sumamente variada. Al igual que *Ante América*, el catálogo de exposición de *Cartographies* rechazó la presentación de un texto panorámico sobre la historia del “arte latinoamericano”. Si en el caso de *Ante América* una narrativa común fue reemplazada por escritos sobre los artistas y las obras realizados por una gran variedad de teóricos, en *Cartographies* textos de lógicas distintas presentaron aproximaciones variadas para pensar el arte del continente.

Con un claro antecedente en las estrategias curatoriales ensayadas por la Bienal de La Habana, *Ante América* y *Cartographies* fueron los primeros intentos operados desde una lógica de los bordes para reformular la geografía del arte contemporáneo. Ambas exposiciones apostaron no sólo a cuestionar las narrativas centrales, sino que también se desmarcaron de las estrategias propias de la crítica radical al interior de los Estados Unidos, ya que desafiaron el entendimiento tradicional de “América Latina” en tanto referente último de las prácticas elaboradas en la región. A diferencia de las intervenciones realizadas por críticos comprometidos con el arte y la cultura del sur operando desde el norte, las intervenciones desplegadas desde esta lógica de los

¹⁵⁷ Ibid., 22.

márgenes no temieron desterritorializar, cuestionar y eventualmente abandonar “lo latinoamericano” como horizonte último de sentido.

2.3. El crítico latinoamericano cosmopolita de los 90

La reactivación del debate sobre el arte de América Latina propulsada por las exhibiciones y discusiones examinadas, llevó a que en los años 90 adquiriera resonancia la nueva figura del curador y crítico latinoamericano cosmopolita.

Renovar viejas discusiones acerca de la posible unidad del arte latinoamericano, sobre su representación en espacios internacionales y reformular las articulaciones entre el arte y lo social, exigía construir un aparato discursivo diferente (y original) al que había orientado los estudios del arte anteriores. Discutir y neutralizar la construcción más arraigada sobre el arte de la región, aquella elaborada en términos de “lo fantástico”, parecía ser la vía adecuada para ponerle fin a la pervivencia de toda “reserva de identidad”,¹⁵⁸ e ingresar en los registros de la producción artística moderna y contemporánea.¹⁵⁹ El latinoamericanismo¹⁶⁰ de los 50, 60 y 70, que argumentaba la

¹⁵⁸ Volpi, *El insomnio de Bolívar*, 169.

¹⁵⁹ La distinción entre aquellas obras plásticas que son significadas desde sus espacios de producción (América Latina, India, etc.), y aquellas otras que los son desde las categorías de la Historia del Arte tales como “arte moderno”, “arte contemporáneo”, etc., es evidente en el guión curatorial de Los Angeles County Museum of Art (LACMA) tal como estaba organizado en Agosto 2012. El cuarto piso del edificio “Art of The Americas Building” reunía obras de Latinoamérica, desde la época prehispánica hasta la actualidad. El tercer piso del mismo edificio reunía obras de arte americano (de los Estados Unidos), pero sólo hasta la década de 1940. Las obras posteriores a 1940 de los Estados Unidos habían sido trasladadas al piso principal del Ahmanson Building y se exhibían junto a producciones europeas bajo la etiqueta de “arte moderno”. La pregunta que se plantea es: ¿qué habilitó a las artes de Estados Unidos a mudarse de edificio, y obligó a las de América Latina a permanecer en un mismo grupo de salas que establecían una continuidad entre muebles coloniales y obras de Francis Alÿs o Gabriel Orozco? Las paredes de la sala destinada a las producciones prehispánicas tenían en su parte inferior un revestimiento de madera con formas curvas, y en la parte superior cortinas de colores tierras. Estos mismos colores (¿los colores de la naturaleza, acaso?) predominaban en toda la sala, ya que las lámparas que pendían del techo estaban revestidas con pequeños rectángulos de plásticos verdes y marrones.

¹⁶⁰ Castro-Gómez y Mendieta, “Introducción: La translocalización discursiva” 11-12.

unidad y diferencia de América Latina y de sus artes, resultó no ser ya productivo. Alterar las narrativas de los centros para lograr una inclusión democrática de las producciones “periféricas”, exigía romper con un flujo de intercambio en una sola dirección, para así habilitar un pensamiento que estudie las obras del continente en continuidad y diálogo con aquellas consideradas centrales.

La apertura del campo de acción para los artistas y teóricos de la región a fines de los años 80 y durante los años 90, le exigió a los críticos cosmopolitas poner en cuestionamiento nociones de identidad esencialistas y estáticas, así como ensayar nuevas estrategias de participación. Frente a una práctica artística cada vez más informada de las estéticas y conflictos globales, los críticos y teóricos del continente ensayaron distintos métodos y criterios para analizar el modo en que estas obras negociaban entre, por un lado, estas estéticas y conflictos cada vez más globalizados (compartidos), y por otro, estéticas, tradiciones y condiciones socio-políticas locales. Enfatizar la distancia con los postulados teóricos que habían orientado la reflexión crítica en América Latina durante los 60 y 70, permitía a los críticos de los 80 y 90 abandonar los argumentos totalizadores y las expectativas revolucionarias con que se había identificado la identidad latinoamericana durante el período anterior, y postular nuevos vínculos e intercambios entre las artes de las diversas regiones del globo.

A diferencia de la estrategia desplegada en años anteriores, que consistía en migrar a los centros y operar a tiempo completo desde las instituciones metropolitanas, los críticos de los 90 permanecieron en sus propias localidades a fin de no perder el

vínculo con sus sociedades de origen.¹⁶¹ Autores como Kevin Power, Néstor García Canclini y Andrea Giunta, entre otros, dieron cuenta de las nuevas modalidades de trabajo artístico y curatorial, así como de los nuevos temas y problemas surgidos con la globalización y la instauración de un nuevo orden internacional.¹⁶²

Mientras los críticos de los 60 y 70 se caracterizaron por sostener la unidad de América Latina, en los 80 y especialmente en los 90, adquirieron resonancia una variedad de teóricos que multiplicaron las tradiciones desde las cuales pensar las artes del continente. Estas diversas formas de conceptualizar el arte de la región y sus intercambios con las producciones de diversos momentos y coordenadas, se tradujeron en nuevos guiones curatoriales y formas de coleccionismo. A comienzos del nuevo milenio, importantes colecciones de arte iniciaron la reformulación de sus narrativas a través de la incorporación de obras de la región: el arte producido en América Latina fue la primera “área” a la que se abrió la Tate Gallery (Londres, Inglaterra) con la designación de Cuauhtémoc Medina como primer curador asociado de arte Latinoamericano en el año 2002. Tanya Barson, curadora internacional de la Tate Collection, refiere que la decisión de iniciar la apertura de los relatos narrados a través de la Tate Collection con América Latina, se debió no sólo a que la colección había empezado ya unos años atrás a adquirir obras de la región, sino que dentro de la narrativa moderna-contemporánea, el arte de América Latina era el que más afinidades

¹⁶¹ Entrevista a Cuauhtémoc Medina. Él señala como ejemplo su propia labor de medio tiempo en la Tate Collection y el trabajo de Gerardo Mosquera en el New Museum de Nueva York. Entrevista a Cuauhtémoc Medina. Archivo de Historial Oral del Arte Argentino y Latinoamericano contemporáneo, Universidad de Buenos Aires, 2005, s/p.

¹⁶² Power, ed., *Pensamiento crítico*; Néstor García Canclini, “La reconstrucción de la teoría del arte y el fracaso de la globalización”, inédito, 2008; Andrea Giunta, “Arte y Globalización: agendas, representaciones, disidencias”, *Centro de Arte* no. 4, Noviembre de 2002, Madrid.

tenía con el de las tradiciones euro-norteamericanas.¹⁶³ En el año 2006 el Blanton Museum of Art (Austin, Texas) modificó su guión curatorial al integrar las artes modernas y contemporáneas de los Estados Unidos y América Latina, en un único relato denominado “America/Americas: Modern and Contemporary Art of the Americas”. Estas nuevas formas de conceptualizar el arte de la región, convivían con otras prácticas que continuaban pensando América Latina desde la singularidad y diferencia. Así, mientras la apuesta de Tate Collection, por ejemplo, fue la de disolver una narrativa restringida a los límites territoriales, para explorar cruces e intercambios transcontinentales, otras instituciones como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) inaugurado en el año 2002, decidió continuar un relato curatorial organizado a partir de los movimientos artísticos que tuvieron lugar dentro de los límites geográficos de la región.

Como mencioné anteriormente, varias de las voces de este nuevo momento fueron reunidas en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* y significadas en términos de “un *corpus* con rasgos propios, modificador de los paradigmas prevalecientes desde el arranque de los años setenta”.¹⁶⁴ Publicada en 1996, esta antología de ensayos formuló una nueva figura del crítico y curador latinoamericano que se diferenciaba de las elaboraciones del norte y de las posiciones latinoamericanistas del período anterior (los 60 y 70). Se trató de un fuerte carácter innovador y de ruptura que *Beyond the Fantastic* asignó a la “nueva crítica” y fue repetido en publicaciones posteriores. Editado en el año 1999 por José Jiménez y

¹⁶³ Entrevista de la autora a Tanya Barson, curadora internacional de la Tate Collection (Inglaterra) en Abril de 2011.

¹⁶⁴ Gerardo Mosquera, “Crítica contemporánea en América Latina”, *Caminar con el diablo*, 111.

Fernando Castro Gómez, *Horizontes del Arte Latinoamericano* apareció, según los editores, en “‘el momento’ del arte latinoamericano”, una época de reconocimiento generalizado tras siglos de ser considerado marginal. En su pretensión de conceptualizarse como intervención crítica en el marco de un interés creciente por el arte de América Latina, esta publicación repitió la posición antagónica presentada por *Beyond the Fantastic* contra el “norte” en tanto único responsable de los estereotipos vigentes sobre el arte del “sur”. José Jiménez y Fernando Castro Gómez también asumieron, sin problematizarla, la idea de que “la mirada global y unificadora que permitiría hablar de ‘América Latina’ es, en su origen, una mirada externa, proviene del ‘otro’: del colonizador, primero, y de los centros económicos y de poder, después”.¹⁶⁵

En este capítulo demostramos que la ruptura y la distancia radical con el norte no es fácil de sostener. El norte también articuló miradas críticas sobre el arte de América Latina y no fue el único responsable de los estereotipos vigentes sobre el sur. Queda revisar la discusión formulada al interior del campo latinoamericano. Gerardo Mosquera planteó esta ruptura como un quiebre con el militarismo y la politicidad de la obra que signó las fórmulas críticas de los 60 y 70. Sin embargo, como analizaré en los capítulos siguientes, no existe, aparentemente, un consenso entre los críticos del nuevo período abierto en los 80 sobre los modelos de politicidad que deberían regular la obra latinoamericana. El problema que recorrerá la segunda sección del trabajo, es el de la

¹⁶⁵ Este libro fue el resultado de un seminario que había tenido lugar dos años antes (1997) en forma simultánea a la decimosexta Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), un evento de fuerte carácter comercial realizado en Madrid (España) y que había tenido como invitada a América Latina. En la introducción de la publicación, sus editores enfatizaron la nueva visibilidad a nivel académico y de mercado experimentada desde los años 80 y 90 por el arte latinoamericano. José Jiménez y Fernando Castro Gómez, “Introducción. El arte de las Américas”, en: *Horizontes del arte Latinoamericano*, eds. José Jiménez y Fernando Castro Gómez (Madrid: Editorial Tecnos, 1999), 9-15.

territorialización del arte de la región (es decir, de la identificación de un “propio” latinoamericano desde el cual argumentar la unidad de su arte), y su relación con la pragmática revolucionaria. Al continuar la interrogación del período anterior sobre cómo “América Latina” actuaba al interior de las producciones plásticas y sus discursos, la crítica de los años 80 y 90 realizó nuevas formalizaciones acerca de lo propio latinoamericano en el arte, y prolongó conceptualizaciones previas en torno al vínculo del arte y lo social, y la politicidad de la obra. Se trató de nuevas territorializaciones que, operadas por ciertas acciones de la crítica de arte de América Latina, reestablecieron las obras del continente en términos de una *diferencia localizada* dentro del circuito artístico global.

Estas continuidades (nuevas territorializaciones) abren la pregunta sobre la naturaleza del cuestionamiento que la “nueva crítica” dirigió al horizonte latinoamericanista característico de la reflexión de la décadas anteriores: ¿Cómo aparece y funciona “América Latina” en las construcciones discursivas de la “nueva crítica”? ¿Operan estas construcciones discursivas una re-territorialización del arte producido desde América Latina, re-estableciendo así una división mundial del trabajo artístico? ¿Realizó este nuevo momento de la crítica un desplazamiento discursivo que autorizó nuevas formas de visibilidad y nuevos modos de inteligibilidad de las producciones de América Latina en los circuitos artísticos metropolitanos?

2.4. Conclusiones

La reactualización del debate sobre las políticas de inclusión y de representación del arte de América Latina se desarrolló durante fines de 1980 e inicios de 1990 principalmente a

través de decisiones curatoriales: fueron una serie de exposiciones las instancias que orientaron la discusión y tuvieron efecto en las formas de coleccionar, exhibir y narrar el arte de la región. Este debate fue impulsado por una serie de críticas erigidas contra los principios curatoriales (cronología, exhaustividad, historicismo, etc.) que orientaron las exposiciones panorámicas sobre el arte de la región montadas durante ese período. Estas réplicas se enunciaron desde un triple frente. Por un lado, a través de las discusiones conducidas por las minorías en los centros, por otro lado, por medio de la mirada crítica articulada por una serie de exposiciones organizadas desde el “norte”, finalmente, a partir de las acciones desarrolladas desde los márgenes del sistema artístico y económico, que buscaron impugnar las narrativas hegemónicas, así como ensayar tácticas de inclusión en los relatos del arte contemporáneo.

Estos antecedentes ofrecían un repertorio de estrategias diversas. Mientras los grupos activos al interior de los Estados Unidos se inclinaron a argumentar contra las políticas de representación del “centro” desde la afirmación de la singularidad de una América Latina clara y distinta, las intervenciones realizadas desde los bordes apostaron a disolver las diferencias territoriales para argüir desde una común contemporaneidad promovida por la experiencia global. Cada una de estas lógicas argumentales tenía sus propias consecuencias. Si la estrategia de desterritorializar “lo latinoamericano” y la defensa de una contemporaneidad poscolonial compartida, implicaba la occidentalización de estas prácticas, la reafirmación de una Latinoamérica singular y distinta, reinstalaba una diferencia dentro del sistema artístico cada vez más globalizado.

En cuanto la apuesta principal de este período fue arrebatarle el poder de enunciación a las instituciones del trazado colonial, la construcción de un escenario dicotómico fue una estrategia productiva para reclamar una nueva legitimidad anclada en el conocimiento profundo de las regiones consideradas. Se trató de una estrategia discursiva que apeló a *lo local* como núcleo radical y subversivo de las obras y discursos generados desde América Latina. Este recurso, permitió a la crítica erigida desde el sur devolverle a las creaciones del arte y de la crítica latinoamericanas toda la historicidad que los estereotipos vigentes (especialmente el de “lo fantástico”) les había sustraído.

El período comprendido entre fines de 1980 y la década de 1990, se caracterizó por la mayor incidencia que ciertas voces que pretendieron hablar *desde* América Latina (entendido no en un sentido estrictamente geográfico, sino como lugar enunciativo) tuvieron en los espacios internacionales de arte. Los críticos del período buscaron no sólo modificar las representaciones imperantes, sino también instalar sus propias concepciones del arte —en ocasiones en pugna— y de lo que el arte latinoamericano debía encarar. La ruptura epistemológica que algunas de estas intervenciones aspiraron a instalar hacia fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, implicaba una renegociación de las categorías de arte y de las narrativas propias de la tradición modernista a fin de cuestionar y poner en crisis ese legado eurocéntrico. Cabe preguntarse, sin embargo, si la creciente visibilidad y mayor participación de obras y críticos de la región implicó una reformulación de las lógicas hasta entonces vigentes, o si se trató de un reacomodo en el cual su inclusión se dio de manera diferenciada a partir de narrativas que no desplazaban, sino que actualizaban las antiguas jerarquías.

SEGUNDA PARTE

ESCRIBIR AMERICA LATINA

CAPÍTULO 3. MARI CARMEN RAMÍREZ. RE-ESTRUCTURAR UN PROYECTO

Desde la década de 1980, Mari Carmen Ramírez ha realizado una activa tarea como crítica, historiadora del arte y curadora. Al igual que el resto de críticos/curadores/historiadores/artistas que analizo en este estudio, Ramírez fue testigo y también partícipe de ese momento en que el arte decidió volverse más “internacional”, incrementando en este movimiento la visibilidad de las producciones de “América Latina” y de los grupos latinos dentro de los Estados Unidos —Jerry Saltz señaló que fue en Mayo de 1982 cuando *Artforum*, una de las revistas de arte punteras de Estados Unidos, añadió a su cubierta la palabra *International*—. ¹⁶⁶

Con una escritura deudora del estilo polémico de Marta Traba, Ramírez ha desplegado numerosos reclamos y reivindicaciones en relación a la representación que del “arte latinoamericano” se hacía en su propio espacio de intervención, los Estados Unidos. En su desafío por refutar la mirada sesgada bajo la cual las prácticas latinoamericanas eran significadas y puestas en circulación dentro de Estados Unidos, así como de fisurar el eurocentrismo de los discursos artísticos imperantes para dar entrada a producciones antes marginadas, Ramírez se abocó al cuestionamiento de estereotipos y a la indagación de las premisas ideológicas implícitas en las principales instancias de estudio y exhibición de estas producciones. Su agenda incluía la puesta en escena de las múltiples realidades de América Latina y de los grupos Latinos en Estados

¹⁶⁶ Jerry Saltz, “Más de lo que sabes”, en: *Cocido y Crudo*, catálogo de exposición, ed. Dan Cameron (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995), 20.

Unidos a fin de hacer estallar los modelos de representación simplistas y reduccionistas.¹⁶⁷

Desde el Blanton Museum of Art en Austin primero, y luego desde el Museum of Fine Arts de Houston, Ramírez realizó durante las últimas tres décadas un importante conjunto de exposiciones que abarcaron diversos aspectos y momentos del arte de América Latina. Su labor se articuló desde dos frentes: por un lado, el reclamo acerca de los estereotipos vigentes y de las narrativas imperantes tendientes a reproducir modelos euro-céntricos de la historia del arte, y por otro lado, la realización de distintas exposiciones que le permitieron ensayar y poner en circulación narrativas alternas y formas-otras de pensar y organizar el arte de América Latina. Uno de los reclamos persistentes de Ramírez, fue la ausencia de voces de la región en la construcción de sentidos y relatos sobre las producciones latinoamericanas, situación que empezó a revertirse tras el mayor espacio de acción que abrieron los críticos aquí analizados.

Al igual que en Luis Camnitzer, para Ramírez el término “América Latina” (y de “arte latinoamericano”) siempre designa una cierta unidad, aunque ésta se caracterice por la complejidad y suma de diferencias. Para la curadora puertorriqueña, sin embargo, las producciones de la región no son homogéneas ni subsumibles bajo un único paradigma. Mientras para Camnitzer, las producciones que mejor encarnan a “América Latina” son aquellas que pueden incluirse dentro del paradigma del conceptualismo (en tanto condición política del arte latinoamericano), Ramírez oscilará a lo largo de su carrera entre una sucesión de cánones. Tras una primera defensa del

¹⁶⁷ El texto de Ramírez “Beyond ‘The Fantastic’” estableció como la “agenda post-1992”, la necesidad de analizar las especificidades de las realidades de los grupos latinos y latinoamericanos, a fin de comprender las múltiples implicaciones de su proyecto. Mari Carmen Ramírez, “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art, *Beyond the Fantastic*, ed. Mosquera, 66.

conceptualismo y de la narrativa que esta defensa articula (las exposiciones *Encounters/Displacements*. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles,¹⁶⁸ *Cantos Paralelos: La Parodia Plástica en el Arte Argentino Contemporáneo*,¹⁶⁹ y los textos “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”¹⁷⁰ y “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”¹⁷¹ reproducidos en una variedad de instancias), posteriormente dará paso a una exploración de los registros de la abstracción, del concretismo y del cinetismo. Así, mientras Camnitzer se empeña en observar (modelar) una gran variedad de obras bajo la única matriz conceptualista, Ramírez postula la existencia de una variedad de matrices, que ella misma empleará y modificará a lo largo del tiempo.¹⁷²

En los escritos de Ramírez se encuentran reiteradas críticas contra aquellas exposiciones que construyeron una aproximación monocorde (lo fantástico, lo mágico, etc.) de las artes de la región: *Art of the Fantastic: Art in Latin America 1920-1987* (1987), *Images of Mexico: the Contribution of Mexico to 20th Century Art* (1987),

¹⁶⁸ Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams, *Encounters/Displacements*. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles (Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, The University of Texas at Austin, 1992).

¹⁶⁹ Mari Carmen Ramírez, *Cantos Paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo* (Austin/Buenos Aires: Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas Press at Austin/Fondo Nacional de las Artes, 1999).

¹⁷⁰ Mari Carmen Ramírez, “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, en: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro y Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), 550-562.

¹⁷¹ Mari Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en: *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, ed. Becke Laszlo (New York: Queens Museum of Modern Art, 1999), 53-79.

¹⁷² En la argumentación de Ramírez, la línea dominante y más significativa del arte en América Latina varía en sus diversos textos. Mientras en su ensayo “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” Ramírez identificó el conceptualismo como el segundo mayor cambio, luego de las vanguardias históricas, en el entendimiento y producción artística del siglo XX, en su texto posterior “Vital Structures. The Constructive Nexus in South America”, la autora sostuvo que fueron los modos de la abstracción geométrica y concreta, anclada en el legado internacional del constructivismo, la mayor tendencia artística que ilustra la originalidad artística y los alcances teóricos de la vanguardia latinoamericana. Ramírez, “Tactics”, 53. Mari Carmen Ramírez, “Vital Structures. The Constructive Nexus in South America”, en: *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*, eds. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Houston: Museum of Fine Arts, 2004), 191.

Mexico: Splendors of Thirty Centuries (1990), *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1993). Para rebatir las aproximaciones postuladas por estas exposiciones, Ramírez exploró un modelo analítico y curatorial que le permitió exponer la polivalencia de las artes de la región: el modelo constelar. Ensayado en dos exposiciones de principios del siglo XXI curadas junto a Héctor Olea, *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968* e *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*,¹⁷³ pero con antecedentes en muestras anteriores,¹⁷⁴ el modelo constelar le permitió a Ramírez explorar una nueva forma de pensar y organizar (presentar al público) las vanguardias artísticas de la región, especialmente en relación a la dinámica entre las obras y los marcos de sentido elaborados en torno a ellas. En cuanto crítica al historicismo característico de muchas narrativas y exposiciones de arte no sólo latinoamericano (esa organización lineal y totalizante articulada en la mayoría de las exposiciones panorámicas del arte de la región), este modelo atendió, en la perspectiva de los curadores, a la dinámica propia de la obra carente de un significado último y factible de operar en diversas estructuras de sentido. Cada una de las constelaciones funciona como una “estructura de interpretación” independiente en la cual, al modo de una lente, las obras adquieren una particular forma en función de la mirada que reciben. Esta concepción de la obra como portadora de contradicciones y ambigüedades intrínsecas, imposibilita su atribución a una única narrativa o trama de significado. El recurso a los conceptos de “heterotopías”

¹⁷³ *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12 de Diciembre de 2000 al 26 de Febrero de 2001; *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 20 de Junio al 12 de Septiembre de 2004.

¹⁷⁴ Ramírez señala las muestras *Re-Alineando la Mirada: Corrientes Alternativas del Dibujo Sudamericano* (Austin: Archer M. Huntington Museum/ The University of Texas at Austin, 1997) y *Cantos Paralelos: La Parodia Plástica en el Arte Argentino Contemporáneo* (Austin: The Jack S. Blanton Museum of Art/ The University of Texas at Austin, 1999) como primeras aproximaciones al modelo constelar. En el catálogo de *Cantos Paralelos* no hay referencias a este modelo y su conexión con él puede pensarse como la exploración de una constelación, o al menos de una parte de ella, en particular.

y de “utopías invertidas” para pensar las obras de América Latina en sus diálogos con las vanguardias históricas y las premisas del modernismo, le permitió a Ramírez impugnar la linealidad y causalidad de aquellos relatos que construían la historia de las artes de la región como derivaciones de los postulados centrales. El modelo constelar de Ramírez y Olea ofreció una alternativa crítica en la tarea de repensar y reorganizar las genealogías y potencialidades de las vanguardias latinoamericanas. Elaborado y explicado este modelo en las dos exposiciones referidas (y en las cuales me detendré en este capítulo), las exposiciones anteriores y posteriores de Ramírez pueden pensarse como la exploración de algunas de las constelaciones singulares presentadas en estas exhibiciones.

3.1. *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968 e Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*

Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968 fue una de las exposiciones que se presentó en el marco del proyecto “Versiones del Sur. Cinco Exposiciones en Torno al Arte de América”,¹⁷⁵ organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España) entre los años 2000 y 2001. “Versiones del Sur” se propuso presentar “la realidad multiforme y formidable de las artes plásticas del siglo XX, en el continente

¹⁷⁵ Es interesante señalar que la elección del título del proyecto general fue objeto de discusión. En una carta dirigida a Marta González y Catherine Coleman, la jefa del Departamento de Exposiciones Temporales del Reina Sofía y la coordinadora de la exposición *Más allá del documento* respectivamente, Mónica Amor manifiesta su preocupación a que el título general del proyecto contenga el nombre de “América Latina”. Al igual que en una carta anterior de Octavio Zaya a Marta González, Mónica Amor expresa la resistencia de ciertos artistas y sus galeristas (Gabriel Orozco, la galerista de Félix González Torres, Doris Salcedo) a participar en muestras de arte latinoamericano debido a su enfrentamiento contra toda “ghetoización de ‘lo latinoamericano’”. AC-MNCARS, nº 194/1.

americano”.¹⁷⁶ Las cinco exhibiciones que formaron parte del proyecto fueron: *F(r)icciones* curada por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, *Más allá del documento* de Mónica Amor y Octavio Zaya, *Estética del sueño* de Carlos Basualdo, *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* de Gerardo Mosquera (sobre este proyecto regresaré en el siguiente capítulo) y *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968*, curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea.

En el catálogo de exposición, Olea y Ramírez mencionan los objetivos de la muestra: “presentar un balance selectivo de figuras y movimientos claves (...) los cuales jugaron un papel esencial en la configuración del arte del siglo XX en y desde diversos países latinoamericanos”, y “plantear el sentido que podría llegar a tener la mencionada noción de *heterotopía*, como factor productivo, crítico e incluso inversor, de aquellos radicalismos vanguardistas, en un principio de siglo que se obstina en negar casi administrativamente la validez de las utopías”.¹⁷⁷ Delimitada por las fechas de dos grandes revueltas estudiantiles: la originada en Córdoba (Argentina) en 1918 que tuvo repercusiones en México, y la de alcances internacionales de 1968, la muestra estuvo centrada en las décadas vertebrales de 1920-1940 y 1950-1970. El primero de estos períodos es considerado el momento fundacional del arte moderno en América Latina; cuando varios de los artistas de la región regresan de sus estancias en Europa e inician aquí grandes proyectos artísticos (el Muralismo Mexicano, la Escuela del Sur, la Antropofagia Brasileña, etc.). El segundo período, 1950-1970, marca el impulso

¹⁷⁶ Juan Manuel Bonet, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en: *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, ed. Gerardo Mosquera (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2000), s/p. El proyecto de “Versiones del Sur” se inició bajo la gestión de José Guirao, el director anterior del Reina Sofía.

¹⁷⁷ Mari Carmen Ramírez, “Reflexión heterotópica: las obras”, en: *Heterotopías*, 23.

modernizador de la segunda posguerra (desarrollismo) y la emergencia de importantes neo-vanguardias en la región.

Siete constelaciones formaron parte de *Heterotopías*: Constelación Promotora, Constelación Universalista-Autóctona, Constelación Impugnadora, Constelación Cinética, Constelación Concreto-Constructiva,¹⁷⁸ Constelación Óptico-Háptica, y Constelación Conceptual.

Cada una de las constelaciones fue pensada como una categoría abierta y flexible capaz de relacionar artistas y obras (la muestra reunió producciones visuales, manifiestos y obras literarias) de temporalidades y tendencias diversas. La participación en más de una constelación de determinados grupos, artistas, movimientos u obras, quiso poner de manifiesto la posibilidad de coexistencia de lecturas y apropiaciones en ocasiones contradictorias. La ausencia de ciertos artistas paradigmáticos del período (Frida Kahlo, Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Fernando Botero, etc.) se justificó por el énfasis que la muestra otorgó al entrecruzamiento teoría/praxis privilegiando artistas con producción visual y también escrita. La demarcación de las distintas constelaciones no respondió a los mismos criterios. Algunas de ellas fueron organizadas a partir de principios formales (por ejemplo, Óptico-Háptica, Concreto-Constructiva, Cinética), mientras otras (Impugnadora, Conceptual) privilegiaron las soluciones adoptadas por las producciones frente a problemáticas sociales, políticas y económicas de distinto tipo. Si bien la muestra fue pensada como una unidad, los curadores insistieron en la posibilidad de que cada una de las constelaciones funcionase también como un núcleo

¹⁷⁸ En distintas partes del catálogo esta constelación recibe el nombre de Constelación Constructiva o bien de Constelación Concreta-Constructiva.

independiente, rompiendo así un recorrido pautado de antemano y habilitando el libre transitar entre las diversas constelaciones.

La disposición que las constelaciones adoptaron en el catálogo de la muestra evidencia una organización a grandes rasgos cronológica: la primera constelación Promotora arranca con experiencias y artistas de principios del siglo XX, y la última, la constelación Conceptual, recorre experiencias que se desarrollan hasta avanzada la década de 1960. Esta organización cronológica, estructurada a partir de intercambios e influencias, es de algún modo reforzada por el diagrama de las constelaciones y sus relaciones que integró el catálogo [Fig. 9]. De la constelación central, la constelación Promotora, irradian líneas de unión que marcan las relaciones con las constelaciones Cinética, Concreto-Constructiva, Universalista-Autóctona y la constelación Impugnadora. Las relaciones de la constelación Promotora con la constelación Óptico-Háptica y la constelación Conceptual (unidas, a su vez, por un trazo que difiere del resto de las líneas por ser una línea curva y punteada) sólo se produce a través de otras constelaciones (la Concreto-Constructiva y la Impugnadora respectivamente). La organización concéntrica según un criterio cronológico de esta red queda de manifiesto al ser las constelaciones más contemporáneas, la Cinética, la Óptico-Háptica y la Conceptual, aquellas que se sitúan en los márgenes del esquema. La voluntad de los curadores de que cada una de las constelaciones funcione, en cierto sentido, de manera independiente, queda así refutada por la gran cantidad de vínculos (especialmente numerosos en comparación con la simplificación del diagrama que se trazó para la exposición de Houston en el 2004) tendientes a reforzar los intercambios *reales* entre los integrantes de las distintas constelaciones.

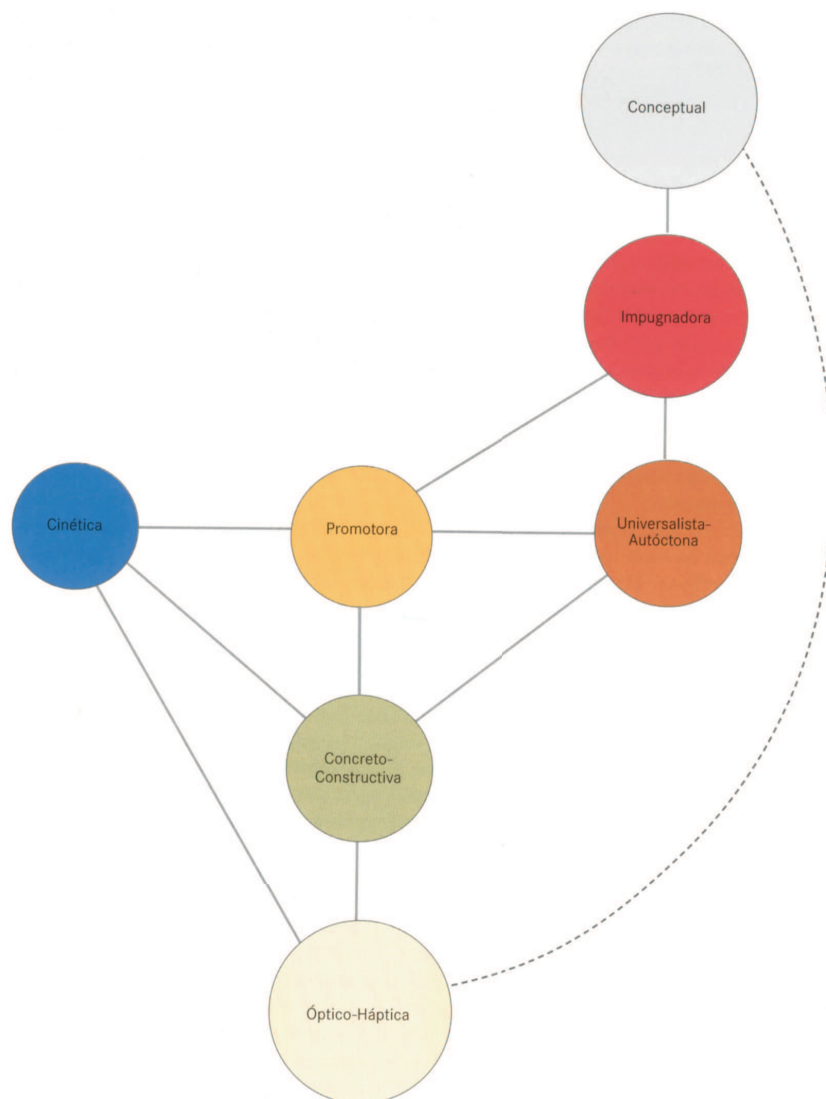


Fig. 9. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, Diagrama de las constelaciones de la exposición *Heterotopías. Medio Siglo Sin Lugar 1918-1968*, Madrid, 2000

La primera de las constelaciones, la Constelación Promotora, se organizó en torno a un triple eje de producción protovanguardista (Barcelona, París y Ciudad de México), e incorporó obras y documentos del Dr. Atl, Rafael Barradas, Joaquín Torres García, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. El énfasis de esta constelación se ubicó en el modo en que estos artistas se interesaron en redefinir la relación entre

tradicción y modernidad propia de las vanguardias históricas. La selección de los curadores puso en relieve la forma en que las soluciones locales descartaron el total rechazo de la “tradicción” propugnado por los modelos centrales, para en cambio recuperar creativamente la tradición junto al legado prehispánico. El objetivo común fue la producción de un arte nuevo para países que atravesaban un proceso de desarrollo y consolidación nacional.

El anhelo de un arte nacional de raíces autóctonas es el eje que estructuró la Constelación Universalista-Autóctona. A diferencia de la historiografía convencional que ha tendido a encapsular estas producciones en una visión nacional, esta constelación buscó acentuar ese no-rechazo hacia el universalismo característico de las vanguardias centrales, resaltando así, varias de las tensiones/contradicciones de los movimientos locales. Esta constelación abarcó obra de los muralistas, de Torres García, Xul Solar, Siqueiros, Vicente do Rego Monteiro, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Julio Alpuy, Pedro Figari, del Grupo Minorista, Carlos Enriquez y Eduardo Abela.

La Constelación Impugnadora se organizó a partir de obras en las cuales se articula una denuncia contra la injusticia en el continente a través de la provocación constante. La elección de artistas no inscritos en la línea del realismo social —Carlos Raquel Rivera, Débora Arango, Caupolicán Ovalles, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Daniel González, Beatriz González, Dámaso Ogaz, Juan Calzadilla, Gabriel Morera, Antonio Berni, Luis Felipe Noe, Rubén Santantonín, Jorge de la Vega, Juan Carlos Distéfano, Alberto Heredia, León Ferrari— buscó cuestionar la tipificación sobre el arte de la región, que tiende a concebir su producción artística como espacio de militancia política, sólo un medio para la transformación social. La convivencia de estos artistas, de

espacios y momentos distintos, en una misma constelación quiso deliberadamente poner en diálogo obras antes no pensadas de manera conjunta, sin por ello subsumirlas bajo una única lectura interpretativa.

La Constelación Cinética procuró poner en diálogo dos núcleos de obras —no antes vinculadas, e incluso con posturas en ocasiones irreconciliables— cuya preocupación por un arte dinámico buscó reflexionar sobre el conflicto entre *stasis* y *movimiento*. El primer núcleo lo conformaron obras de Siqueiros, Berni y Oswald de Andrade, y el segundo núcleo, obras de Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto y Gego. La puesta en relación de estas obras, revela el desinterés de la muestra por recrear una trama de intercambios y diálogos efectivamente ocurridos (en tensión, sin embargo, con la organización cronológica del catálogo y el diagrama de las constelaciones), y una apuesta por las comprensiones nuevas que a partir de este cruce puedan surgir sobre los proyectos vanguardistas.

La Constelación Concreto-Constructiva reunió obras de las vanguardias locales derivadas del abstraccionismo constructivo y geométrico, corrientes de importación metropolitana pero con importantes reelaboraciones (inversiones) locales. Obras de artistas bastante disímiles integraron esta constelación: Lucio Fontana, Rhod Rothfuss, Carmelo Arden Quin, Torres García, Gyula Kosice, Enio Iommi, Alejandro Otero, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Helio Oiticica y Víctor Valera.

La Constelación Óptico-Háptica exploró producciones que llevaron adelante investigaciones sobre la percepción y el tacto. Esta constelación se desplegó en núcleos organizados en torno a las polaridades de luz/sombra, materialidad/desmaterialidad,

espesor/trasparencia, línea/volumen, juego de tensiones y oposiciones que, como veremos, se acentuarán en el proyecto del año 2004. Las obras aquí incluidas pertenecen a Soto, Armando Reverón, Fontana, Sergio Camargo, Mira Schendel, Oiticica, Gego, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meireles, Julio Le Parc, Carlos Cruz-Diez, Abraham Palatnik, y Kosice.

Finalmente, la Constelación Conceptual estuvo formada por obras de Waldemar Cordeiro, José Balmes, Alberto Greco, Oscar Bony, León Ferrari, Luis Camnitzer, Eduardo Favario, Ricardo Carreira, Antonio Dias, Artur Barrio, Oiticica, Clark, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, Raúl Escari, Antonio Manuel, Meireles, y Luis Bénédict. Los primeros dos artistas (Balmes y Cordeiro) fueron presentados en términos de “proto-conceptuales” a fin de establecer una genealogía-otra en relación a la historia del arte conceptual norteamericano. Con varios puntos en común con la elaboración que sobre el conceptualismo de la región elaboró Luis Camnitzer (pero también con puntos de diferencia, por ejemplo, los propulsores de este conceptualismo),¹⁷⁹ Ramírez señaló como amarre de esta constelación un profundo cuestionamiento de la función del arte en nuestras sociedades marcadas por la represión, la censura y la violencia sistematizada.

En el año 2004, Ramírez y Olea curaron *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*, en el Museum of Fine Arts de la ciudad de Houston (Texas, Estados Unidos). Esta exposición es una reelaboración, con sutiles modificaciones, de la muestra de

¹⁷⁹ En el capítulo 6 referiré a los múltiples vínculos (y distancias) que la construcción de Luis Camnitzer mantiene con las reflexiones de Ramírez. Me interesa señalar aquí la genealogía distinta construida por Ramírez y Camnitzer, especialmente en relación los antecedentes del conceptualismo: la genealogía de Ramírez señala a Balmes y a Cordeiro como “proto-conceptuales”, mientras que Camnitzer remonta su genealogía al siglo XIX y la diversifica en una gran variedad de haceres no sólo artísticos.

Madrid.¹⁸⁰ *Inverted Utopias* reunió las mismas constelaciones que *Heterotopías*, con excepción de la constelación Promotora, excluida de este nuevo proyecto. Esta exhibición continuó el objetivo propuesto en *Heterotopías* de ahondar sobre el entendimiento de las artes y movimientos más significativos de las vanguardias en y desde América Latina. *Inverted Utopias*, sin embargo, eligió explorar el singular carácter vanguardista de ciertas producciones que se desplegaron a lo largo de un período que, en líneas generales, coincide con el propuesto por *Heterotopías* (la demarcación en el proyecto del 2004 es por décadas, y no por dos años significativos).

El diagrama de las constelaciones trazado para esta exposición [Fig. 10], se simplificó bastante en comparación con su antecesor de *Heterotopías*. Las constelaciones que aparecían en los márgenes del esquema de Madrid (Conceptual y Óptico-Háptica), ocupan el centro del nuevo diseño bajo los nombres de Cryptic and Committed (Críptico y Comprometido) y Touch and Gaze (Tacto y Mirada). A partir de estas dos constelaciones centrales que están dispuestas a un mismo nivel y vinculadas de manera horizontal, se despliega el resto de las constelaciones. La ubicación que las constelaciones adquieren en el nuevo diagrama, ya no permite pensarlo a partir de un despliegue cronológico. En la versión del año 2004, los vínculos entre las distintas constelaciones están reducidos, limitándose a establecer dos grandes líneas factibles de pensarse en función de los principios organizadores de las constelaciones, sean éstos formales (Touch and Gaze, Vibrational and Stationary, Progression and Rupture), o

¹⁸⁰ Los textos de ambos catálogos son los mismos con excepción del conjunto de textos de la constelación promotora (*Heterotopías*) que desaparecen del catálogo de *Inverted Utopias*. *Inverted Utopias* también privilegió un grupo de artistas y grupos en quienes la conexión entre teoría y praxis fue un factor importante de su producción. Las aclaraciones hechas anteriormente en relación a los grandes “ausentes” de *Heterotopías*, son también válidas en *Inverted Utopias*.

hayan respondido a las singularidades (sociales, económicas, etc.) de sus particulares localizaciones (Cryptic and Committed, Play and Grief, Universal and Vernacular).

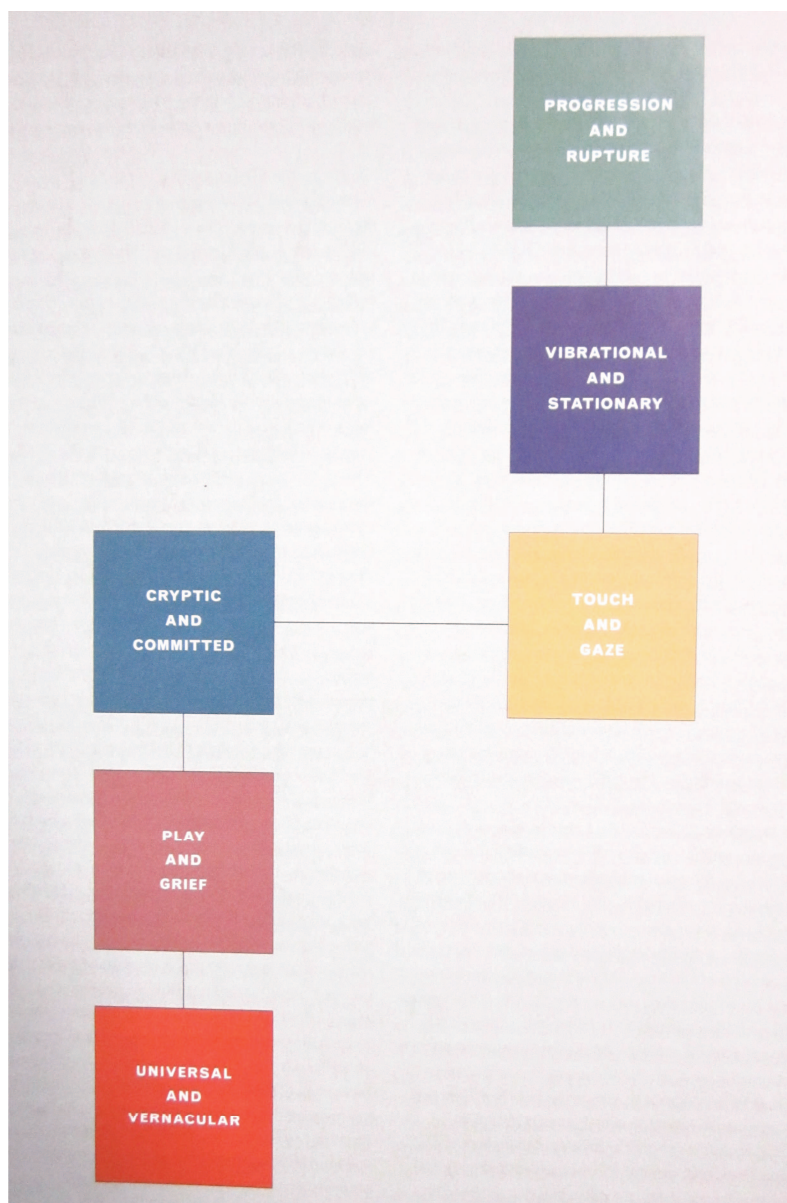


Fig. 10. Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, Diagrama de las constelaciones de la exposición *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*, Houston, 2004

La noción de utopías invertidas como motor del análisis seguido en esta exposición, determinó una serie de desplazamientos en el entendimiento de la práctica

curatorial, la práctica artística y las relaciones entre ellas. Como factor productivo en el entendimiento de las artes de la región, la idea de utopías invertidas aspiró a aprehender la singular dinámica que las vanguardias adquirieron en nuestra región. En tanto lógica de entendimiento nueva para pensar el fenómeno vanguardista, el aparato discursivo y conceptual que acompañó la idea de utopías invertidas, abandonó una relación Europa/América Latina pensada en términos de transferencia unidireccional, y la reemplazó por una relación de intercambio dialógico. Desplazada la primera constelación de *Heterotopías*, la constelación Promotora, *Inverted Utopias* marcó su inicio en la década de 1920, con una serie de movimientos fundacionales como el Muralismo Mexicano, la Antropofagia Brasileña, los Martínfierristas en Argentina, el Grupo Minorista en Cuba y el Universalismo Constructivo de Torres García. Los nombres de cada una de las seis constelaciones en *Inverted Utopias* enfatizaron la tensión entre dos polos que sirvieron para pensar los alcances de las producciones consideradas. El acento que estas polaridades como referentes de sentido adquirieron en *Inverted Utopias*, pusieron de relieve la contradicción como rasgo inherente tanto de las obras, del fenómeno vanguardista, como de la misma labor curatorial. Ambas exposiciones ambicionaron romper con un entendimiento estático, complaciente y carente de tensiones de América Latina y de sus artes.

El guión curatorial de *Inverted Utopias*, derivó del énfasis que en esta instancia se decidió darle a las paradojas que están funcionando en el interior de las obras. A través de pares oposicionales, los nuevos títulos de las constelaciones señalan esta tensión. La primera Constelación *Universal and Vernacular* (Universal y Vernáculo) incorporó experiencias de las décadas de 1920 y 1930 que se propusieron un objetivo paradójico:

el proyecto de un arte universal fundado en raíces vernáculas. El conjunto de obras aquí expuestas se desplegó bajo las tensiones (que cada experiencia negoció de un modo singular) universalismo/nacionalismo, tradición/modernidad. Si bien el nombre de la segunda constelación, *Play and Grief* (Juego y Dolor/Pena), es muy diferente a la constelación análoga de *Heterotopías*, la constelación Impugnadora, los aspectos principales de esta constelación permanecen iguales. El cambio de título puede explicarse por la voluntad de acentuar el modo en que, a través de estrategias evasivas como la parodia y la alegoría, las obras aquí reunidas cuestionaban la violencia perpetrada en todas las esferas de la vida. El nuevo título quiso, además, enfatizar la distancia con el “realismo social” como aspecto compartido de las experiencias reunidas. Con varios puntos en común con la constelación *Cryptic and Committed* que referiré más adelante, los criterios de conformación de esta constelación no fueron sólo “artísticos”, sino principalmente ideológicos.

Al igual que la constelación Concreto-Constructiva, *Progression and Rupture* (Progresión y Ruptura) enfatizó la labor de aquellos artistas que articularon una singular utopía dentro de los parámetros internacionales del constructivismo y el concretismo. La siguiente constelación *Vibrational and Stationary* (Vibrátil e Inmóvil) repite la organización en dos núcleos de la Constelación Cinética (*Heterotopías*) y recoge la tensión presente en la pintura entre *stasis* y movimiento.

Las dos últimas constelaciones *Touch and Gaze* (Tacto y Mirada) y *Cryptic and Committed* (Críptico y Comprometido), acentúan a través de pares dicotómicos los postulados ya esbozados en las constelaciones de *Heterotopías* Óptico-Háptica y Conceptual.

3.2. El modelo constelar como crítica al historicismo

En los catálogos de ambas muestras, *Heterotopías e Inverted Utopias*, Ramírez y Olea insisten en conceptualizar el modelo expositivo y analítico propuesto, el modelo constelar, como crítica al historicismo.

En el escrito que antecede a su traducción del texto de Walter Benjamin “Sobre el Concepto de Historia”,¹⁸¹ Pablo Oyarzún Robles caracteriza el historicismo como una modalidad de historia en la cual el conocimiento histórico se concibe como un proceso de compenetración con el pasado que hace abstracción de la distancia temporal que separa a ese pasado del presente de su conocimiento. El ideal epistemológico del historicismo es conocer la individualidad histórica mejor de lo que ella se conoció, y así “revivirla”, es decir, justificarla. Propio de esta modalidad histórica es un método empático que construye un lazo de identidad para el cognoscente y lo conocido, que tiende a suprimir todo momento de extrañeza. Según Oyarzún, el historicismo se niega a reconocer como condición de conocimiento la pérdida que no sólo constituye a lo conocido, sino también al sujeto que conoce. El historicismo culmina en la idea de una historia universal, a la cual se arriba a través de una multiplicidad de historias parciales; el proceder del historicismo es, en este sentido, aditivo, viene a colmar de “hechos” un tiempo concebido como homogéneo y vacío.

Un fuerte espíritu positivista impregna esta concepción de historia en tanto su verdad no es ella misma histórica, sino atemporal. Este carácter de certeza que el

¹⁸¹ Pablo Oyarzún Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción” y Walter Benjamin, “Sobre el Concepto de Historia”, en: *La dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre la historia*, Walter Benjamin (Santiago de Chile: Universidad ARCIS-LOM Ediciones, 1996), 7-44 y 47-68.

historicismo se empeña en asignar al pasado, determina que su operación (del historicismo) se funde en el olvido, en tanto clausura de aquello que no llegó a ser o no pudo ser percibido. Por el contrario, el pasado, para Benjamin, no es sólo lo que fue, sino lo que aún puede llegar a ser. Como sostiene Reyes Mate, la perspectiva benjaminiana quiebra la identificación entre histórico y fáctico, la historia es más que lo ocurrido.¹⁸² Es la idea de *continuum* que instala el historicismo lo que lo hace tan peligroso a los ojos de Benjamin.

El historicismo postula la imagen “eterna” del pasado, el materialismo histórico, una experiencia con éste que es única. Deja que los demás se desgasten con la puta “Érase una vez” en el burdel del historicismo. Permanece dueño de sus fuerzas: hombre demás para hacer saltar el *continuum* de la historia.¹⁸³

Evadir los rasgos propios de una exposición adscrita a los lineamientos del historicismo (un enfoque lineal y cronológico, una aproximación antológica que se postule como recorrido histórico exhaustivo, un carácter de certeza sobre los restos y sentidos de la historia y también de las obras), en la perspectiva de Ramírez y Olea, es ensayar un modelo expositivo capaz de revertir la subordinación a la que tradicionalmente ha sido sometida la producción artística del sur. A diferencia de las grandes muestras del arte de la región, que aplicaron una única perspectiva reductora (“lo exótico”, “lo primitivo”, “lo irracional”, y también el figurativismo, el indigenismo, e incluso la idea de un arte político), el modelo constelar aspiró a ofrecer una multiplicidad de aproximaciones disímiles, e incluso contradictorias. Más que una síntesis del siglo a través de un relato centrado en la sucesión de hechos artísticos (ese

¹⁸² Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin “Sobre el Concepto de Historia”* (Madrid: editorial Trotta S.A., 2006), 135-136.

¹⁸³ Benjamin, “Sobre el Concepto de la Historia”, 63.

continuum de un tiempo homogéneo y vacío), el modelo constelar ofreció una serie de oposiciones provocativas (acentuadas en *Inverted Utopias* a través del título de cada una de las constelaciones) que sugieren comparaciones —siempre parciales y no exhaustivas—entre artistas, movimientos y obras.

El elemento aglutinador de ambas muestras lo constituyó el modo inversor y creativo en que las vanguardias de América Latina (vanguardias que en *Heterotopías* se enmarcan entre 1918-1968 y en *Inverted Utopias* entre 1920-1960) se apropiaron y continuaron los postulados vanguardistas centrales. Esta unidad, sin embargo, se fraccionó en diversas constelaciones concebidas como “estructuras de interpretación” que funcionaron al modo de líneas de aproximación a las obras y documentos analizados. Cada constelación se pensó como un sitio abierto, flexible, poroso, capaz de reunir en un única exhibición obras y artistas de tiempos y regiones distintas que raramente habían sido antes vistos de manera conjunta. Lo que se quiso destruir a través de estas estrategias, fue la idea de un relato lineal y teleológico como el que había organizado las historias del arte producido en América Latina.

Esta disparidad cronológica y geográfica que caracterizó a cada una de las constelaciones, pretendió abandonar una progresión lineal de estilos —ese gran panorama histórico y/o geográfico— a favor de nuevas confrontaciones y puestas en diálogo al interior de cada constelación. Contra la linealidad implícita en la idea del arte de América Latina como un arte subordinado o derivativo (periférico), el modelo constelar propuso una relación dialógica no sólo entre las vanguardias históricas y las latinoamericanas, sino también entre las diferentes constelaciones y las obras/artistas/movimientos que participaban de ellas.

El rechazo antes referido de un *constructo* bajo el cual la totalidad de las obras adquieren sentido, se acompañó de una comprensión de cada una de las experiencias en términos de “puntos luminosos”. Bajo esta comprensión, las experiencias no se piensan ilustrando cada una de las constelaciones en las que participan, sino dentro de una red de relaciones abiertas entre artistas y obras. Las distintas interpretaciones de las producciones artísticas, emergen de las tensiones suscitadas al interior de esta red. Proponer una “verdad” sobre una singular obra carece de sentido, ya que ésta es inseparable del presente de su apropiación, del presente de una mirada singular que configure la obra. La posibilidad de que las diversas experiencias se integren en más de una constelación (en más de una estructura de sentido), se alinea con la crítica al historicismo en tanto rechazo de toda pretensión de aprehensión objetiva y última de la obra. El juego de oposiciones por el cual se conceptualiza cada constelación, busca enfatizar las fricciones y contradicciones que se alojan al interior de la propia práctica artística. El hecho que un mismo artista reaparezca en más de una constelación (por ejemplo, Torres García y Siqueiros participan en *Heterotopías* de tres constelaciones) nos permite pensar los múltiples marcos de sentido desde los cuales pueden analizarse las distintas producciones.

El rechazo a una narrativa que se osifique como única lectura de las obras (esa crítica de Benjamin contra la épica del “Érase una vez”), se evidencia en la disposición del catálogo. Una breve introducción sobre los criterios de construcción de cada una de las constelaciones antecede a las distintas secciones en las cuales se abordan las constelaciones de modo singular. Estas secciones siguen un patrón común: a un conjunto de textos de procedencia y carácter disímil (la mayoría de los textos incluidos

no se elaboraron especialmente para la muestra, sino que circularon en medios y momentos diversos),¹⁸⁴ le sigue una serie de láminas con una selección de las obras incluidas. En ninguno de los dos catálogos hay un ensayo totalizador sobre el “arte latinoamericano”; sólo encontraremos escritos que funcionan como aproximaciones parciales a un artista, un movimiento o un conjunto de obras.

Si bien Ramírez y Olea eligieron destacar siete y seis constelaciones en las muestras de Madrid y Houston respectivamente, según ellos la posibilidad de abarcar mediante el modelo constelar otros aspectos de la producción artística se torna innumerable. En este sentido, el modelo constelar trasciende su aplicabilidad al caso de las vanguardias en América Latina, y puede funcionar como un modelo expositivo capaz de pensar y exponer obras de diversas procedencias y tendencias.¹⁸⁵ La búsqueda de modelos alternativos a la lógica positivo-historicista diacrónica (por ejemplo, a través de la idea de constelación) caracterizó la curaduría del arte reciente en general, y en particular el abordaje de las últimas dos décadas en relación a procesos “periféricos”. A diferencia de las nociones de movimiento y etapas culturales, que designan una unidad (artística, ideológica) en cierta época, la idea de constelación puso énfasis en el

¹⁸⁴ Este origen variado de los textos determina que en ellos no haya referencias al modelo constelar que orienta la exposición, ni una postura frente a la “lente” particular que cada constelación aplica sobre las obras consideradas.

¹⁸⁵ En este sentido se puede explorar las analogías entre el modelo constelar de las muestras de Ramírez y Olea y el modelo curatorial seguido en la exposición *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México 1968-1997*, organizadas por Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina y Pilar García. Delimitada también por dos crisis, la de 1968 y la de 1997, *La Era de la Discrepancia* se organizó en secciones que también funcionaron como “lentes” de lecturas sobre la producción visual en el México de esa época. Olivier Debrouse, ed., *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006). Sobre una lectura de esta exposición a partir de algunos de los postulados de Walter Benjamin: Gabriela A. Piñero, “Haceres en disenso. Sobre ‘La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997’”, *LatinArt.com, an online journal of art and culture* (www.latinart.com), Junio 2008. <http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?start=1&id=294>

momento analítico, con independencia de una reconstrucción arqueológica fundada en intercambios e influencias históricas.

3.3. *Heterotopías/Inverted Utopias*: el no-lugar (del arte) latinoamericano

El impacto que tuvieron los postulados de las vanguardias históricas en América Latina, y el efecto resultante, es el primer no-lugar insinuado por los curadores. Carentes de legitimidad en la historia hegemónica, el conjunto de logros y alcances del fenómeno vanguardista en y desde América Latina es un desplazado, un ausente, que pareciera jamás haber ocurrido para la historia oficial. El concepto foucaultiano de “heterotopías” quiere responder a esta ausencia a través de un énfasis ya no en el no-lugar de la utopía (la irrealidad de su lugar, su emplazamiento en ningún lugar), sino a través de la idea de un *contra-lugar*:

Hay también, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados, invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables.¹⁸⁶

Pensar a las vanguardias de nuestro continente (e incluso a la misma exposición en tanto estructura organizativa) desde el concepto de “heterotopía” permite, en la perspectiva de Ramírez y Olea, referir a sitios *verídicos* dentro de la cultura, pero que son “simultáneamente representados, impugnados, invertidos”.¹⁸⁷ Es la inversión de los axiomas de las vanguardias históricas y del modernismo operada en América Latina, lo

¹⁸⁶ Michel Foucault, “Espacios diferentes” [1967], *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 69-70.

¹⁸⁷ *Ibid.*

que da especificidad al emplazamiento de las artes latinoamericanas; esos contra-lugares (heterotopías plurales) que cuestionan una Europa que hacia los años veinte ya exhibía signos de su agotamiento.

La idea de heterotopía quiere remarcar la existencia de sitios que están en relación con todos los demás pero de un modo que “sospecha, neutraliza o invierte al conjunto de relaciones que ocasionalmente designan, reflejan o duplican”.¹⁸⁸ En este sentido, la noción de heterotopía funciona como una noción crítica en cuanto acentúa la producción de un espacio (geográfico o conceptual) capaz de poner en entredicho (subvertir) una oficialidad dada (la norma). En el caso de las vanguardias de América Latina, la idea de heterotopía funciona para remarcar su carácter otro y distinto (ya no derivativo) en relación a la norma que, en la construcción de Ramírez y Olea, está representada por la historia del arte modernista de filiación euro-norteamericana. La diversidad de emplazamientos (emplazamientos definidos no por una localización absoluta, propia, sino por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos, es decir, por su *relación* con otras entidades con las cuales se tensionan y a partir de las cuales se definen) que puede caracterizar las heterotopías (el burdel, el cine, el cementerio, la biblioteca, el espejo o las colonias), permite extender los alcances de la reflexión heterotópica tanto al arte (las obras) de América Latina, como al continente en sí.

Mientras *Heterotopías* privilegió una comprensión de las producciones artísticas y discursivas generadas en América Latina en términos de contra-lugares, *Inverted Utopias* eligió centrarse en la operación crítica de inversión que funciona al interior de esas experiencias. El recurso a la idea de *inversión* en tanto estrategia de acción,

¹⁸⁸ Michel Foucault, “Des Espaces Autres” AMC, *Revue d’ Architecture* <Paris> (oct. 1984), 46-49. Cit. en: Héctor Olea, “Reflejo constelar: los textos”, *Heterotopías*, 55.

permitió romper con la idea de transferencia lineal (en un solo sentido) característica de la relación de subordinación a través de la cual tradicionalmente fue narrado el arte de América Latina. La operación de *inversión* definió, además, el poder subversivo de las obras producidas en la región. Pensada a través del modelo de la *inversión*, América Latina (y su arte) ya no funciona como el lugar de la adopción pasiva de las creaciones “centrales”, sino como partícipe igualitario de un intercambio equitativo en ambas direcciones. Según este argumento, América Latina sí fue receptora de las creaciones centrales, pero al *invertirlas* (subvertirlas, crear versiones alternas) logró generar la alternativa crítica de una vanguardia ex/céntrica,¹⁸⁹ una vanguardia-otra cuyo entendimiento ya no es subsidiario de los relatos centrales.

Dentro de estas *inversiones* múltiples, la reformulación del concepto de tradición fue una de las singularidades del modelo vanguardista local. Para los actores de los movimientos vanguardistas de la región, la tradición no era ya el pasado que había que eliminar. El nuevo concepto de tradición incorporó el pasado prehispánico junto al legado de las vanguardias históricas como algo a re-crear, y desde donde erigir una nueva Universalidad anclada en lo local. Fue un concepto (tradición) que funcionó, en este sentido, como táctica fundacional de los movimientos artísticos surgidos en torno a los años veinte y treinta del siglo pasado.

¹⁸⁹ Al hablar de lo “ex/céntrico” Ramírez aclara que se refiere a condicionantes que escapan a los parámetros centrales del contexto hegemónico europeo, y no a las ideas de lo exótico, lo bizarro o lo periférico. En este sentido, lo “ex/excéntrico” remite a la independencia y creatividad, en relación a los parámetros centrales, con la cual ciertos movimientos artísticos o sociales crearon sus propuestas. Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 27. La noción de “ex/céntrico” en relación a las vanguardias de América Latina en general, y a la figura de Siqueiros en particular, Ramírez la empleó en un texto anterior de 1996. Mari Carmen Ramírez, “El Clasicismo Dinámico de Siqueiros: Paradojas de un Modelo Ex/Céntrico de Vanguardia”, en: *Otras Rutas hacia Siqueiros*, ed. Debroise, 125-146.

La idea de “utopías invertidas”, quiso rechazar esa primera identificación de América Latina como la utopía (proyección exótica) europea, así como su inexistencia, implícita en el mismo vocablo que la postula. El desplazamiento de la noción de “heterotopías” a la de “utopías invertidas”, deslocalizó el cuestionamiento de los postulados vanguardistas centrales para anclarlos en la operatoria de la inversión (inversión que bajo el modo de la impugnación también estaba presente, como ya observamos, en la noción de heterotopía). Este desplazamiento formalizó, además, la noción del mapa invertido de Torres García, y la volvió la lógica generalizada de todas las vanguardias en América Latina (la imagen del mapa invertido de Torres García ocupa toda una página al inicio del catálogo de *Inverted Utopias*). Si el arte de la región fue, en efecto, sin-lugar real (característica que introduce la nominación de utopías invertidas, a diferencia de la de heterotopías, que siempre tienen un emplazamiento concreto), esto sólo se debió a una lectura euro-centrada incapaz de percibir las singularidades de las variaciones locales. Es en este sentido inversor de los postulados que orientaron las exposiciones e historias del arte centrales como el propio género expositivo propuesto por Ramírez y Olea se piensa también como una heterotopía o una utopía invertida.

En esta puesta a punto de la batería teórica, el modelo constelar reveló la gran ventaja de poder dar cuenta de la nueva dinámica de intercambio que se quería reivindicar. En el afán de Ramírez por mantener una cierta unidad del arte de la región (rasgo distintivo de *Heterotopías* frente a otro de los proyectos de “Versiones del Sur”: *No es sólo lo que ves* de Gerardo Mosquera) el modelo constelar fue de gran utilidad. “Su utilidad [de las constelaciones] (...) radica en que ellas trascienden tanto las lecturas fragmentadas elaboradas a nivel nacional como la absurda desintegración de nuestros

perímetros regionales.”¹⁹⁰ En tanto red móvil y fluctuante, la idea de “constelaciones” privilegió relaciones en múltiples sentidos que tornaban obsoletas las organizaciones cronológicas, históricas o geográficas.

En la perspectiva de Ramírez y Olea, el que América Latina se mantenga como unidad en el proyecto del 2000 como en el del 2004, no responde a que compartan límites territoriales, sino, justamente, a esa común actitud inversora. Si el modelo constelar les permitió a Ramírez y Olea romper la aproximación nacionalista y el entendimiento tradicional del arte latinoamericano, la operación de *inversión* les dio la posibilidad de no “perder” América Latina en este movimiento. Pensar América Latina a través del modelo (constelar) de las utopías invertidas, habilitó construir la unidad del arte de la región a través justamente de esa operación de inversión. Y este modelo fue, asimismo, el que les permitió a los curadores argumentar por un nuevo emplazamiento de la región: América Latina ya no es ese lugar subordinado, receptor pasivo de creaciones occidentales, como tampoco es un lugar de absoluta independencia. Se trata de la inserción de América Latina en una (nueva) relación *dialógica* de intercambio entre nuestra región, los Estados Unidos y Europa, donde la retroalimentación no implica, sin embargo, la pérdida de la singularidad de cada una de las partes.

3.4. El lugar del arte en la historia

Un par de años después de realizado el proyecto de Houston, José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk publicaron en la revista *Ramona* una fuerte crítica al modelo

¹⁹⁰ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 25.

constelar tal como fue empleado por Ramírez y Olea en *Heterotopías*.¹⁹¹ El título del artículo, “¿Constelaciones o paranatelonta?”, introducía en la discusión las paranatelonta, constelaciones invisibles inventadas, según Burucúa y Gradowczyk, por los griegos en el siglo III d. C. El propósito de la invención de las paranatelonta, que se suponía estaban por detrás de las constelaciones visibles, fue el de completar y agotar los personajes de las historias míticas a fin de proyectar íntegramente en el cielo las complejidades de estas narraciones. El surgimiento de las paranatelonta, según los autores, señala el desplazamiento desde una astronomía científica (siglo VI a. C.) bajo la cual las constelaciones tenían el papel de herramientas mnemotécnicas de reconocimiento de rumbos y posiciones, hacia una astrología sistemática (siglo III d. C.) en la cual estas nuevas constelaciones invisibles influenciaban misteriosamente el destino de la humanidad. Interrogarse acerca del estatuto de las elaboraciones de Ramírez y Olea, preguntarse si estas elaboraciones eran constelaciones (configuraciones efectivamente reconocibles), o paranatelonta (misteriosas invenciones producto de la mitopoiesis humana), quiso introducir la sospecha acerca de la legitimidad cognoscitiva del modelo ensayado por Ramírez y Olea para pensar las vanguardias latinoamericanas.

Son varias las críticas que Burucúa y Gradowczyk dirigen al proyecto de Ramírez y Olea: la falta de claridad en relación a lo que los curadores entienden por “historia oficial”, la decisión acerca de quién ingresa en cada una de las constelaciones, la conceptualización de la noción de heterotopías, el carácter de “no-lugar” que según los organizadores de la exposición adquiriría la producción artística de América Latina. No

¹⁹¹ José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, “¿Constelaciones o paranatelonta?”, revista *Ramona* no. 31, Abril 2006, 4-15.

me interesa desarrollar una discusión en detalle sobre cada uno de estos puntos, pero sí introducir un interrogante más amplio que se abre en esta disputa.

La respuesta a qué entienden los curadores de la muestra por “historia oficial”, se encuentra cuando uno rastrea los continuos frentes contra los cuales se posicionó Ramírez: las historias del arte latinoamericano escritas principalmente desde Estados Unidos a partir de la década de 1970, que analizaban las obras de América Latina en términos epigonales o derivativos (la noción de Ramírez de vanguardia “ex/céntrica” ya referida funciona en este sentido). Detenerse en la pregunta de qué autores ingresan y cuáles quedan fuera de cada una de las constelaciones (Burucúa y Gradowczyk cuestionan la exclusión del grupo concreto argentino de la constelación “Concreta-Constructiva”) es una objeción válida pero no impugna el modelo en sí; Ramírez y Olea en varios momentos insisten en las indefinidas constelaciones factibles de armarse según criterios distintos. Las críticas de Burucúa y Gradowczyk no refieren a la apuesta principal del modelo constelar de Ramírez y Olea: la posibilidad de re-articular y repensar la relación de las obras con la historia, no sólo en relación al pasado de su elaboración, sino también en relación al presente de su apropiación.

El gran malestar que la exposición *Heterotopías* produjo en Burucúa y Gradowczyk, se explica en parte cuando ellos enuncian el horizonte desde el cual erigen su crítica: la historia cultural. Desde este paradigma especialmente interesado en explorar las ideas y tradiciones culturales en las cuales se inscriben los acontecimientos sociales, se entiende la “deshistorización de procesos culturales”¹⁹² de la que acusan a Ramírez y Olea, así como la convicción de ambos autores de que el paradigma

¹⁹² Ibid., 9.

historicista que tanto denuncian Ramírez y Olea, deba ser combatido “mediante una acción que tendiese a presentar los artistas y sus obras dentro del contexto en que ellos actuaron”.¹⁹³ No son “procesos culturales”, sino *obras* el material con el cual trabajan los curadores. Si bien las obras, el arte, como señala Michael Podro, es “una realidad limitada por el contexto”, es al mismo tiempo, “una realidad irreductible a sus condiciones contextuales”.¹⁹⁴ Solicitar a esta muestra reconstruir el contexto de acción de los artistas y las obras, no es una demanda válida en cuanto su aspiración fue justamente la de pensar obras singulares desde horizontes-otros distintos al del “artista y su tiempo”. Al respecto, Siegfried Kracauer sostiene: “la entera premisa (...) está subordinada a la creencia de que la gente realmente ‘pertenece’ a su período. Esto no es necesariamente así”.¹⁹⁵ La fuerza de ciertos actos *fuera* de lugar, y *fuera* de tiempo, queda en relevancia en las reflexiones de Giorgio Agamben acerca de lo intempestivo de la figura de Friedrich Nietzsche:

pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo (...) quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella.¹⁹⁶

¹⁹³ Ibid., 13.

¹⁹⁴ Podro, *Los historiadores*, 22.

¹⁹⁵ Kracauer, *Historia*, 109.

¹⁹⁶ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 18-19. Cit. en: Pablo Gregui, “El tiempo suspendido de la técnica en la obra de Por el Ojo” (ponencia presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. “Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente”, Buenos Aires, Octubre de 2012).

Como referí anteriormente, la gran apuesta del modelo constelar de Ramírez y Olea radicó en la posibilidad de pensar las obras más allá de una trama de interacciones *reales*, y de pensar nuevas redes de intercambio a partir de las discusiones inscritas en la misma materialidad de las obras. Reflexionar sobre los múltiples horizontes con los cuales cada obra singular puede dialogar en cada instancia nueva de mirada, implica un entendimiento de la obra en la cual ésta es capaz de generar experiencia. Es el carácter disímil, contradictorio y heterogéneo propio de la obra, lo que impide que sea asimilable a narrativas unitarias. Se trata de múltiples historicidades que reverberan al interior de la obra, y que Burucúa y Gradowczyk parecieran querer aplacar.

Los horizontes de acción (en términos interpretativos) del modelo constelar, son también circunscritos por los propios curadores al ser restringidos dentro de las fronteras regionales y “operacionales” del *modelo inversor*. Todas las obras de las vanguardias latinoamericanas incluidas tanto en *Heterotopías* como en *Inverted Utopias* comparten, según los curadores, una operación de inversión como estrategia de acción. América Latina se reactualiza así en la repetición incesante del gesto inversor que inauguró Joaquín Torres García en los años treinta.

Si, según este modelo, América Latina se piensa como ese emplazamiento del no-lugar inversor y crítico, y como el amarre del conjunto de experiencias propuestas, en tanto unidad, América Latina queda fragmentada y dispersa. El fenómeno vanguardista en torno del cual pivotan ambas exposiciones de Ramírez y Olea, no fue parejo en todo el continente. Una vez más se revela que América Latina en tanto unidad artística es extremadamente difícil de sostener. Como casi cuarenta años atrás le sucedió a Marta Traba, en ambos proyectos la unidad artística de nuestro continente queda seccionada

entre aquellas zonas en las cuales el modelo inversor es un modelo válido para pensar su arte, y aquellas otras exentas de esta red de intercambios y conexiones transcontinentales. El concepto de “zonas abiertas”¹⁹⁷ dibuja el mapa para el cual las reflexiones de Ramírez y Olea son válidas: Argentina, Brasil, Uruguay y México en la década de 1920, también Venezuela y Cuba pero recién en 1950 y 1960 (y aclaremos que la noción de “zonas abiertas” resulta pertinente para pensar la dinámica cultural sólo de ciertas ciudades, no de estos países en su totalidad).

Estas consideraciones, instalan la pregunta sobre la operatividad del concepto de “América Latina” para pensar críticamente las producciones artísticas regionales, y también el interrogante acerca de las singularidades y horizontes de acción del aparato teórico propuesto por Ramírez y Olea: ¿No se sitúa el modelo inversor postulado por Ramírez y Olea dentro del “paradigma apropiacionista” que por los mismos años critica insistentemente Gerardo Mosquera?

3.5. Conclusiones

El modelo constelar conceptualizado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en dos exposiciones de inicios del siglo XXI, se propuso como alternativa crítica para pensar y exponer el arte de las vanguardias latinoamericanas. Ensayado como respuesta frente a las exposiciones geográficas y cronológicas sobre el arte de la región que prevalecieron en los centros metropolitanos a fines de 1980 e inicios de 1990, este modelo se propuso explorar nuevos vínculos entre las obras que excedieran una lógica de explicaciones fundada en intercambios *reales*. Se trataba de reposicionar las producciones de la

¹⁹⁷ Ramírez, “Reflexión heterotópica”, 37.

región en las narrativas hegemónicas, a través de desarticular las premisas por las cuales este arte había sido excluido bajo las acusaciones de ser epigonal y derivativo.

Los conceptos de “heterotopías” y de “utopías invertidas” abordados en las exposiciones de Madrid y Houston respectivamente, quisieron dar cuenta de la singular estrategia desplegada por las vanguardias locales en relación a sus pares europeos y norteamericanos. Mientras la noción de heterotopías enfatizó el carácter ex-céntrico y subversivo de las producciones latinoamericanas, la noción de utopías invertidas buscó acentuar la operación de inversión de los postulados centrales que, según Ramírez y Olea, estaba en funcionamiento al interior de las obras vanguardistas latinoamericanas. Así, mientras el modelo constelar abría la posibilidad de diálogos indefinidos entre obras, distintos al del “artista y su tiempo”, los conceptos de heterotopías y de utopías invertidas restringieron sus alcances sólo al ámbito latinoamericano. Ambos conceptos de heterotopías y de utopías invertidas expresaron la comprensión del “arte latinoamericano” que a los curadores les interesaba sostener: ni derivado ni epigonal, pero tampoco de absoluta independencia en relación a los modelos centrales.

Como pudimos observar a lo largo de este capítulo, la unidad del arte latinoamericano fue reinstalada en *Heterotopías* y en *Inverted Utopias* través de la *inversión* como estrategia común a todo el continente. Sin embargo, como reconoce Ramírez, esta actitud inversora no fue pareja en toda la región. Esta disparidad revela la dificultad de sostener la idea de América Latina como unidad artística.

Como quedará en evidencia en el capítulo siguiente al analizar la labor crítica de Gerardo Mosquera, el modelo curatorial ensayado por Ramírez y Olea se inscribe en los “paradigmas apropiacionistas” que hacia esas mismas fechas cuestiona el crítico

cubano. En opinión de Mosquera, el inconveniente principal de este paradigma es que reproduce un flujo de un solo sentido: son las vanguardias europeas las que elaboraron los postulados artísticos que posteriormente sus pares latinoamericanos habrían de apropiarse, invertir y subvertir. No hay una creación activa o participación igualitaria de parte del sur. Este modelo funciona como un argumento totalizador en cuanto asume nuevamente la unidad continental, sin afectar la narrativa de las vanguardias del centro.

CAPÍTULO 4. GERARDO MOSQUERA. ABANDONO ESTRATÉGICO

En relación con las distintas fórmulas para conceptualizar “lo latinoamericano” del arte en las décadas recientes, la posición de Gerardo Mosquera puede pensarse como un abandono estratégico. Sus reflexiones sobre los diversos modelos apropiadores contruidos a lo largo del siglo XX en torno a la dinámica cultural de América Latina y otras sociedades “periféricas”, así como su análisis de ciertas prácticas artísticas en tanto creadoras de espacios de discusión, conducen a Mosquera a la afirmación de que “lo mejor que puede pasarle al arte latinoamericano es dejar de serlo”.¹⁹⁸ El abandono de “América Latina” como referente último de ciertas obras de la región las dota de una nueva autoridad. El conjunto de escritos y curadurías que Mosquera realizó entre 1980 y 2010,¹⁹⁹ articuló una operación que inscribió a las obras por él abordadas en horizontes de sentido distintos al meramente geográfico, a fin de asignarles un nuevo espacio de poder dentro de la práctica artística contemporánea.

Asumidos ciertos presupuestos de las teorías poscoloniales y a la vez cuestionada su aplicabilidad en las sociedades latinoamericanas, Mosquera discute con la lógica de circulación y significación de las producciones artísticas y culturales vigente en los centros artísticos (principalmente Estados Unidos) desde la década de 1980. Testigo del progresivo interés de las metrópolis por las artes del “Tercer Mundo”, Mosquera

¹⁹⁸ Gerardo Mosquera, “El arte latinoamericano deja de serlo”, Madrid, ARCO Latino, 1996, 7-10.

¹⁹⁹ La estrategia que Mosquera despliega y desarrolla en relación al arte de América Latina, se rastrea ya en su labor como curador en la Bienal de La Habana durante la década de 1980, también en la exposición mencionada en el capítulo 2, *Ante América* (1992), y continúa hasta inicios del siglo XXI en la exhibición *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, que analizaré en este capítulo.

denunció los nuevos sistemas de exclusión y jerarquización, así como los nuevos estereotipos impuestos tras la aparente apertura (discursiva, de representación y de participación) abogada por el multiculturalismo y su renovado internacionalismo. El incremento de exposiciones sobre “arte latinoamericano” en países de Europa y en los Estados Unidos, su comercialización en subastas internacionales y su ingreso en importantes colecciones privadas y estatales, no es suficiente en la perspectiva de Mosquera, ya que es la propia etiqueta de “arte latinoamericano” la que condena a las producciones así caracterizadas a ser el “Otro” nombrado sobre el cual se proyectan estereotipos.

Si bien Mosquera reconoce que el concepto tradicional de “arte” es una herencia colonial constantemente desafiada por las producciones de América Latina y de otras partes del globo (el pensamiento de Mosquera se nutre fuertemente de las tradiciones culturales y religiosas de África, de sus artes y de sus teóricos), aún así sus escritos permiten rastrear una cierta singularidad y potencialidad que pareciera exclusiva del nuevo arte “reformado”.

La obra del pintor cubano Wifredo Lam (1902-1982) es el núcleo que dio forma a los pensamientos de Mosquera sobre el potencial artístico, la lógica de la vanguardia latinoamericana y las relaciones entre distintas culturas. Como demostraré en las páginas siguientes, la obra de Lam funciona en la argumentación de Mosquera como un dispositivo artístico que, sin salirse de sí mismo, fue capaz de descentrar los discursos y la misma práctica artística. Contra las narrativas que concebían la obra de Lam como una producción “periférica” que recurría a las soluciones plásticas del cubismo y del surrealismo (producción epigonal que viraba hacia África), Mosquera demostró el poder

de esta producción de reconstruir, desde dentro y a partir de una sensibilidad-otra, las corrientes artísticas centrales. La diferencia de argumentos fue crucial en la fundación de una nueva estrategia que invertía las direcciones de intercambio, y así cuestionaba la omnipresencia de discursos y criterios de valoración euro-céntricos. Ejemplo pionero de la creación de la cultura y el mundo contemporáneo desde la cultura cubana y caribeña, las coordenadas de referencia de la obra de Lam ya no son “América Latina”, sino la práctica artística *per se*. El diferencial “latinoamericano” en la obra plástica ya no precisa ser enunciado o identificado, porque él es *actuado*.

Al contrario de lo que una lectura rápida de la proclama de Mosquera pareciera sugerir, este “dejar de ser latinoamericano” no implica subsumir las experiencias locales a los mandatos hegemónicos (pasivo sometimiento a los poderes neo-coloniales), sino el poder de hacer una contemporaneidad más latinoamericana en la práctica. Los binomios y oposiciones fijas (América Latina versus esa América no-Latina, centro/periferia, hegemónico/subalterno) se pierden porque el mundo ya no habilita ese mapeo. Los des-centramientos y re-centramientos, los exilios y migraciones constantes, las nuevas alianzas y colaboraciones transnacionales, alteraron la estática percepción de identidades y poderes, tal vez todavía válida sesenta años atrás. En este mundo reconfigurado, el desafío por una distribución más equitativa de poderes y de participación, requiere esbozar planes de acción que no repitan un esquema de oposiciones bipolares y antagónicas.

En la reconceptualización que emprendió Mosquera, una reconceptualización que aún hoy continúa elaborándose y que no está carente de fricciones y contradicciones, la noción de “contexto” adquirió un lugar clave. En tensión entre localidad de producción,

sitio enunciativo y conjunto de experiencias vividas, el “contexto” es en este aparato crítico pensado de manera móvil e informando la obra desde *dentro*, no actuando en términos de superficie representada. La sucesión, señalada por Mosquera, de las nociones de “arte europeo provinciano”, al “arte derivativo”, al “arte latinoamericano”, al “arte en América Latina”, al “arte desde América Latina”,²⁰⁰ revela la progresiva independencia de una práctica (y de los discursos generados desde y sobre ella) que se piensa ya no como el “Otro” nombrado y significado, sino como parte integrante y generadora de una “metacultura global”. Como demuestra la defensa que Mosquera hace de la obra de Lam y del arte cubano que emergió a fines de 1970 y alcanzó visibilidad en 1980, su apuesta no es por aquellas obras que declaren el contexto, sino por aquellas producciones que participen en una práctica general del arte que refiera al arte mismo, y no que ingrese a él por lo que tiene que “comunicar” sobre áreas ajenas a él.

En este capítulo analizaré la práctica curatorial y crítica de Mosquera desde la tensión que en ellas es posible identificar entre “lo artístico” y “lo latinoamericano”. Las argumentaciones de Mosquera sugieren que es la inscripción latinoamericana de las obras, y lo que esta inscripción moviliza en términos de expectativas y marcos de sentido, la que impide el ingreso de las obras por él analizadas al terreno de la producción artística contemporánea. Un serie de preguntas orientarán mi recorrido: ¿Cómo piensa “lo latinoamericano” Mosquera y que acarrea, según él, esta nominación en el campo de la reflexión artística? ¿Por qué las obras deben dejar de ser “latinoamericanas” para ser consideradas “artísticas” y “contemporáneas”? ¿Cómo

²⁰⁰ Gerardo Mosquera, “Del arte latinoamericano al arte desde Latinoamérica”, *Caminar con el diablo*, 132.

negocia entre “lo artístico” y “lo latinoamericano” en cada uno sus proyectos, y cómo se da, según él, esta negociación al interior de cada una de las obras?

4.1. Adiós Latinoamérica (contra la idea de un “arte militante”)

Contracandela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas candentes, libro que Mosquera publicó en Venezuela en 1993, inicia con una serie de ensayos de comienzos de los años ochenta, en los cuales el crítico cubano explora diversos momentos del debate sobre el realismo, especialmente en la Rusia de las décadas de 1930-1970 y la Cuba de 1960.²⁰¹ Contra la corriente sociológica del realismo, Mosquera rescata aquellas líneas de producción artística y teorización marxista que en torno a los años sesenta y setenta quisieron pensar una cierta especificidad, potencialidad, de una práctica artística liberada de imperativos ideológicos. Esta discusión sobre el realismo permeará las reflexiones subsiguientes de Mosquera, y podrá también encontrarse en sus propias elecciones estéticas y elaboraciones teóricas.

La exposición *Ante América* (1992) fue uno de los primeros movimientos emprendidos por Mosquera en el cuestionamiento de la rápida y fácil identificación de las obras de la región en tanto latinoamericanas. *Ante América* fue una de las primeras exposiciones sobre el arte contemporáneo de la región, que quiso desmarcarse de las muestras antológicas que por aquellos años proliferaban en diversos países de América y Europa. Circular por los pasillos de “lo latinoamericano”, “lo periférico”, “las artes del Tercer Mundo”, implicaba para Mosquera estar excluido como elemento significativo de la construcción de la contemporaneidad. Movilizaba, además, una errónea concepción

²⁰¹ Gerardo Mosquera, *Contracandela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas candentes* (Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, C.A., 1993).

de la obra bajo la cual ésta funcionaba como mera ilustración, llana superficie pintada de los colores locales.

El “arte latinoamericano” con el cual discute Mosquera es aquél inscrito en “cierta tradición ‘militante’”²⁰² que impuso categorías que, si bien sirvieron a los afanes sesentistas de resistencia frente a la penetración cultural del norte, devinieron en caracterizaciones generales con alto grado de reconocimiento. Junto a los paradigmas del realismo mágico y lo real maravilloso, Mosquera refiere las ideas de lo barroco, el mestizaje y también el discurso revolucionario. Solidarios del latinoamericanismo de la etapa histórica marcada por la revolución cubana y las guerrillas, fueron los mandatos ideológicos-culturales de estos discursos militantes los que promovieron anhelos totalizadores que terminaron plasmándose en estereotipos. La obsesión por la identidad y el afán por incorporar elementos identitarios tomados del folklore, la religión, el ambiente físico o la historia, son algunos de los rasgos de esta tradición de un arte militante. En tensión y confrontación con esta tradición “militante”, Mosquera señala una segunda tradición de “fluidez y complejidad en el modo (...) que [el arte latinoamericano] se ha ocupado activamente de lo social.”²⁰³ Lo singular de esta segunda tradición defendida por Mosquera, y que él identifica en obras del continente y de otros ámbitos periféricos, es un cambio en la forma en que los componentes culturales participan en la obra de arte. A diferencia de la tradición de un arte militante, los componentes culturales ya no integran la obra desde su visualidad, al modo de una iconografía, sino que actúan en su “discurso simbólico”. Es decir, en esta segunda

²⁰² Gerardo Mosquera, “Arte que va hacia afuera”, en: *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, ed. Kurt Hollander (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C., 1997), 23.

²⁰³ *Ibid.*

tradición, lo particular cultural es interiorizado en la manera de construir las obras y sus discursos:

Esta práctica implica una presencia de lo cultural, interiorizada en la manera misma de construir las obras y sus discursos, pero también una praxis del propio arte, que establece constantes identificables, construyendo la tipología cultural desde la manera de hacer arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en éste.²⁰⁴

Si bien el contexto era también parte central de la tradición militante del arte, es el modo singular y nuevo en que el contexto informa la obra, lo que caracteriza a la nueva tradición crítica de fluidez y complejidad promovida por el crítico cubano:

el contexto es un factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva, pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o crear los contextos, se construyen desde ellos. Las identidades así como los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados; es decir, constituyen identidades y contextos en acción, que participan en el metalenguaje artístico internacional y en la discusión de temas contemporáneos globales.²⁰⁵

Se trata de una nueva forma en que el contexto participa en la obra, modelando desde dentro sus recursos visuales, que establece una doble diferencia. Por un lado, la singular manera en que el contexto participa en las obras diferencia a las producciones de esta tradición crítica del arte en América Latina de aquellas inscritas en la tradición “militante” del arte, por otro lado, las separa de sus pares europeas y norteamericanas.

El título del ensayo de Mosquera para el catálogo de la exposición *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina* (1997) curada por Robert Littman y Kurt Hollander en México, “Un arte que va hacia afuera”, refiere precisamente al rasgo propio que según Mosquera define a esta tradición de complejidad y fluidez que se da a lo largo de América Latina, aunque de modo diferenciado en sus diversas regiones. En

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid., 24.

su negativa a ilustrar el contexto, esta tradición artística comparte con el arte de Europa y de los Estados Unidos el interés por un arte conformado mediante su auto-discusión y por una crítica de la representación. Sin embargo, su diferencial latinoamericano, según Mosquera, reside en que, desde ese común punto de partida, las obras de América Latina tensan el arte hacia contextos ambientales, sociales, culturales y religiosos no de manera anecdótica, sino dentro del propio análisis de los recursos semióticos. Se trata de un arte informado de las prácticas y paradigmas contemporáneos, pero que está elaborado desde el interior y en diálogo con sus propias sociedades. Son obras que intervienen en los circuitos metropolitanos, pero inyectando en ellos una perspectiva distinta producto de las conflictivas de su localización. Es en la propia praxis artística donde se manifiesta la localidad.

Si en opinión de Mosquera, las obras latinoamericanas a diferencia de las producciones europeas y norteamericanas, no pierden de vista la singularidad de su emplazamiento, éste, sin embargo, es abordado de manera diferenciada en las diversas zonas de la región:

Las instalaciones de los más interesantes artistas del Caribe se sitúan en las antípodas del trabajo de los brasileños. Al silencio constructivo y posminimalista de éstos últimos se opone el mayor protagonismo del medio —en especial lo vernáculo— en la estructura de las obras de los primeros, así como en la mayor voluntad por ir desde el arte hacia lo social y lo religioso, entre otros temas. Esto se puede ver claramente en los dominicanos, los jamaicanos, los nuyoricans, y en algunos artistas de las Antillas Menores. (...) En Cuba, el medio ha sido protagonista, con mayor inclinación conceptual, desconstructiva y apropiatoria, pero se produjo un fenómeno muy interesante de vínculo entre lo popular y lo “culto”.²⁰⁶

²⁰⁶ Ibid.

A través de estas reflexiones, Mosquera delinea una teoría del arte que establece cortes y diferencias a partir de la manera en que el contexto informa la obra, es decir, a partir de modos singulares de vinculación del arte y lo social. A diferencia de las artes de Europa y de los Estados Unidos, la tradición crítica que rescata Mosquera, y que se rastrea principalmente en América Latina y otras zonas “periféricas”, no pierde de vista la singularidad de su localización. Esta localización es incorporada al interior de la obra, no proclamada al modo de la tradición militante. Finalmente, es el grado y la forma en que el contexto es modelado e incorporado en las obras, lo que a su vez introduce nuevos cortes entre las obras de diversas regiones que participan de la tradición crítica (por ejemplo, entre obras de Brasil, Cuba y diversos países del Caribe).

Esta conceptualización que establece delimitaciones precisas entre el arte de distintas regiones, será posteriormente corregida por el propio Mosquera. Si en textos de los años 90,²⁰⁷ América Latina y las diversas tradiciones activas en la región, son conceptualizadas como “No Occidente”, cuyas producciones entran en tensión con los postulados de una “metacultura occidental”,²⁰⁸ —en tanto generalización de la cultura occidental—, textos posteriores disolverán la oposición Occidente-No Occidente para argumentar por una “metacultura global”²⁰⁹ de filiación no sólo occidental.

Los modos en que Brasil y Cuba negociaron su localidad y su condición marginal con la corriente artística internacional (*mainstream*), funcionan para Mosquera como

²⁰⁷ Gerardo Mosquera, “Islas Infinitas. Sobre arte, globalización y culturas”, *ArtNexus* No. 29 y No. 30, Julio-Septiembre 1998 y Octubre-Diciembre 1998, 64-67 y 80-84; “Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en: *Horizontes del arte Latinoamericano*, eds. Jiménez y Castro Gómez, 57-67; “Un arte que va hacia fuera”, 22-24.

²⁰⁸ Mosquera, “Robando el pastel global”, 58.

²⁰⁹ Gerardo Mosquera, “Globalización, lenguaje, dinámica cultural”, *Caminar con el diablo*, 49. En este texto la idea de una metacultura global aparece como agenda utópica.

ejemplos de la construcción de la contemporaneidad desde posiciones subalternas: “El arte brasileño, como la paloma equivocada de Rafael Alberti, quiso ir al norte y fue al sur. Esta ‘equivocación’ está en la base de que sea una de las manifestaciones más interesantes, ricas y complejas de todo el arte contemporáneo.”²¹⁰

Este tránsito argumental en cuanto a la manera de mapear el globo, se evidencia en los sucesivos textos críticos que Mosquera escribió sobre la nueva vanguardia cubana formada a fines de 1970. Textos tempranos del crítico cubano (inicios de 1990), conceptualizan las obras de este grupo en términos de la construcción de “una nueva cultura al unísono occidental y no occidental”.²¹¹ En un escrito de 1991, Mosquera afirma la presencia en Cuba de:

artistas que parten de aquellos sistemas de pensamiento [se refiere a lo aborigen y lo afro] para hacer obras muy complejas las cuales, en algunos casos, constituyen una presencia activa de lo africano y lo indoamericano *dentro* del arte contemporáneo: plástica africana y aborigen ‘postmoderna’, a veces sin rastros de primitivismo.²¹²

Textos posteriores, en cambio, discutirán estas obras en tanto “construcción diversificada de un ‘arte internacional’ por diversos sujetos de diversos lugares”.²¹³ El despliegue de esta nueva argumentación puede pensarse en relación con el desarrollo de una nueva estrategia desde la cual re-negociar la participación de las obras relegadas, dentro de las narrativas hegemónicas.

Conceptuar la metacultura dominante en el mundo actual en términos de “occidental”, y de las obras cubanas (latinoamericanas y periféricas) en tanto “no

²¹⁰ Mosquera, “Robando el pastel global”, 63.

²¹¹ Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, *Plural* No. 238, Julio 1991, Ciudad de México, 63.

²¹² *Ibid.*, 62.

²¹³ Gerardo Mosquera, “Esferas, Ciudades, Transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura”, *ArtNexus* No. 54, Octubre 2004. Disponible en: <http://www.e-fagia.org/disfagiamaArtAntroEsfra.html> (Septiembre 2008), s/p.

occidentales”, refuerza el dominio euro-americano delegando en él el poder de decisión cultural y de nominación: es Occidente a través de la historia del arte hegemónica quien decide quién es su otro, nombrándolo “artes no occidentales”, “manifestaciones auténticas”, “derivativas”, etc. Acarrear estas etiquetas implica, además, movilizar toda una serie de expectativas y marcos de sentido elaborados para las producciones “exóticas”.

Si bien es posible discutir la efectiva existencia de una metacultura democrática, construida desde una multiplicidad de perspectivas, su afirmación en cuanto *diagnóstico* de un nuevo estado en las artes, imponía el ajuste de las herramientas analíticas para todo el conjunto de las artes. Un verdadero reconocimiento de la plástica “periférica” implicaba analizarla desde su interior, y no en función de las expectativas externas movilizadas por las etiquetas de “Latinoamérica”, “Tercer Mundo”, “No Occidente”. Su inclusión en relación con las obras consideradas centrales, ya no podía darse a través de nichos diferenciados, nuevas reservas de identidad cristalizada. El primer paso en la conformación de un espacio de exhibición y circulación artístico más equitativo exigía romper esas jerarquías, y negociar una participación activa de los sectores otrora marginados en la construcción de la cultura contemporánea. De este modo, se volvía imperativo el ajuste del aparato analítico, así como consideraciones que incluyeran de manera igualitaria los aportes y elaboraciones realizadas desde diversas partes del globo, sin que esto implicase la pérdida de la singularidad de cada práctica.

Estas reflexiones de Mosquera sobre cómo el aparato discursivo es capaz de establecer jerarquías y diferencias entre las artes de las distintas regiones, quedó materializada en la anécdota que Mosquera relata, sobre la reseña que hizo de la

exposición *Encounters/ Displacements*. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, montada en la Archer M. Huntington Art Gallery, de la ciudad de Texas (Estados Unidos) en 1992. En el ensayo que escribió para una revista colombiana de distribución internacional, Mosquera afirmaba que la exposición había reunido “a tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy”. Al traducirla al idioma inglés, la traductora o el traductor del texto consideró necesario añadir una precisión sobre el origen de los artistas; el nuevo texto en idioma inglés sostenía: "la exhibición incluye trabajos de tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy de América Latina".²¹⁴ La modificación de la frase de Mosquera que realizaron los traductores, reveló la resistencia de la institución metropolitana al intento de Mosquera de salirse del “gueto” latinoamericano a través de una sentencia que ubicaba a Jaar, a Camnitzer y a Meireles como figuras claves del conceptualismo a nivel global y no sólo local.

Para contrarrestar un aparato metropolitano empeñado en definir las obras latinoamericanas y periféricas en términos de una diferencia frente a la identidad de la Modernidad occidental, Mosquera desarrolló una serie de formulaciones destinadas a pensar el (nuevo) lugar del arte de la región en el escenario global.

En el año 1994, Mosquera escribió “Cocinando la identidad” para el catálogo de la exposición *Cocido y Crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994-1995) curada por Dan Cameron.²¹⁵ Allí Mosquera planteaba una posible estrategia del arte latinoamericano hacia la resolución de “sus dualidades entre Occidente y No Occidente, lo ‘primitivo’ y lo moderno, lo nacional y lo internacional”, en términos de

²¹⁴ “The exhibition includes works by three of the most important contemporary conceptual artists from Latin America”. Gerardo Mosquera, “Cocinando la identidad”, en: *Cocido y Crudo*, ed. Cameron, 34. Subrayado en el original.

²¹⁵ *Ibid.*, 32-37.

una disyuntiva que permanecía abierta. En las páginas de su ensayo, Mosquera contaba el chiste de un campesino que tenía que atravesar un puente en muy malas condiciones. Mientras avanzaba temeroso por el puente, el campesino repetía: “Dios es bueno, el Diablo no es malo; Dios es bueno, el Diablo no es malo”. Al cruzar a la otra orilla y ya libre de peligro, el campesino exclamó: ¡Vayan al carajo los dos!, y continuó su camino. Narrado en 1994, el chiste concluía ahí, con el campesino (el arte latinoamericano) siguiendo su propio camino distinto al camino de dios y del diablo. Retomado años más tarde en el texto “Caminando con el diablo. Arte Contemporáneo, cultura e internacionalización” (2009),²¹⁶ el chiste proseguía con la posterior aparición del diablo, quien le proponía al campesino: “sigue tu camino propio, por ti mismo, pero deja que te acompañe; acéptame y te abriré las puertas del mundo”.

La nueva situación del arte latinoamericano, según Mosquera, es así la del campesino quien accedió a seguir su camino dentro de la estrategia del diablo —es revelador de los prejuicios de la crítica latinoamericana que la vía de la internacionalización sea la del diablo y dios represente aquella de No Occidente y de resistencia ante los procesos de globalización—. Continuar por la senda del diablo y la internacionalización fue, para Mosquera, la opción que le permitió al arte de la región dejar de ser etiquetado como latinoamericano y participar de manera activa en la construcción de la contemporaneidad. Ambas versiones del chiste (la del año 1994 y la del 2009), reflejan el tránsito entre una idea del arte latinoamericano como tercera vía frente a la disyuntiva Occidente/No Occidente, y una comprensión del arte latinoamericano que avanza caminando con el diablo, es decir, que se inscribe en la

²¹⁶ Gerardo Mosquera, “Caminando con el diablo. Arte Contemporáneo, cultura e internacionalización” [2009], *Caminar con el diablo*, 149-174.

tradición artística occidental. Este cambio en la argumentación de Mosquera, también se rastrea en sus escritos sobre la obra de Wifredo Lam.

En el texto “Modernidad y Africanía: Wifredo Lam in his Island” (1992), publicado por Mosquera en la revista *Third Text*,²¹⁷ aún está en funcionamiento una partición del globo entre Occidente y No Occidente. Esta división bipartita permite identificar, y así separar, en la obra de Lam lo cubano y lo primitivo, de lo moderno europeo. Según esta línea argumental, la formación cultural de Lam en Cuba aparece como el elemento estructurante de su obra, en detrimento de su formación europea. La inversión de las interpretaciones tradicionales sobre la obra de Lam, en las cuales el factor afroamericano era subordinado a la poética surrealista (por ejemplo, en la narrativa desarrollada por la exposición “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern*), en el texto “Modernidad y Africanía” se opera a partir de la minimización de la formación modernista de Lam. La crítica que María Clara Bernal posteriormente dirige a Mosquera,²¹⁸ cuando él sostiene que el cuerpo principal de la obra de Lam fue creado *desde* el “primitivismo”, está centrada en la imposibilidad de Mosquera de reconocer que ambos elementos (africanía y modernidad) son inextricables. En textos posteriores en los cuales el crítico cubano regresa sobre la obra de Lam (por ejemplo, “Jineteando el modernismo. Los descentramientos de Wifredo

²¹⁷ Gerardo Mosquera, “Modernidad y Africanía: Wilfredo Lam in his Island”, *Third Text* 6:20, 1992, 43-68. También: Gerardo Mosquera, “La Apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam”, en: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, eds. Gustavo Curiel, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo I, 1992), 535-541.

²¹⁸ La crítica que María Clara Bernal Bermúdez dirige a la forma en que Mosquera analizó y conceptualizó la obra de Wifredo Lam, sólo toma en consideración este texto de 1992. Bernal no analiza textos posteriores de Mosquera que permitirían analizar cómo esta aproximación fue posteriormente revisada y corregida. Bernal Bermúdez, *Más allá de lo real maravilloso*, 204-211.

Lam”),²¹⁹ Mosquera analiza la obra del artista cubano desde un ámbito descentrado. Ya no como derivación de las vanguardias europeas, pero tampoco desde su absoluto otro primitivista.

4.2. La obra de Wifredo Lam y el “nuevo arte cubano” (una lógica de la mirada)

El aparato crítico de Mosquera tal como fue reformulado en el tránsito al nuevo milenio, sus estrategias de acción y el potencial que la obra adquiere en él, es parte de una revisión argumental mayor, destinada a alcanzar un reconocimiento más amplio de las producciones del sur en el circuito global. No se trata de un aparato teórico que se estructure a partir del diagnóstico externo sobre lo que podríamos llamar el “campo del arte y de la cultura” (en tanto campo de experiencia diferenciada), sino que se conforma por medio de una nueva forma de conceptualizar la obra de Wifredo Lam.

El pensamiento plástico de Mosquera tiene la singularidad de ser un pensamiento modelado a partir del análisis de la lógica interna de una obra (o más bien, de un conjunto de obras), que luego se vuelca en un nuevo conjunto de producciones para construirlas en tanto nuevo núcleo artístico significativo: el llamado “nuevo arte cubano” no existía como movimiento antes del trabajo crítico de Mosquera. *Matriz* de una teoría de la producción y de un nuevo paradigma artístico y cultural, la dinámica interna de la obra de Lam le sirve a Mosquera para pensar y teorizar una línea artística surgida en la Cuba de los setentas y ochentas, y que él denominó “nuevo arte cubano”.

Como demostraré en este apartado, Mosquera planteó al nuevo arte cubano implícitamente como heredero del descentramiento cultural que Lam llevó a cabo en la

²¹⁹ Gerardo Mosquera, “Jineteando el modernismo. Los descentramientos de Wifredo Lam”, *Caminar con el diablo*, 103-109. (Publicado por primera vez en: *Lápiz*, no. 138, diciembre 1997, 24-29)

vanguardia: como puesta en relieve de la lógica de reelaboración de la producción cultural más allá de la hegemonía occidental.

Si la teoría poscolonial, así como sus revisiones latinoamericanas, aportaron el sustrato teórico de la reelaboración teórica emprendida por Mosquera al cuestionar las narrativas y lógicas imperantes de la historia del arte, la obra de Wifredo Lam se constituyó en ejemplo paradigmático y pionero de una nueva genealogía. Las reflexiones de Mosquera en torno a la cédula que durante años acompañó a *La Jungla* (1943) en el MOMA, y sobre el modo en que la figura de Lam fue analizada en la exposición *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* realizada también en el MOMA en 1984, se dirigieron a impugnar la consideración de Lam como una figura secundaria en relación a las corrientes principales del modernismo.

Analizado como un pintor secundario en la perspectiva del surrealismo, las aproximaciones hegemónicas obviaron el hecho de que en Lam se produjo una síntesis inaugural entre vanguardia y "primitivismo". Mosquera discutirá con estas consideraciones, ya que en su opinión lo original de Lam no se dio como tema, influencia o apropiación. Lo singular de su producción, lugar de reflexión al cual Mosquera regresará una y otra vez, es que el componente africano, "primitivo", funciona como parte constitutiva de su propio obrar (en este sentido, la obra de Lam aparece como pionera de la tradición crítica de fluidez y complejidad en América Latina, señalada en el apartado anterior). Lo africano y lo primitivo fueron para Mosquera parte constituyente de la cosmovisión de Lam, una cosmovisión que al apropiarse de recursos de la plástica "cultura" y "occidental" logró insertar en ella elementos ajenos,

perturbadores. El resultado no fue, como solía considerarse, una nueva aportación dentro de la línea surrealista, sino una construcción-otra erigida desde una mirada distinta, desde una sensibilidad caribeña.

Más que una lectura distinta de la obra de Lam, los escritos de Mosquera instalaron un cambio de perspectiva. A través de estos ensayos, el crítico cubano inauguró la genealogía de una modalidad de obra “poscolonial”, es decir, capaz de alterar, desde el interior, las configuraciones y epistemologías centrales. Según Mosquera, “Lam montó como un *oricha* a caballo del modernismo, haciéndolo balbucear otras palabras”:

La voz diferente que trae Lam no habla en otras lenguas, usa el propio metalenguaje artístico de la modernidad. Esto le permite ser legitimado y comunicarse desde los circuitos de poder. Por supuesto, el lenguaje hegemónico es puesto en tensión.²²⁰

Lam ya no es subordinado a los aportes del arte occidental —las vanguardias históricas—, ni tampoco analizado como su otro, sino que su producción interviene activamente en la construcción de ese arte occidental.

A esta nueva consideración, subyace no sólo el abandono de una historia del arte eurocéntrica, incapaz de pensar las producciones de diversas regiones más allá de sí misma, sino también una nueva concepción de “identidad”.

A partir de las reflexiones de Wole Soyinka, quien discute la categoría de la negritud y propone la de “tigritud”,²²¹ Mosquera articula una concepción de la “*identidad por la acción hacia fuera, no la identidad mediante la representación o la*

²²⁰ Ibid., 104.

²²¹ Wole Soyinka citado en: Mosquera, “Esferas, Ciudades, Transiciones”, s/p.

aserción interna".²²² "Un tigre no grita su tigritud: salta. Un tigre en la selva no dice: soy un tigre. Sólo al pasar por el terreno de caza del tigre y encontrar el esqueleto de una gacela sentimos que el lugar desborda tigritud", sostiene Soyinka.²²³ Si la propia singularidad (identidad) no se declara sino que se *performa*, la obra ya no puede ser pensada como simple ilustración. La obra elaborada como mero canal de denuncia se reveló hace tiempo ineficaz como vehículo de contra-información, y también incapaz de abrir un espacio de visibilidad y participación global.

La concepción de la obra como vehículo de contra-información, —o la apropiación de diversas obras en esta clave— fue solidaria con las políticas multiculturales que fomentaron la inclusión de producciones de diversas regiones sólo al modo de "cuotas". Consideradas sólo en su superficie, a estas obras les fue extraída su capacidad de acción e intervención. En tanto un *visible* fácilmente legible y por lo tanto traducible, es de esperar que en las argumentaciones de Mosquera "lo latinoamericano" fuera ese elemento necesario de perderse para que las obras queden liberadas en nuevas tramas de sentido. Sustraer un latinoamericano altamente tipificado e identificado (los monos y las palmeras, las luchas y la revolución) habilitó que ciertas obras empiecen a ser consideradas por sí mismas (sus recursos plásticos, sus materialidades, las miradas que *performan*) y no por lo que ellas tenían para comunicar. Así, estas obras quedaron también sustraídas de los temarios que eran afines al latinoamericanismo de inspiración cubana: lo real maravilloso, las reflexiones de Marta Traba, el guevarismo y los argumentos de una plástica revolucionaria.

²²² Ibid.

²²³ Mosquera, *Contracandela*, 131-132.

El nuevo énfasis en los recursos y efectos plásticos de las obras elaboradas desde América Latina, en sus modalidades visuales y perceptivas, implicaba habilitarlas como plenas interlocutoras de las producciones “centrales”. Abandonar “lo latinoamericano” y liberar la plena potencia de “lo artístico”, fue así para Mosquera la estrategia para romper la perversa división internacional del trabajo denunciada por Nelly Richard entre la “teoría” y la “práctica”, es decir, entre quienes asumen la experimentación formal y legitimación de los códigos, y aquellos a quienes se les exhorta a identificarse a nivel del contenido.²²⁴

No hay en Mosquera un cuestionamiento de las corrientes artísticas centrales que dictaminan valores y jerarquías, sino el intento de que este *mainstream* sea construido desde una multiplicidad de perspectivas. Mosquera no ignora que tanto la producción artística como la cultura occidental son imposiciones coloniales, pero sí reconoce que dada la irreversibilidad de esta situación, la mejor opción es su reconstrucción desde saberes y haceres-otros. Si en algún momento, como revela el chiste del campesino y los escritos de Mosquera de la década del 90, la disyuntiva se planteó en términos de una elección entre la internacionalización dentro de una cultura de cuño occidental (el diablo), y un No Occidente planteado como su otro absoluto (dios), el nuevo momento de la reformulación teórica de Mosquera abandona esta encrucijada ya que una tercera vía se abre con el intento de participar activamente en la construcción de esta cultura internacional (caminar con el diablo) desde una diversidad de coordenadas.

²²⁴ Nelly Richard, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, (Ponencia presentada en el II Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Facultad de Diseño y Artes, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. 25, 26 y 27 de noviembre de 2004).

La mayoría de los desplazamientos discursivos de Mosquera, y de sus reflexiones en torno la especificidad de la práctica artística, se condensan en su construcción en tanto “movimiento” del “nuevo arte cubano”. Auténticos continuadores de los caminos abiertos por Lam, es también en el propio *obrar* de la obra (su dinámica interna) donde reside la singularidad y potencialidad del hacer plástico de la joven generación de artistas cubanos de los años ochenta. Bautizado como “nuevo arte cubano” e instituido como “movimiento” por el propio Mosquera, este grupo de artistas reúne una variedad de nombres —masculinos en su mayoría— con una producción diversa.

En acción desde fines de 1970, pero consolidada su práctica en 1980, artistas como Flavio Garcíandía, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey, Marta María Pérez Bravo y José Bedía, entre otros, establecieron un quiebre en relación a la práctica artística de los años 70. La palabra “nuevo” quería enfatizar la renovación que este grupo hacía de la plástica cubana, y el fuerte quiebre que establecía con la década anterior de los 70. Estos jóvenes artistas se desmarcaron de una “plástica cubana de planteo social” que partía de posiciones socialistas “arremetiendo contra males internos desde una eticidad guevarista que busca[ba] actuar con realismo en el presente”.²²⁵ A pesar de las “urgencias contextuales que le dieron origen y razón” al nuevo arte cubano de los 80, ésta era una “vanguardia cultural tercermundista sin manifiesto ni autoconciencia”. Su liberación de la retórica del Tercer Mundo, era lo que en opinión de Mosquera le permitía romper con las expectativas proyectadas sobre las artes “periféricas”. “[L]a obra de la nueva vanguardia cubana rompe con lo que se espera de un país latinoamericano y socialista. El ‘arte de la Revolución’ —al igual que ella— está

²²⁵ Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, 60-61.

resultando algo bien distinto de lo que soñaban las izquierdas o anatemizaban las derechas.”²²⁶

Resultado “de una identidad en acción más que de una identidad retórica”,²²⁷ las obras de la joven generación de artistas cubanos se independizaron a la vez de la tradición militante latinoamericana (esa “plástica cubana de planteo social”), y de “nortes de lucubración teórica”.²²⁸ Primera generación de artistas formados enteramente durante la revolución, “lo cubano” aparecía en ellos como medio siglo atrás lo había hecho “lo caribeño” en Lam: como un conjunto de sensibilidades desde las cuales “poseer”, “montar”, las corrientes artísticas centrales.

La primera exposición conjunta de estos jóvenes artistas, *Volumen I*, exhibida en el Centro Internacional de Arte de La Habana en 1981, mostró un panorama variado de la nueva plástica cubana que, a pesar de las obvias diferencias, permitía encontrar elementos comunes. El sistema gratuito de educación en Cuba contribuyó a moldear una práctica artística al tanto de las soluciones, técnicas y recursos “centrales”, pero a su vez surgida de la sensibilidad y valores de la cultura popular cubana. Las producciones de artistas como José Bedia, Flavio Garciandía y Juan Francisco Elso, se negaban a atender las demandas centrales de exotismo cuestionando de ese modo las clasificaciones entonces vigentes entre producciones centrales y periféricas. Informadas por gustos y estéticas locales, pero a la vez muy conscientes de los parámetros internacionales, este conjunto de obras logró establecer desde una posición nueva (carente de las culpas y obligaciones de la “eticidad guevarista” propias de la tradición

²²⁶ Ibid. 63.

²²⁷ “Entrevista con Gerardo Mosquera. Los Hijos de Guillermo Tell.”, *Poliester*, No. 4, Invierno 1993, Ciudad de México, 22.

²²⁸ Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, 63.

de una plástica social) un diálogo y dinámica original con los centros artísticos y las obras allí valoradas. Así como la “equivocación” brasilera era la que estaba en la base de que sus manifestaciones sean de las más interesantes del arte contemporáneo, la “fluidez y complejidad” con que el arte cubano se apropiaba de sus tradiciones y de los recursos estéticos “centrales”, era la responsable de su nueva posición crítica dentro de la escena internacional.

Los elementos que Mosquera señaló como aglutinadores de este nuevo movimiento de los años 80, pueden ser pensados como reelaboraciones de las particularidades que el curador cubano también identificó en Lam. La “nacionalización”²²⁹ de los recursos plásticos metropolitanos (especialmente el conceptualismo), y su puesta al servicio de las necesidades propias, funciona de manera análoga a como Lam se había apropiado y “pervertido” (término importante en la reflexión de Mosquera que abordaré en la última parte de este capítulo) décadas atrás los lenguajes de las vanguardias históricas. Es la propia conformación del Caribe, con sus múltiples raigambres culturales (especialmente el componente africano), y la importancia en la isla de la cultura popular, lo que condiciona asimismo una singular mirada y sensibilidad que permeó la reflexión y elaboración artística tanto en Lam como en sus seguidores. El desinterés por “ilustrar” y por otras “compulsiones extra-artísticas”,²³⁰ generó un énfasis en “los valores específicos del arte”²³¹ que hizo que estas producciones (las de Lam y los artistas cubanos de los años 80) fueran concebidas en diálogo con las producciones de las metrópolis y no en confrontación con ellas. El

²²⁹ Mosquera, “Identidad y cultura popular”, 131.

²³⁰ *Ibid.*, 124.

²³¹ *Ibid.*

hecho de ser pensadas desde el concepto de identidad ya referido –identidad como acción, no como exhibición—, permitió también que en estas prácticas su propio emplazamiento aparezca actuado y no explicitado de manera programática, borrándose de este modo, como referente primario. Lo tradicional, lo africano, lo latinoamericano, no pudo ya ser pensado como decorativismo anacrónico, sino que emergió desde un nuevo lugar.

4.3. “Desde aquí”: contra la antropofagia y otros paradigmas apropiadores

Esta modalidad de acción y de obra —donde “lo latinoamericano” y “lo artístico” aparecen en tensión y negociación constante— devino también en matriz para pensar el arte *desde* América Latina.

La antropofagia, referente favorito desde la realización de la XXIV Bienal de San Pablo (Brasil) *Antropofagia e Historias de Canibalismos* (1998)²³² al momento de reflexionar sobre el arte y la dinámica cultural del continente, se reveló caduca en la perspectiva de Mosquera. Los inconvenientes principales de este recurso analítico, según el crítico cubano, es que presenta una concepción demasiado afirmativa de la apropiación y mantiene intacta la oposición entre culturas hegemónicas y subalternas. Fundado en San Pablo (Brasil) en 1928, el Movimiento Antropófago había defendido una dinámica cultural de incorporación del otro en beneficio propio, y proponía una

²³² Fundación Bienal de San Pablo, *XXIV Bienal de San Pablo: Núcleo Histórico, Antropofagia e Historias de Canibalismos*, curadores: Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, San Pablo, 1998.

incorporación lúdica y selectiva que buscaba cuestionar el legado colonial y refundar los horizontes de referencia de la cultura brasilera.²³³ Acto de resistencia y de creación:

[q]ueremos la Revolución Caraiba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre. (...) Nuestra independencia aún no ha sido proclamada. (...) Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu de Bragança, las ordenaciones y el rapé de María de la Fuente.²³⁴

Lógica cultural que enraizaba en la singular historia colonial del continente, la idea de antropofagia en tanto procedimiento artístico y cultural, buscó eliminar los residuos neo-coloniales sin por ello recurrir a fundamentos de “autenticidad”. Readaptado y revisado en las décadas siguientes, el modelo de producción cultural “antropófago” pervivió en Brasil en tanto “respuesta a la necesidad de afrontar no sólo la presencia impositiva de las culturas colonizadoras sino también —y sobre todo— el proceso de hibridación cultural como parte de la experiencia vivida por el país a través de diferentes olas de inmigración que lo poblaron desde el comienzo de su existencia hasta hoy.”²³⁵

Según Suely Rolnik, los movimientos de la poesía concreta a comienzos de los años 50, el neoconcretismo en las artes visuales de fines de la década de 1950 e inicios de 1960, así como en Tropicalismo de los 60, pueden pensarse como reinenciones de la antropofagia depuradas de sus elementos más reactivos: la reivindicación de una imagen idealizada de sí que expulsaba al otro en la construcción de la subjetividad.²³⁶

²³³ El Movimiento Antropófago fue fundado en San Pablo, Brasil, en 1928. Su manifiesto fue escrito por Oswald de Andrade e inspirado en la pintura *Abapuru* (1928) de Tarsila do Amaral.

²³⁴ Oswald de Andrade, Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, Año 1, No.1, Mayo 1928, en: *HISTAL* Enero 2004. <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm> (Julio 2011)

²³⁵ Suely Rolnik, “Antropofagia zombi”, *brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial*. <http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/14suelyrolnik.htm> (Julio 2011)

²³⁶ *Ibid.*

Construcción del modernismo brasileiro, desde entonces la metáfora de la antropofagia fue empleada no sólo para caracterizar a Brasil, sino al conjunto de las sociedades latinoamericanas. En tanto estrategia anti-colonial a través del recurso a la copia, la antropofagia excedió las fronteras de América Latina y se convirtió en un procedimiento de resistencia válido para el arte y las sociedades subalternas en general.

El cuestionamiento de Mosquera se dirige a la generalización que la idea de la antropofagia como dinámica propia de las sociedades periféricas experimentó luego de la realización de la XXIV Bienal de San Pablo (1998) organizada en torno a esa idea.²³⁷ Antes de la Bienal, la antropofagia tenía un alcance limitado al Brasil: en el “Glosario Incompleto de Arte Latinoamericano” que Paulo Herkenhoff escribió para el catálogo de *Cartographies*, la entrada “Brasilidad” (*brasilidade*) remite a la entrada “canibalismo” (*cannibalism*) en la cual se sostiene: “En Brasil, el ‘proyecto Antropofágico’ tiene tanto una validez histórica como contemporánea”.²³⁸

Impulsada por el auge de las ideas post-estructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la valoración de la copia, el problema de la antropofagia y de la idea de apropiación que está en su base, según Mosquera, se centra en que reproduce una estructura de poder norte-sur aunque la conteste. Al poner (sólo) énfasis en el ejercicio de apropiación y de reinención de elementos de las culturas hegemónicas (la antropofagia y la apropiación son dinámicas culturales que se

²³⁷ Son varios los textos en los cuales Mosquera desarrolla este problema. Entre ellos: Gerardo Mosquera, “Contra el arte latinoamericano”, *Ramona* 91, Buenos Aires, Junio 2009; Mosquera, “Esferas, Ciudades, Transiciones”; Mosquera, “Caminando con el diablo. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización” [2009], *Caminar con el diablo*, 149-174.

²³⁸ “In Brazil, the ‘Antropofagia project’ has both historical and contemporary validity”. Paulo Herkenhoff, “Incomplete Glossary of Latin American Art”, en: *Cartographies*, ed. Mesquita, 10.

dan en situación de dominio), la antropofagia enfatiza un ejercicio de recepción y de incorporación, antes que de creación activa.

Sin el referente caníbal, el apropiacionismo había sido también decisivo en la formación cultural cubana de los 80 y 90:

la mayoría de los artistas [Mosquera alude al nuevo arte cubano] responden al posmodernismo, pero no en el plano filosófico. Ellos se *apropian*, desembarazadamente, de lo que conviene a sus fines específicos, recontextualizándolo. (...) El posmodernismo, con su inclusivismo, su crítica a la originalidad, su valoración de lo vernáculo, el *kitsch* y la cultura de masas, su neoexpresionismo, su afán apropiador, sirvió de apertura a las necesidades de los jóvenes artistas cubanos.²³⁹

Pensar nuestras sociedades desde la dinámica de la antropofagia —como desde otros “paradigmas apropiadores”,²⁴⁰ tales como las categorías de transculturación, hibridación y mestizaje— reproduce la relación de dependencia sin alterar la dirección de intercambio. A pesar de haber sido pensadas como actos de resistencia y de afirmación, recursos tales como la parodia y la copia dependen de la cultura dominante y así la sostienen: “el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar”.²⁴¹ Junto a la imposibilidad de multiplicar los flujos de intercambio (las direcciones norte-sur no se ven alteradas), Mosquera critica la visión demasiado afirmativa que las nociones basadas en la apropiación implican. La deglución de elementos foráneos y la metabolización de la diferencia que implican estos paradigmas, pueden estereotipar la imagen de una cultura que procesa lo ajeno siempre de modo beneficioso. Mosquera señala “la batalla digestiva” que la metáfora de la antropofagia lleva implícita: “a veces

²³⁹ Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, 61. El subrayado es mío.

²⁴⁰ Mosquera, “Caminando con el diablo”, 170.

²⁴¹ Ibid.

las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea”.²⁴² Por otro lado, los antropófagos pueden resultar subsumidos y asimilados en exceso al otro ingerido, convirtiéndose así en el alter-ego, el Otro reformado y reconocido de la cultura dominante. Nociones como “hibridación” y “mestizaje”, tienen además, según Mosquera, el inconveniente de plantear síntesis que eliminan los conflictos y desigualdades, y aplanan las diferencias.

Frente a estos modelos apropiadores, Mosquera defiende el “paradigma del desde aquí” que reemplaza un universo discursivo basado en las nociones de apropiación, reinención, y uso, por otro fundado en las nociones de construcción, participación, e inclusión:

El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de transculturación, apropiación y sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que pudiéramos llamar el paradigma del “*desde aquí*”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa a otra de construcción directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas.²⁴³

Modelo elaborado para pensar la situación artística y cultural posterior a la década de 1980, su implantación supone una alteración en los flujos de intercambio, así como una ampliación en cuanto a posibilidades de participación artística, política y cultural: “En un proceso lleno de contradicciones, el salto geométrico en la práctica y circulación

²⁴² Mosquera, “Contra el arte Latinoamericano”.

²⁴³ Mosquera, “Caminando con el diablo”, 167.

del arte contemporáneo por todos lados está empezando a transformar el *status quo*".²⁴⁴

Las luchas políticas y culturales de los sesenta, setenta y ochenta, y el multiculturalismo de los ochenta y noventa, aún con su promoción de una diferencia "controlada", lograron abrir un espacio de participación y representación, y así exponer los lenguajes centrales a posibles desestabilizaciones internas. El "desde aquí" que defiende Mosquera, argumenta a favor de localidades que ya no quieren ser representadas, sino que pretenden funcionar como sitios significativos de enunciación, desde los cuales las diferencias sean operadas y no sólo mostradas.

La palabra clave "desde" no quiere borrar la autoridad hegemónica, sino referir al específico emplazamiento desde el cual se entabla el diálogo y se busca una incidencia real en los centros de poder. En la perspectiva de Mosquera, no se trata de una labor programática, sino que los artistas lo hacen "sólo al crear obra fresca, al introducir nuevas problemáticas y significados provenientes de sus experiencias diversas y al infiltrar sus diferencias en circuitos artísticos más amplios y hasta cierto punto más verdaderamente globalizados."²⁴⁵ Son voces que ya no cuestionan esa especie de "inglés del arte" (base de la comunicación), pero saben de sus flexibilidades en cuanto a acentos y neologismos; se trata de un lenguaje al que prácticas y usos contaminan progresivamente.

El análisis de Mosquera rastrea una línea de prácticas que apuestan a ampliar los alcances tradicionales del arte "internacional" y "contemporáneo", más allá de lo que dictan los circuitos centrales y las narrativas hegemónicas. La frase de Paulo Emilio Sales

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid., 167.

Gómez retomada por Mosquera, en la que manifiesta que el gran logro de los artistas brasileiros es que copian mal,²⁴⁶ refiere a esta actitud de construcción activa y sitúa a un grupo de artistas brasileiros contemporáneos (Cildo Meireles, Tunga, Adriana Varejão, entre otros) como primer “caso” que sostiene su diagnóstico.

A través de una participación original en la tendencia post-minimal y post-conceptual imperantes, estos artistas fueron capaces, según Mosquera, de romper con la “neurosis de identidad” (Frederico Morais) que por años aquejó al continente, y con los guetos y etiquetas que clasifica el arte en “contemporáneo” y todo lo demás... “arte de América Latina”, “de China”, “de la India”, “del Sudeste Asiático”, etc.²⁴⁷ Esta ruptura, según Mosquera, también la operaron las obras producidas por el “nuevo arte cubano” y por una generación de artistas más jóvenes. José Bedia, Tania Bruguera, el grupo Los Carpinteros, etc., son algunos de los artistas cubanos con activas participaciones en eventos internacionales, cuya obra no necesita enmarcarse en las especificidades de la isla. Avalado por un conjunto de obras y artistas variados, el diagnóstico de Mosquera permanece, sin embargo, ajeno a un importante conjunto de experiencias de la región.

4.4. Esto no es una muestra de arte latinoamericano

En el año 2001 Mosquera organizó *No es sólo lo que ves: perviviendo el minimalismo*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España). Esta exposición integró

²⁴⁶ Citado por Mosquera en: Gerardo Mosquera, “Good-Bye Identity, Welcome Difference. From Latin American Art to Art From Latin America”, *Third Text* 56, Autumn 2001, 27.

²⁴⁷ Estas son las etiquetas que aún hoy rigen las subastas internacionales del arte como se desarrollan, por ejemplo, en las casas Christie’s y Sothesby’s. Lo contemporáneo incluye principalmente a artistas de Europa y Estados Unidos, y ocasionalmente a otro artista cuya circulación y comercialización hayan alcanzado niveles importantes y puedan así ser cambiados de nivel.

el conjunto de exhibiciones “Versiones del Sur. Cinco propuestas del arte en América”. A pesar de que el objetivo del proyecto del Reina Sofía fue centrarse en el continente americano, *No es sólo lo que ves* deliberadamente se desmarcó de ese lugar y profundizó en una de las tendencias del arte actual: la auto-deconstrucción de la poética minimal.

Las obras de artistas en plena actividad como Santiago Sierra, Wim Delvoye o María Fernanda Cardoso, provenientes de diversos espacios geográficos y sociales, fueron reunidas y pensadas desde el modo en que ellas incorporan estrategias del minimalismo en una producción cuyo resultado es extraño, ajeno, y en ocasiones irónico en relación a los estrictos lineamientos *minimal*.²⁴⁸ El universo conceptual que Mosquera utilizó para nombrar y presentar la exposición, da cuenta de la lógica cultural en la cual él se posicionó. Nociones como “perversión”, “porosidad”, “resquebrajamiento”, “subversión”, “deconstrucción”, etc., refieren a una estrategia artística y cultural en la cual lo subalterno ya no funciona en enfrentamiento a lo hegemónico sino que paulatinamente lo contamina y corroe. Se trata, en opinión de Mosquera, de un “espíritu reformista” en línea con las “inclinaciones post-utópicas de nuestra época” que opera desmantelando desde dentro las formas cuestionadas: “[p]ostminimalismo significa tanto la proliferación como la subversión del míimal”.²⁴⁹

Este marco analítico en Mosquera nace de la observación de ciertas prácticas y se erige también como programa de acción. El título de la muestra “No es sólo lo que ves”

²⁴⁸ Los artistas reunidos fueron: Willem Boshoff, María Fernanda Cardoso, Wim Delvoye, Iran do Espirito Santo, Félix González-Torres, Mona Hatoum, Byron Kim, Kaisu Koivisto, Fátima Martini, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Rivane Neuenschwander y Santiago Sierra. Todos ellos trabajan en la actualidad con la única excepción de Félix González-Torres, fallecido en 1996.

²⁴⁹ Mosquera, *No es solo lo que ves*, 20-21.

invierte la declaración de Frank Stella “es sólo lo que ves” (*what you see is what you see*) que se convirtió en bandera de la escuela *minimal*. Con la alteración de la premisa mínima, el curador cubano pretendió abrir la discusión sobre el modo en que distintas obras (aquellas que pertenecen al *mainstream*, pero también otras que pululan en torno a él) recogen conjuntamente el legado *post-minimal* y *post-conceptual* pero haciendo estallar su autorreferencialidad a través de una serie de recursos que carga a las obras de connotaciones sociales, culturales y biológicas.²⁵⁰

En la argumentación de Mosquera, las insurrecciones *post-minimalistas* constituyen estrategias características de los grupos subalternos y periféricos. Se trata de un proceder que, a diferencia de las modalidades artísticas propias de los años 60 y 70, se desenvuelve de un modo “*metamórfico*”, “en sentido horizontal y expandido más que vertical y concentrado”.²⁵¹ *No es sólo lo que ves* fue un acto deliberado por re-significar (“revelar” es el verbo que emplea Mosquera) un variado conjunto de obras — de visibilidad global dispar y cuyas preocupaciones primeras no están necesariamente en relación al minimalismo— desde una lente con fuertes afinidades con las prácticas internacionalmente promovidas. Pensar la delicada línea recta que Santiago Sierra hace tatuar sobre un grupo de heroinómanos como una herencia *minimal*, no deja de ser un gesto osado... Lo que la intervención de Mosquera en definitiva hizo, fue construir una nueva potencialidad para la obra de arte arraigada en su capacidad de desarmar los estilos centrales, y tornarlos sobre sí mismos.²⁵²

²⁵⁰ Gerardo Mosquera, “A one liner philosopher” <http://www.artinamericamagazine.com/features/a-one-liner-philosopher/> (Febrero 2013).

²⁵¹ Mosquera, *No es solo lo que ves*, 20-21.

²⁵² El vínculo entre ciertos trabajos de Santiago Sierra y la herencia *minimal* había sido antes referido por el propio artista y textos que analizaban su producción. Por ejemplo: Cuauhtémoc Medina, “Recent

Los textos de Mosquera y de Lynn Zelevansky para el catálogo de *No es sólo lo que ves*, revelan el estatuto que esta exposición atribuyó al minimal. Para Mosquera, el minimal funciona como influencia generalizada, más que como escuela. En los años 90, el minimalismo de los 60 sólo pervivió como un “conjunto de estrategias formales realmente versátil”.²⁵³ El severo rechazo del *minimal* de los 60 por las referencias externas, fue posteriormente abandonado en el postminimalismo de los 90. Según el ensayo que Zelevansky escribió, al carecer de una ideología social o política evidente, el minimalismo se ofreció como un repertorio de recursos formales (el módulo, la serie, las formas geométricas) al servicio de causas variadas: la teoría feminista, la exploración de la identidad étnica, la crítica al propio minimalismo. De este modo, *No es sólo lo que ves* conceptualizó el legado minimal en términos de una “difusa estética”²⁵⁴ factible de ser apropiada desde una diversidad de ideologías, sin asumir todo el debate que el minimal produjo en relación a la política de sus formas.

Conceptuado desde la dinámica de la apropiación (“la cultura latinoamericana se ha ‘especializado’ en apropiarse y resignificar los modelos culturales euro-norteamericanos”),²⁵⁵ el postminimalismo es presentado en esta exposición en términos de resignificación y perversión del “fundamentalismo del minimal clásico”.²⁵⁶ Especie de crítica institucional, esta modalidad de obra que proponía una apropiación irreverente

Political Forms: Radical Pursuits in Mexico/Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México/Santiago Sierra. Francis Alÿs. Minerva Cuevas”, en: *TRANS>arts.cultures.media* #8, New York U. S. A./Sao Paulo, Brasil, 2000, 146-163.

²⁵³ Lynn H. Zelevansky, “Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo”, en: *No es sólo lo que ves*, Mosquera, 25.

²⁵⁴ Mosquera, *No es sólo lo que ves*, 17.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid., 19.

de las estrategias del minimalismo, se manifestó privilegiada, pero no exclusivamente, en América Latina.

La inclusión de artistas de origen variado no se operó a través de un discurso sobre la necesidad de profundizar en el conocimiento sobre áreas tradicionalmente relegadas. El terrero que sirve de punto de partida a Mosquera no es el de la cultura y la sociedad (lugar desde donde debería partir una exposición cuyo eje articulador es una demarcación territorial), sino el de la práctica artística *per se*. *Pervirtiendo el minimalismo* se sitúa de este modo como acto crítico —al igual que ocho años antes lo había hecho *Ante America*— contra la proliferación de exposiciones latinoamericanas cuyo resultado, en definitiva, es sólo la exclusión de estas prácticas de un “arte sin apellidos”.²⁵⁷ A diferencia de los discursos del modernismo en América Latina, que acentuaban la manera en que el arte se correspondía con una cultura nacional ya dada, la que por otro lado construían y reproducían,²⁵⁸ *No es sólo lo que ves* aspiró a resaltar la práctica del arte en sí como creadora de diferencia cultural.

Negar la visualidad “fantástica” o “política” que funcionaba como el elemento más fácilmente identificable en tanto latinoamericano, y recuperar aquella visualidad post-minimal y post-conceptual característica de la *lingua franca* actual, fue la estrategia de Mosquera para sacar a estas obras de los nichos a través de los cuales circulaban. Si bien Mosquera conceptualizó estas producciones como pertenecientes al lenguaje internacional poscolonial, basado en el minimal y el conceptualismo, en tanto obras de sectores marginales, ellas tenían una singularidad, un diferencial, que las reterritorializaba en el ámbito de la subalternidad.

²⁵⁷ Mosquera, *No es sólo lo que ves*, 22.

²⁵⁸ Mosquera, “Contra el arte latinoamericano”, 15.

En la argumentación de Mosquera, la referencia al *contexto* es el diferencial de las obras afiliadas a la bandera del “no es sólo lo que ves”, que las distingue de aquellas inscritas en la proclama de Stella “es sólo lo que ves”. Es el contexto ese “No” que Mosquera agrega a la frase de Stella de los 60 “es sólo lo que ves”. Son “componentes ‘exteriores’ al arte: culturales, biológicos, sociológicos, surrealizantes, sociales, etc.”,²⁵⁹ lo que incorpora el postminimalismo explorado por Mosquera y que pervierten su origen fundacional. Se trata, según Mosquera, de una inclinación artística que ha tenido lugar “sobre todo desde grupos subalternos (...) o en ámbitos periféricos”,²⁶⁰ tales como América Latina. Lo que opera en estas prácticas subalternas, según el curador cubano, es la “apertura” de las estéticas “centrales” hacia las particularidades de los espacios desde las cuales se erigen.

En la construcción crítica de Mosquera, la argumentación de una corriente artística internacional, con base en el minimalismo y el conceptualismo, fue la estrategia discursiva que buscó destruir las antiguas jerarquías entre las obras de diversas partes del globo. Sin embargo, la inflexión singular que, según Mosquera, esta corriente internacional adquirió en los ámbitos marginales, reterritorializó las prácticas de “sur” bajo una nueva modalidad de obra subalterna. La “apertura” hacia el contexto que, según el crítico cubano, es la nota común de las obras producidas en sociedades periféricas (recordemos que el escrito que más explícitamente desarrolla esa inflexión se llama “un arte que va hacia afuera”), funcionó como una formalización del arte de la región, reinstalando una nueva diferencia localizada. Si la literatura americana, según Alejo Carpentier, no podía eludir un maravilloso que se le imponía desde lo social y lo

²⁵⁹ Ibid., 18.

²⁶⁰ Ibid., 19.

geográfico, las obras de ámbitos subalternos parecen, en la argumentación de Mosquera, igualmente condicionadas por lo social, lo cultural y lo político de sus propias localidades. La afirmación sobre la existencia de una metacultura global construida desde una pluralidad de posiciones, se ve así contradicha por la demarcación y diferenciación de nuevas regiones artísticas a partir de sus emplazamientos geopolíticos.

4.5. Conclusiones

La argumentación teórica desplegada por Gerardo Mosquera desde los años 80, experimentó una serie de reajustes destinados a re-pensar las estrategias y las formas de inclusión y participación del arte latinoamericano y periférico en los circuitos internacionales del arte. Tras una primera organización del globo desde la dicotomía Occidente-No Occidente (presente en sus textos de los años 80 y 90), Mosquera dio paso a una nueva configuración mundial donde las raigambres culturales ya no son fácilmente identificables. De este modo, su primer planteo sobre la existencia de una metacultura *internacional* de raigambre occidental, fue luego reemplazado por la concepción de una metacultura *global* construida desde una diversidad de perspectivas.

El paradigma del “desde aquí” que Mosquera introdujo en contraposición a los paradigmas “apropiadores” tales como la antropofagia, le permitió emancipar a las obras latinoamericanas y periféricas de un horizonte de significación exotizante, característico de las exposiciones enciclopédicas de las décadas de 1980 y 1990. Tradicionalmente considerada como el “otro” nombrado y reconocible, en la narrativa de Mosquera “América Latina” ya no designa una unidad de sentido, sino que se

disgrega en múltiples emplazamientos que son *actuados* (ya no representados) desde el interior de las obras.

Planteado en términos de nuevo diagnóstico sobre el campo del arte y la cultura, los procesos que hicieron efectivo el tránsito entre una metacultura *occidental* a una metacultura *global* no están explicitados y plenamente justificados en la argumentación del crítico cubano. Mosquera identifica a los artistas como los artífices de este cambio: “[e]n un proceso lleno de contradicciones, nuevas generaciones de artistas están empezando a transformar el status quo. Lo están haciendo sin manifiestos o programas conscientes, sólo al crear obra fresca”—.²⁶¹ La apuesta de Mosquera, se revela así, como una operación discursiva que, apelando al poder performativo de la palabra, pretende realmente efectuar ese tránsito desde la sola operación de nombrarlo.

Si el subalterno era, en los paradigmas apropiacionistas, relegado a un papel receptor y cuando mucho reinventor de los postulados centrales, en el nuevo paradigma del “desde aquí” le será atribuido un papel activo en la construcción de la metacultura global. A diferencia de los paradigmas apropiacionistas que postulaban un único *locus* discursivo, el modelo analítico del “desde aquí” multiplicó los lugares discursivos desde los cuales se enunciaba la contemporaneidad. La construcción de Mosquera postula una visión positiva de los procesos de participación, circulación y significación globales. Sus textos no dan cuenta ni explican el modo en que la labor de los artistas y las obras singulares, efectuaron o podrían llegar a realizar un cambio *real* dentro de los circuitos de exhibición internacionales, aún atravesados de múltiples prejuicios y desigualdades.

²⁶¹ Mosquera, “Esferas, Ciudades, Transiciones”, s/p.

Si bien *Pervirtiendo el minimalismo: no es sólo lo que ves* (2000), sí logró cuestionar la inscripción latinoamericana re-enmarcando ciertas obras de la región en horizontes de sentido distintos (en este caso, la corriente internacional post-minimalista), esta exposición no logró quebrar la dinámica cultural apropiacionista. La identificación de la “*apertura*” hacia el contexto, como el elemento común de las artes de grupos subalternos (sean artistas de regiones periféricas, mujeres, gays o diversos sectores vulnerables), no sólo re-territorializa las artes “periféricas” a partir del modo en que estas obras incorporan sus “contextualidades” —anclando así su poder cognoscitivo en ese lugar de referencia—, sino que también refuerza el paradigma apropiador. En cuanto a las “periferias” (arte producido por sectores subalternos) se les atribuye nuevamente la tarea de subvertir, alterar, pero en definitiva acomodarse, a los discursos centrales, la división internacional del trabajo artístico (en tanto orden policial que distribuye los espacios y los cuerpos, las competencias e incompetencias) no se ve alterada.²⁶²

²⁶² En el pensamiento de Jacques Rancière, la “policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes.” La policía es una figura de control. La “policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (...) La policía no es tanto un ‘disciplinamiento’ de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen”. Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 44-45.

CAPÍTULO 5. NELLY RICHARD. ESPACIO MÓVIL DE PERTURBACIÓN

Las reflexiones de Nelly Richard en torno a las obras y discursos sobre el arte de la región, parten del problema de lo latinoamericano “mediatizado” por la escena internacional. Richard va más allá del reclamo por una información contextual (política, social, económica) que serviría para compensar las pérdidas de sentido sufridas en el traslado de obras y experiencias a otros espacios y contextos. Su cuestionamiento busca impugnar un supuesto “propio” latinoamericano entendido como sustancia homogénea atemporal. Ya no se trata del reemplazo del “contenido” de lo que definiría la identidad latinoamericana, porque es la misma posibilidad *identitaria* la que debe ponerse en crisis.

Richard sostiene que la alteridad es, en definitiva, una cuestión de representación. Esta afirmación busca enfatizar la dimensión retórica y de poder que subyace a las imágenes de las minorías y marginalidades que circulan en los espacios internacionales de exhibición y legitimación. Esa mediatización permite a Richard no sólo explorar las imágenes cristalizadas de la periferia latinoamericana que circulaban en los espacios centrales de exhibición y definición de lo artístico, sino también analizar las relaciones de poder-saber que definen estas representaciones. Al igual que el resto de los críticos analizados en este trabajo, Richard dirigió su mirada a las políticas curatoriales que orientaron ciertas exhibiciones a fines de los años ochenta y comienzos de los noventa,

por ejemplo *Magiciens de la Terre* realizada en la ciudad de París (1989).²⁶³ El análisis de Richard de cómo esta exposición identificó a la periferia con las expresiones más retardatarias de lo tribal o lo mítico, le permitió explorar esa “función-centro”²⁶⁴ que dictamina roles y estereotipos imponiendo una “nueva y perversa división internacional del trabajo entre la teoría (lo abstracto-general del centro) y la práctica (lo particular-concreto de la periferia)”.²⁶⁵

La noción de “arte latinoamericano” en los escritos de Richard remite siempre a cuestiones referidas a la administración del poder, y a problemas de representación del llamado “arte periférico”. Los términos “América Latina” y “arte latinoamericano” nunca designan una unidad de sentido. Estas nociones, que en sus escritos de comienzos del siglo XXI se reconfiguraron en la idea de “sur”, funcionan como vectores capaces de desestabilizar las imágenes y expectativas que de este conjunto de producciones se tienen en los espacios artísticos e instituciones (universidades) centrales.

Este capítulo discute los sucesivos ajustes teóricos realizados por Richard para desterritorializar “lo latinoamericano” a fin de sustraerlo de las tipificaciones y jerarquías impuestas por los centros de exhibición y legitimación del saber. En una coyuntura de mercantilización creciente del arte de la región, Richard buscó replantear las ideas de arte y de América Latina a fin de que continúen detentando un filo crítico.

²⁶³ Nelly Richard, “Latinoamérica y las retóricas postmodernas de lo otro”, en: *Encuentros y desencuentros en las artes*, ed. Pablo Escalante (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 300-337.

²⁶⁴ Richard sostiene: “La autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del poder-de-representación según el cual, ‘representar’ es controlar los medios discursivos que subordinan el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior.” Nelly Richard, “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y Crítica Cultural”, en: *Teorías sin disciplina*, eds. Castro-Gómez y Mendieta, 188.

²⁶⁵ Richard, “El régimen crítico-estético”, s/p.

La noción de “margen”, que Richard había trabajado en relación con su discusión del arte chileno de avanzada, adquirió un lugar central en estas reelaboraciones ya que describe la politicidad, la potencia crítica, de las producciones plásticas, literarias y teóricas latinoamericanas/periféricas. En el aparato teórico de Richard, “margen” funciona como un “concepto metáfora” con una capacidad *móvil* que le permite reelaborar su táctica de desarme en función de la coyuntura de intervención.²⁶⁶ La apuesta de la obra, de aquéllas obras por las cuales Richard decide apostar, no se dirige nunca a la identificación, a la inscripción no-problemática en un tablero de “marginalidades tipificadas”.

Como desarrollaré en las páginas siguientes, la noción de “margen” (así como las ideas de elusión y ruptura) es el concepto orientador de la construcción discursiva que Richard emprendió de la “Escena de Avanzada”. Richard conceptualizó la idea de “margen” como la estrategia en funcionamiento tanto en las prácticas artísticas como en las discursividades críticas que se entrelazaban al interior de este conjunto disímil de experiencias. Se trató de una operación que, a partir del concepto de “margen”, cristalizó una singular visualidad de las prácticas artísticas, y unos particulares poderes de conformación de la crítica y la teoría del arte. La potencia transformativa del margen también condicionó la reformulación que Richard emprendió de su aparato teórico: la crítica cultural.

Junto a estas reformulaciones sobre el potencial crítico de la obra y el andamiaje teórico, Richard desplazó un entendimiento de “América Latina” en tanto diferencia *nombrada* por el aparato de conocimiento metropolitano. Contra un

²⁶⁶ Nelly Richard, “Destrucción, reconstrucción y deconstrucción”, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), 38.

latinoamericanismo totalizador y estático, Richard articuló un uso de *lo latinoamericano* en tanto espacio de subversión contra un centro que lo aprisiona en representaciones estáticas y aporéticas de un deber ser. Se trató de una reformulación de la lógica centro/periferia que desplazó su entendimiento como localizaciones fijas. En su capacidad móvil, lo latinoamericano/periférico cuestiona así una linealidad estática de las relaciones centro/periferia en su fuerza de intervención para desajustar los mapas de poder político y cultural ya trazados. Lo latinoamericano, lo marginal, lo periférico, sur, no designan ya territorialidades, sino funciones. Desmarcándose de cualquier comprensión de lo latinoamericano como rasgo o región geográfica estable, Richard arriba al casi extremo de su desmaterialización: su pervivencia se entiende sólo como lugar discursivo, epistémico, de constante perturbación.

Si en el pensamiento de Richard *lo latinoamericano/sur* funciona como principio de desterritorialización, su escritura, como señaló Pablo Oyarzún, permanece aferrada a una condición social como matriz de lo artístico. Para Richard, la politicidad del arte se define a partir de las ideas de *localización* y *emplazamiento*. Se trata de un aparato teórico que abre el interrogante sobre la naturaleza de la desterritorialización operada por la noción de “sur”, y sobre los horizontes de acción de un modelo crítico que hizo de *lo político local* el núcleo de sus revisiones sobre el arte desde América Latina, emprendidas en torno a las décadas de 1990 y del 2000

5.1. Márgenes e Instituciones. El Chile dictatorial y la Escena de Avanzada

Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973 fue el primer texto de Nelly Richard que programáticamente emprendió la construcción discursiva de lo que desde entonces

se conoce como “Escena de Avanzada” o “Nueva Escena”.²⁶⁷ Este libro dotó a un conjunto de artistas, escritores y experiencias (también abordados por otros críticos y teóricos chilenos, por ejemplo, Eugenia Brito),²⁶⁸ de una unidad y una serie de rasgos que serían definitorios en las posteriores lecturas y significaciones de estas obras.

El título del libro, *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973* anuncia los conceptos centrales que guían el abordaje de Richard, así como cierta dinámica de su narrativa. 1973 marca el hiato que en la escena artística chilena instaló, según la autora, el golpe militar de Augusto Pinochet que acabó con el proyecto de la Unidad Popular y la vida del presidente socialista Salvador Allende. Si bien la serie de obras e intervenciones comprendidas por la Avanzada comienzan a finales de la década (en distintos escritos Richard señaló el año 1977 como inicio de la Escena de Avanzada),²⁶⁹ en tanto interrupción brusca de un proyecto político y de formas de vida, 1973 funciona como el detonante de la emergencia de una serie de experiencias artísticas fuertemente vinculadas al contexto dictatorial en el cual se inscriben. El énfasis en el contexto chileno en tanto espacio de análisis, se justifica así por la singularidad que la experiencia dictatorial imprimió en las obras y experiencias estudiadas.

Analizada en este texto en términos de irrupción, ruptura y novedad frente a las formas artístico-culturales previas (especialmente el Grupo Signo),²⁷⁰ la Escena de

²⁶⁷ *Márgenes e Instituciones* fue escrito en 1987 y publicado por primera vez por la editorial Australiana Art and Text (el texto en español ocupó en esta edición un espacio secundario). Posteriormente, en el año 2007, la editorial Metales Pesados lo publicó en español. Nelly Richard, *Margins and Institutions; Art in Chile since 1975* (Melbourne: Art and Text, 1985); Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1975* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007).

²⁶⁸ Eugenia Brito, *Campos Minados* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990).

²⁶⁹ Richard, *Márgenes e instituciones*, 129. También: Nelly Richard, *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000), 39.

²⁷⁰ El Grupo Signo estuvo integrado por José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto

Avanzada inauguró según la crítica chilena problemáticas específicas y nuevas concepciones de la obra artística y sobre su potencial de intervención crítica en “el marco totalitario de una sociedad represiva”.²⁷¹ *Márgenes e Instituciones* instaló así una narrativa del arte chileno (inscrito en el horizonte latinoamericano/periférico) en el que éste avanza a través de rupturas, saltos. Restos de una narrativa vanguardista perviven en la escritura de Richard en tanto la Escena de Avanzada emerge como una “innovadora dimensión de corte y ruptura”.²⁷² La fusión de “arte” y “vida” que Richard rastrea en las acciones del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte),²⁷³ y donde sitúa su radicalidad, remonta asimismo al proyecto utopista de las vanguardias históricas.

Si bien estos elementos (una narrativa rupturista y la disolución del arte en la vida) filian a las obras de la Avanzada con los postulados vanguardistas, la estrategia de negociación/intervención que según Richard caracteriza a estas producciones, las inscribe en el horizonte neovanguardista:

Aquí, lo de “neovanguardia” tiene la connotación de un arte que, tal como lo plantea H. Foster, a diferencia de la vanguardia, no apela a la “transgresión absoluta” desde un afuera del sistema, sino que se rige por un modelo (postmodernista, postestructuralista) de “(des)plazamiento

Pérez. Según Richard, este grupo interpelaba diversos acontecimientos de la actualidad política (la guerra de Vietnam, la invasión a Santo Domingo, la Revolución Cubana, etc.) a través del informalismo como cita modernizante de la historia del arte internacional y ejercía su protagonismo artístico desde la plataforma universitaria e institucional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Museo de Arte Latinoamericano. El Grupo Signo se posicionó contra un doble frente. Se opuso, por una parte, al abstraccionismo del Grupo Rectángulo, y, por otra, a la pintura épica que, bajo la influencia del muralismo mexicano, extendía sobre superficies monumentales en emplazamientos públicos un discurso de contenido indigenista y popular. Según Pablo Oyarzún, la Avanzada estableció un corte con su práctica artística en cuanto se situó en oposición a la “política de la figuración” que caracterizaba al Grupo Signo. Richard, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, *E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*, 2009. Disponible en línea: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard> (Mayo 2012). Oyarzún, “Arte en Chile”, 5-6.

²⁷¹ Richard, *Márgenes e instituciones*, 15.

²⁷² *Ibid.*, 53.

²⁷³ El Grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) nació en 1979, y estuvo integrado por dos escritores (Raúl Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells), y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo). Richard, *La insubordinación de los signos*, 40-41.

deconstructivo” y de “interferencia estratégica”, que se calcula dentro de un marco de análisis institucional.²⁷⁴

El carácter deconstructivo de la Avanzada, que no buscaba recomponer los sentidos en nuevas totalidades, sino operar desde los fragmentos dejados por la violencia dictatorial, impulsó una reelaboración de las formas plásticas, de los posicionamientos político-culturales y de las estrategias de intervención características de las vanguardias históricas. A diferencia de los grandes relatos modernistas propios de las vanguardias, la referencia neovanguardista buscó acentuar una nueva modalidad de oposición (ya no frontal ni absoluta) que, transversalmente, realizaba una crítica a la representación. Como sostuvo Richard a partir de las reflexiones de Hal Foster, se trató de prácticas que no cancelaban el proyecto de la vanguardia histórica, sino que *actuaban* sobre él.

Los conceptos de “margen” e “institución” introducidos en el título del libro, son usados para definir la singular estrategia de intervención/oposición de la Avanzada, así como la politicidad que la caracteriza. En la escritura de Richard, la noción de “margen” denota la estrategia crítico-subversiva característica de la Avanzada frente a la oficialidad existente (la norma):

[L]a figura del “margen” le sirvió a la Escena de Avanzada de concepto-metáfora para productivizar el descarte social mediante una cita estética capaz de reconvertir la marginación y la marginalidad en una postura enunciativa. El concepto-metáfora del “margen” hablaba de un nuevo tipo de crítica oblicua (no frontal ni global) que buscaba desorganizar las reglas de composición del orden que le daba sistematicidad al poder desde el entremedio de sus lógicas de funcionamiento simbólico y comunicativo, a diferencia de lo que ocurría con la cultura de la izquierda tradicional, que se enfrentaba con una representación monolítica del poder como centralidad fija. (...) La crítica de la Avanzada se especializó

²⁷⁴ Nelly Richard, “Acontecimiento y resignificación”, *Fracturas de la memoria*, 74.

en pensar el “margen” (bordes, fronteras: diseminaciones) como juego de posiciones y operaciones simbólico-territoriales desplegados en torno a las jerarquías, las subordinaciones y segregaciones del poder.²⁷⁵

La noción de “margen” introduce así una conceptualización en la cual el borde, lo periférico, no funcionan como espacio nombrado, desecho social, sino como lugar enunciativo. Margen no designa lo significado (identificado) desde el lugar hegemónico, sino que refiere a la singular forma de nombrar y enunciar *desde* lo subalterno. Margen denota además, una cierta modalidad de pertenencia a la institución que cuestiona. A diferencia de la izquierda tradicional chilena, también opositora al régimen dictatorial, la Avanzada no se conceptualizó desde un afuera absoluto. Operar desde las lógicas de funcionamiento del poder que se buscaba destituir, le permitió a la Avanzada poner en circulación, infiltrar, sentidos críticos que lo interpelaban y desafiaban. La condición periférica de la Avanzada favoreció su trabajo de subversión en cuanto el margen escapa a la zona de mayor control: el centro. El carácter *oblicuo*, *sesgado*, de esta crítica articulada desde los bordes, residió en que ella funcionaba a costa de los recursos de la misma institución que desafiaba.

Si “margen” designa esa subversión crítica enunciada desde las zonas de menor vigilancia e inspección, “institución” refiere a la norma (el centro) en constante reactualización de sus estrategias de control. Es el carácter mutuamente dependiente del margen y la institución, en perpetua tensión, lo que otorga un carácter *móvil* a ambos principios en cuanto reajuste permanente de sus maniobras de dominación e insubordinación. La dinámica margen-institución que plantea Richard, no anhela que el margen devenga en institución. El centro (la institución) requiere de la constante fuerza

²⁷⁵ Richard, “Destrucción”, 37-39.

disruptiva del margen en una actividad de permanente “descalce” de experiencias y saberes que, en tanto instituidos, pierden la capacidad de extrañamiento propia de toda práctica crítica. La oficialidad de la institución sobre la cual reflexiona Richard, no sólo está encarnada en la academicidad de las formas y circuitos artísticos hegemónicos, sino también en los saberes que significan esas prácticas, así como en los espacios e instituciones que legitiman y sostienen esos saberes (no sólo en el plano nacional).²⁷⁶

A partir de estas reflexiones sobre la dinámica margen-institución, es posible entender la descripción y conceptualización de la Escena de Avanzada que Richard emprendió en sus escritos desde la década de 1980. Podemos pensar el trabajo de configuración de la Avanzada en tanto “corte neovanguardista”,²⁷⁷ desde tres conjuntos de conceptos que estructuran la narrativa de Richard, y a la vez dan forma al conjunto de prácticas disímiles reunidas bajo la denominación de (nueva) Escena de Avanzada: ruptura/novedad/renovación, elusión (metáfora y elipsis), margen/borde.²⁷⁸

Como señalé anteriormente, la noción de ruptura es fundamental según Richard para entender la singularidad de los desplazamientos operados por la Escena de Avanzada desde su emergencia a fines de la década de 1970. El escenario dictatorial chileno en el cual irrumpió la Avanzada, le exigió desmarcarse de otras modalidades políticas y culturales a fin de definir su particular estrategia de intervención. Si el Grupo Signo representa la visualidad, concepción de obra y politicidad “pasada” con la cual la

²⁷⁶ Teóricos como Norbert Leschner cuestionan la existencia de una institucionalidad unidimensional que se pretendería subvertir. Norbert Leschner, “Desmontaje y representación”, en: *Márgenes e instituciones*, Richard, 151.

²⁷⁷ Richard, “Destrucción”, 34.

²⁷⁸ En relación a esta conformación de la Avanzada a través de las escrituras de Richard, especialmente en *Márgenes e instituciones*, Pablo Oyarzún sostiene: “...la ‘avanzada’ de la que nos habla [se refiere a Richard] debe su existencia programática —si la consideramos como conjunto y magnitud, es decir, como cosa que mide y puede ser medida— en gran parte a su discurso”. Pablo Oyarzún, “Crítica; historia”, en: *Márgenes e instituciones*, Richard, 161.

Avanzada rompió, esta “nueva escena” también se desmarcó de las formas de politicidad y obra contemporáneas encarnadas por los sectores artístico-culturales vinculados a la izquierda militante, especialmente las Brigadas Muralistas de las Juventudes Comunistas. Acciones como las del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), obras como las de Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita se posicionaron no sólo contra la oficialidad dictatorial que dominaba la escena cultural chilena, sino también contra esa fracción de la oposición representada por la izquierda militante que exigía una representación no mediada de sus mensajes políticos.

La dimensión de corte de la Escena de Avanzada, es señalada por Richard en relación a sus “opciones de lenguaje radicalmente otras”.²⁷⁹ El trabajo de recomposición emprendido por artistas de izquierda como José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, continuó, según Richard, recurriendo a técnicas y formatos heredados de la tradición pictórica, a través de composiciones que buscaban reparación en una “épica del meta-significado”: el pueblo, la identidad, la memoria, la resistencia.²⁸⁰ Esta labor de restauración en el plano simbólico de lo quebrado por el régimen dictatorial chileno, fue negado en las obras de la Avanzada en cuanto ellas recurrieron a lo fragmentario, lo disperso y lo inestable, en un trabajo que negaba la posibilidad de recomposición de las formas de existencia y sociabilidad dañadas.

El carácter disímil de la Avanzada, que reunió fotografía, acciones, poesía e intervenciones críticas, determinó que su dimensión de novedad funcione, según Richard, tanto desde la visualidad de las obras y sus estrategias artísticas, como desde el

²⁷⁹ Nelly Richard, “La escena de Avanzada y su contexto histórico-social”, en: *Copiar el Eden. Arte reciente en Chile*, ed. Gerardo Mosquera (Santiago de Chile: Puro Chile, 2006), 103.

²⁸⁰ Ibid.

aparato discursivo y teórico desde el cual esas experiencias fueron narradas y significadas. El uso del dispositivo fotográfico fue una de las renovaciones implementadas por la Avanzada en cuanto a los recursos artísticos. Una visualidad más ligada a lo cotidiano, junto al énfasis en el referente sociopolítico del Chile dictatorial, fueron las líneas que dominaron este nuevo recurso a la fotografía. Si bien el uso de materiales fotográficos tenía antecedentes en la década del sesenta (Balmes, Barrios, Martínez, Perea), es con la exhibición de obras de artistas de la Avanzada (1977), cuando el referente fotográfico según Richard adquirió densidad en el arte chileno, enfatizando el carácter inaugural que Richard otorga a esta escena:

Pero la introducción del referente fotográfico en el arte chileno sólo cobra densidad en 1977, el año en que las galerías *Cromo* y *Época* presentan una doble secuencia expositiva de las obras de Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Francisco Smythe, Roser Bru, Carlos Altamirano y Carlos Leppe.²⁸¹

Este primer momento en el empleo de la fotografía, es seguido según Richard, de un segundo momento a partir de 1980 cuando la fotografía pasó a utilizarse como registro y apoyo documental de las acciones, intervenciones y performances realizadas en vivo.

Una segunda novedad en cuanto a las estrategias artísticas, se instaló en opinión de la crítica chilena, con el tratamiento de la ciudad y el cuerpo que impulsó la Avanzada. En las acciones del grupo CADA, la ciudad ya no es pensada como escenario pasivo para la realización e instalación de mensajes. Es la trama de poder y de control inherente al trazado de la ciudad, lo que las obras de la Avanzada aspiran a develar y en lo posible quebrantar (*Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979, de Lotty

²⁸¹ Richard, *Márgenes e instituciones*, 44.

Rosenfeld). Esta nueva modalidad de intervención en la trama citadina, distinguió según Richard, las acciones de la Avanzada de las experiencias que le servían de antecedente: las Brigadas Muralistas y en particular la Brigada Ramona Parra de las Juventudes Comunistas. A diferencia del accionar de las Brigadas Muralistas factible de entenderse como la extensión de los límites del cuadro a los muros, manteniendo la subordinación ilustrativa de la imagen a los contenidos del mensaje ideológico, las “acciones de arte” del grupo CADA, postulaban “la participación activa de ese sujeto [citadino] en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianidad social y política”.²⁸² La combinación de “arte” y “vida” como clave de lectura de las acciones de CADA (*Para no morir de hambre en el arte* de 1979; *¡Ay Sudamérica!* de 1981; *No +* de 1983) refuerza la ya referida presencia de una lógica vanguardista en la escritura de Richard.

El uso del cuerpo como soporte de una nueva modalidad de crítica social, fue otra de las innovaciones de la Avanzada según la crítica chilena. Se trató en su opinión de una apropiación de la corporalidad sin precedentes en el arte chileno. La obra de Carlos Leppe *Perchero* (1975) y el acto tras el cual Raúl Zurita se quemó la cara (1975), cuya fotografía fue posteriormente la tapa de su libro *Purgatorio* (1979), abrieron en Chile el tratamiento del cuerpo como soporte artístico. El tratamiento del cuerpo en la Avanzada, trascurrió según Richard por dos líneas principales: “el cuerpo como zona mimética de camuflaje y simulacro (Leppe)” y “el cuerpo como zona sacrificial de práctica del dolor (Zurita-Eltit)”.²⁸³ Las obras de Leppe, Zurita y Eltit, convergen con lo social, sea bajo la forma referencial hacia un cuerpo socialmente violentado (Leppe), el

²⁸² *Ibid.*, 64.

²⁸³ *Ibid.*, 78.

cuestionamiento a las tipificaciones identitarias permanentes y estables (Leppe), o bajo la forma del recurso al dolor en tanto experiencia donde lo individual se solidariza con lo colectivo (Zurita-Eltit).

La ocupación de la ciudad y del cuerpo, y también el singular uso de la fotografía, dan cuenta del “desplazamiento de soportes y borraduras de las fronteras entre géneros” que caracterizó a la Avanzada. Esta inclinación hacia lo transgenérico, no involucró sólo un desacomodo del formato de obra a fin de sustraerse a los mandados de la institución y el mercado, sino que además cuestionó la compartimentación tradicional de saberes y disciplinas. La novedad radical que se instaló con la Avanzada, reveló, según Richard, la carencia de un aparato crítico que pudiese dar cuenta de este conjunto de experiencias. Se trató de una renovación epistémica y conceptual que acompañó al nuevo modelo de escritura crítica. No fue, sin embargo, en la perspectiva de la teórica chilena, una operación discursiva operada desde el exterior a las prácticas analizadas, sino que la variada composición de la Avanzada (artistas visuales, poetas y literatos, filósofos y sociólogos, críticos y teóricos del arte) permitió que muchas de estas “renovaciones” se operasen no sólo a través de publicaciones y revistas especializadas, sino también a través de estas producciones heterogéneas que proponían nuevas articulaciones entre texto e imagen. La revista *Manuscritos* (1975) del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, editada por Ronald Kay y diagramada por Catalina Parra, funcionó como el antecedente de una nueva dinámica entre texto y obra, donde el primero se constituye en una instancia independiente de reflexión, y la obra es dispensada de una función ilustrativa en relación a los textos.

En cuanto la totalidad de las obras de la Avanzada fueron producidas bajo la dictadura de Augusto Pinochet, la *elusión* aparece como el segundo rasgo distintivo de este conjunto variado de experiencias. La opresión vigente y el doble frente contra el cual se posicionó la Avanzada (la dictadura y las exigencias comunicacionales de los sectores militantes de izquierda), propició un recurso a la elipsis y la metáfora para impugnar las representaciones de poder no desde la clandestinidad, sino desde los mismos lugares (instituciones) donde regía esa autoridad. En cuanto se trataba de evitar la denuncia frontal para eludir la represión, se recurrió a estrategias visuales y discursivas (elipsis y metáfora) que permitían dilatar (postergar) el momento comunicacional de la certeza. El nuevo tratamiento del dispositivo fotográfico ensayado por la Avanzada funcionó en este sentido. La fotografía nunca se asumió desde la transparencia referencial, sino que esta ilusión fue reiteradamente problematizada para explorar los procedimientos de montaje y las técnicas de composición que operaban en la imagen fotográfica, y cómo esta técnica participaba de la manipulación e instrumentalización de la percepción social.

Esta opacidad —jugada no sólo en el plano expresivo, sino también en los procedimientos— que le permitió a las obras de la Avanzada eludir toda adscripción fácil y transparente, se vincula con el último núcleo conceptual a través del cual Richard argumentó la especificidad de la Avanzada. La noción de *margen* aparece así para definir el singular emplazamiento adoptado por estas prácticas. Como señalé anteriormente, el *borde* no es la institución, ni su afuera absoluto. Situarse en el tercer espacio del margen, en tanto zona de menor control, le garantizó a las obras de la Avanzada esquivar la censura, pero a su vez asegurarse una circulación y alcance lo más

amplio posible. Un estricto conocimiento de la normatividad institucional que estas obras aspiraban a transgredir, era necesario para que la obra se sitúe en el exacto cruce de su aceptación, su condición revulsiva y la incapacidad de que su recuperación institucional neutralizara o tergiversara su cuestionamiento.

La filiación del pensamiento crítico de la Avanzada con la tradición filosófica alemana (Walter Benjamin, Theodor Adorno) y el post-estructuralismo francés (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Roland Barthes), lo relegó, según Richard, a circular por los márgenes del conocimiento. En cuanto incorporaban “importaciones” teóricas que atendían a la auto-reflexividad del discurso y renunciaban a “la fe contenidista en el idealismo del mensaje”,²⁸⁴ los saberes articulados por la Avanzada generaron desconfianzas y fueron rechazados por los sectores de la izquierda y de la derecha intelectual y política. El hecho de haber sido producidos en los bordes de los espacios autorizados de conocimiento (la universidad), dio a los escritos de la Avanzada, según Richard, una libertad en el manejo de las tradiciones de pensamiento y autores, de los temas y tópicos analizados, que funcionó como una crítica y apertura en relación al saber legitimado. Fue este dislocamiento en relación a lo instituido, a lo autorizado, lo que brindó especial potencia a este conjunto de experiencias. Probar la fuerza destabilizadora de estas prácticas en relación a la visualidad y epísteme imperantes, fue la apuesta de Richard para radicar allí el potencial original (en el sentido de nuevo y también primero) de estas intervenciones (visuales y discursivas) que por ello funcionan como periferia, ese *sur* que constantemente pulsa contra un centro (un norte) entendido como constructor y reproductor de lo instituido.

²⁸⁴ Ibid., 57.

5.2. La crítica cultural y los desacomodos del saber

El conjunto de principios teóricos (ruptura, margen, elusión) desde los cuales Richard dio forma a la *Avanzada*, regularon también la aproximación crítica que esta autora ensayó en sus escritos desde la década de 1980.

Fundada en 1990, la *Revista de Crítica Cultural* quiso recoger la serie de debates que marcaban la escena cultural chilena de la Transición bajo un gobierno que promovía un “modelo consensual de la ‘democracia de los acuerdos’”.²⁸⁵ Esta revista fue inaugurada el mismo año del retorno a la democracia, y Nelly Richard fue su directora hasta su cierre, en el año 2008. El título de la revista retomaba la perspectiva teórica que había orientado la labor de investigación y escritura de la teórica chilena. En la defensa de la capacidad transformativa de la crítica cultural en función de la coyuntura de intervención, Richard siempre se resistió a una definición concluyente. La propia categoría de "crítica cultural", según Richard, debía quedar en suspenso:

[P]rimero, porque dicho término designa un conjunto variable de prácticas y escrituras que no responden a un diseño uniforme y, segundo, por que no cerrar esta movilidad de posiciones diferenciadas que arma contraste entre discursos heterogéneos contribuye a desalinear la voluntad académica de querer siempre ordenar tipologías y nomenclaturas.²⁸⁶

No obstante, en una serie de artículos y fragmentos, Richard avanzó algunos rasgos sobre su caracterización. En un texto del año 2005, Richard sostuvo acerca de la crítica cultural:

A mitad de camino entre los estudios culturales, las filosofías de la deconstrucción, la teoría crítica y el neoensayismo, la crítica cultural se

²⁸⁵ Ibid., 27.

²⁸⁶ Richard, *Residuos y metáforas*, 142-143.

desliza entre disciplina y disciplina mediante una práctica fronteriza de la escritura que analiza las articulaciones de poder de lo social y de lo cultural, pero sin dejar de lado las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética. La crítica cultural busca explorar los bordes de mayor disgregación institucional donde se formulan ciertas prácticas y estéticas “menores” (en sentido deleuziano), cuyo registro de lectura — por inestable, por flotante, por desviado— no se aviene bien con las sólidas catalogaciones del saber eficiente que promueve el empirismo de los estudios culturales en su versión de conocimientos aplicados.²⁸⁷

En cruce y solidaridad con una variedad de saberes, la crítica cultural se piensa como una práctica (no un modelo o programa) que apuesta a la transversalidad en el rediseño de los límites del saber académico y en las rearticulaciones del discurso teórico. La crítica cultural no busca un nuevo cierre académico (la fundación de una nueva disciplina o marco de sentido), sino que se piensa como una “estrategia de intervención teórico-discursiva que selecciona sus instrumentos críticos en función de la coyuntura de signos que se propone analizar y desmontar”.²⁸⁸ En consonancia con las significaciones antihegemónicas con las cuales se solidariza, y que transitan y apelan a una estética de los bordes, lo fragmentario, lo marginal, la crítica cultural evade una localización estable según los parámetros institucionales que definen el saber ortodoxo. Sus textos son textos intermedios, a medio camino entre el ensayo, el análisis deconstructivo y la crítica teórica; son textos que apelan a diversos registros de análisis para acercarse a prácticas variadas: simbolizaciones culturales, formaciones de poder y construcciones de subjetividad.

En esta redefinición de su práctica teórica, los textos de Richard contienen las huellas de una serie de discusiones que le permitieron, sea por adhesión o por confrontación, circunscribir su lugar teórico de intervención. El debate sobre la

²⁸⁷ Richard, “Globalización académica”, s/p.

²⁸⁸ Richard, “Intersectando Latinoamérica”, 144.

postmodernidad en relación con América Latina que marcó el final de la década de 1980, introdujo las primeras reflexiones sobre la crisis de la autoridad de la razón occidental y sobre la crisis del relato y jerarquías modernistas.²⁸⁹ La creencia de que el centro, impulsado por las nuevas revisiones teóricas, se vio obligado a reflexionar críticamente sobre sí mismo y abrirse a la alteridad y la marginalidad, fue recibida con sospecha por Richard y otros críticos latinoamericanos. Esta ilusión de un des-centramiento (político, discursivo, representativo) fue replicada por Richard con el análisis de las múltiples formas en que este des-centramiento era inextricable de nuevas operaciones de re-centramiento. Las tensiones entre la marginalidad Latinoamericana y la defensa postmoderna de los márgenes; entre la crisis de autoridad y una metanarrativa de la crisis; entre la teoría del des-centramiento y la función-centro de esta misma teoría como un símbolo de prestigio cultural; entre la retórica de la diferencia y la política de la diferencia, evidenciaban esta mutación de un centro que, bajo la apariencia de apertura y diversidad, continuaba operando un control discursivo al detentar el poder de nominación, clasificación y significación. Bajo las teorías postmodernas, América Latina se vio enaltecida como epítome de estos nuevos procedimientos en cuanto su recurso a la copia, la cita, la parodia y el pastiche la elevaban a ser postmodernista *avant la lettre*. Inscrita en la exaltación postmoderna del margen, la diferencia latinoamericana fue sin embargo sólo hablada, nombrada, sin que

²⁸⁹ En los escritos de Richard esta discusión está presente en una serie de textos de fines de 1980 e inicios de 1990: Nelly Richard, "Postmodernism and Periphery", *Third Text*, 1:2, 1987, 5-12; "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering", *Boundary*, vol. 30, No. 3, *The Postmodernism Debate in Latin America*, Autumn, 1993, 156-161; "Postmodern Disalignments and Realignment of the Center/Periphery", *Art Journal*, vol. 51, No. 4, *Latin American Art*, Winter, 1992, 57-59. La preeminencia de la discusión sobre posmodernidad en América Latina durante la década de 1980, es señalada en la introducción del libro de Castro-Gómez y Mendieta, *Teorías sin disciplina*.

el derecho al habla, el derecho a erigirse en sujeto de enunciación, cambiase de manos. Si bien la postmodernidad pareció elaborar las herramientas teóricas para una participación y representación más democrática de los sujetos subalternos, estas teorías nunca renunciaron a la función-centro de la que eran portadoras. La diferencia, la otredad, la marginalidad circularon como nueva moda del saber, sin poder realmente alterar las premisas que habilitaban su circulación.

Esta imposibilidad de las teorías postmodernistas para dar cabida a saberes, prácticas y experiencias capaces de poner en jaque sus fundamentos epistémicos, pareció en parte ser salvada con los postulados de los Estudios Culturales. Su definición como práctica coyuntural y su voluntad de cuestionar las jerarquías del saber junto al deseo de establecer vínculos reales con los sectores subordinados, los hacían propicios para desafiar el encapsulamiento elitista al que las teorías postmodernas estaban condenadas.

La revisión que Richard emprendió en torno a los años noventa sobre los Estudios Culturales y su recepción en América Latina, la condujeron a identificar dos momentos en su definición y constitución.²⁹⁰ Mientras un primer momento corresponde a su fundación durante los años cincuenta y sesenta en la Escuela de Birmingham (Inglaterra) por autores como Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson, Richard Johnson y Stuart Hall, un segundo momento se abre con su posterior arribo y difusión en la academia norteamericana en torno a los años ochenta. Mientras ese primer momento es en reiteradas ocasiones recuperado por Richard por ofrecer el referente de un saber,

²⁹⁰ Nelly Richard, "Saberes Académicos y Reflexión Crítica en América Latina" (Postfacio), en: *Estudios y otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, coord. Daniel Mato (Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002), 363-372. También: Richard, "Globalización académica"; Richard, "Intersectando Latinoamérica".

una práctica epistémica, que apostó a cuestionar las clasificaciones y jerarquías heredadas del conocimiento, a pensar nuevos objetos y a asumir un fuerte rol de intervención en la trama de poder/saber que impregna el saber universitario, la difusión norteamericana sufrió de una despolitización que los convirtió en una fórmula eficaz y funcional a las nuevas exigencias de apertura y diversidad discursiva.²⁹¹

La voluntad de democratizar el conocimiento y de pluralizar las fronteras de la autoridad académica dándole entrada a saberes que la jerarquía universitaria suele discriminar por impuros, fue uno de los aspectos de los estudios culturales que Richard trasladó a su proyecto de la crítica cultural. El especial acento que los estudios culturales pusieron en el estudio del nudo poder cultural/hegemonías de conocimiento, también fue retomado por Richard en cuanto permitió la repolitización de la cuestión del saber y la reinscripción de los objetos y sujetos en su materialidad social. Sin embargo, en la perspectiva de Richard, los estudios culturales adolecían del peligro de una promiscuidad de objetos y métodos: desde la performance artística hasta el centro comercial parecían factibles de analizarse bajo una combinación heterogénea de psicoanálisis, deconstrucción, teoría crítica, marxismo y otras líneas teóricas de diversa procedencia. La ampliación de la noción de texto a toda práctica social, también corría el riesgo de perder de vista toda la potencialidad que residía en los juegos de forma de muchas de las experiencias artísticas que a Richard le interesaba analizar.

²⁹¹ El proyecto de los Estudios Culturales tal como emergió en la Inglaterra de la década del cincuenta y su posterior devenir, especialmente en su cruce del Atlántico a la universidad norteamericana, en un "culturalismo" indiferente a "las articulaciones (todo lo mediatizadas o 'sobredeterminadas' que se quiera) histórico-sociales o político-económicas de los procesos culturales", es extensamente analizado por Eduardo Grüner en: "Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek", en: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Fredric Jameson y Slavoj Žižek (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998), 11-64.

Si Richard recuperó de los estudios culturales la incorporación de saberes-otros, rechazó su propósito de insertarlos universitariamente en nuevos programas de transmisión. Este deseo de no-clausura y de tránsito constante entre los bordes de lo legitimado que define la crítica cultural, también se aplica a las formas de escritura que postula, y que van en contra de “la explicación sociologista a la que recurren los estudios culturales”.²⁹² Contra la operatividad del dato y la funcionalidad del *paper*, Richard siempre aspiró a recuperar una dimensión crítica de la escritura (“la teoría como escritura” sostiene Richard citando a Roland Barthes) que reflexiona sobre sí misma y sus formas, a la vez que es capaz de sostener la densidad y hendiduras que generalmente caracterizan las experiencias de las que se quiere dar cuenta. Se trata de una discusión sobre el espesor de la escritura, que adquiere especial relieve cuando Richard examina las formas divergentes que desde el discurso científico (la sociología) y la textualidad poética, se practicaron para comprender y responder a la violencia sistematizada impuesta por el régimen dictatorial chileno. Mientras la sociología recurrió a la lengua reconstituyente del saber institucional, una serie de intentos elaborados desde el arte y la literatura buscaron elaborar materialidades solidarias con los quiebres y roturas que la dictadura impuso en la vivencia cotidiana. La negativa de estas “poéticas de la crisis”²⁹³ a buscar marcos totalizadores que rearticularan (recompusieran) y explicaran la experiencia de violencia y muerte en el Chile dictatorial,

²⁹² Richard, “Globalización académica”, s/p.

²⁹³ Richard, “Intersectando Latinoamérica”, 49.

fue en detalle explorada por Richard en aquellos textos que analizaron las formas distintas de vincularse a la memoria y al recuerdo.²⁹⁴

La discusión en torno a los modos en que las ciencias sociales recuperaron (historizaron) las obras de la Avanzada, continúa la crítica contra un lenguaje portador de una pretensión de transparencia. La resistencia de Richard contra toda voluntad de transparencia, se alinea con la ya señalada negativa de la crítica cultural a la domesticación disciplinar y académica bajo la forma de lenguajes que pretendan abarcar, agotar y encontrar un sentido último sobre las experiencias en torno a las cuales reflexiona. La posición crítica de la Avanzada y de Richard contra el molde ideológico del arte militante, reside en este mismo cuestionamiento a la imposibilidad de atender todo lo que se juega y disputa en la superficie sensible de los enunciados. La exigencia de la izquierda militante de que la obra se reduzca a la transmisión de una denuncia política, reduce ampliamente en la perspectiva de Richard toda la potencialidad disruptiva y cuestionadora que le corresponde a un arte crítico. Un arte crítico, para Richard, no es un arte entendido como vehículo o medio de denuncia, sino un arte que, como la Avanzada, es capaz de mezclar “el filo de la denuncia social con experimentaciones de signos y conceptos suficientemente audaces como para renovar la conciencia del lenguaje mismo, del lenguaje artístico, como una zona intensiva de choques y disparos de la significación”.²⁹⁵ Si bien podríamos entablar la discusión acerca de la existencia de un “lenguaje” artístico (la labor de constante extrañamiento y de desplazamiento de formas, tiempos y significaciones propia del arte, requiere de una

²⁹⁴ En este sentido operan los textos reunidos en la sección “Dramas y tramas de la memoria”, en: *Fracturas de la memoria*, Richard, 109-211.

²⁹⁵ Nelly Richard, “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/emisferica-62/richard> (mayo 2012), s/p.

obra capaz de repensar constantemente sus estrategias sensibles, y no de una obra que recurra a un repertorio de signos codificados), es importante señalar la preeminencia que Richard otorga a las materialidades y procedimientos involucrados en las prácticas artísticas. Si bien la crítica cultural abogó por la incorporación de múltiples prácticas, las elaboraciones del arte siempre encontraron un espacio privilegiado.

5.3. Lo latinoamericano/periférico (en la escena internacional)

Además de las críticas tradicionales que se dirigieron desde América Latina a los estudios culturales (estar cautivos del marco epistémico metropolitano, el borramiento operado sobre la tradición crítica del ensayismo latinoamericano), Richard agregó su mutación en una versión diluida bajo el nombre de “estudios de área” y “estudios latinoamericanos”. La discusión sobre lo latinoamericano en clave de una diferencia subalterna, se relaciona con los modos en que desde ciertas instituciones se codificó y elaboró una imagen estereotipada y totalizante de lo que América Latina debía ser y representar. Las políticas de representación fue una de las formas en que los estudios culturales en los Estados Unidos manifestaron su compromiso con las luchas de la sociedad civil. En su deseo de corregir las exclusiones y marginaciones sociales, estas políticas de representación simplificaron la cuestión de la identidad y la representación, y las condenaron a “la tiranía de la ilustratividad”²⁹⁶ por la cual los textos e imágenes postulaban un sujeto monocorde y estático. Se trató de un discurso que impuso una

²⁹⁶ Richard, “Globalización académica”, s/p.

“consigna pedagógica de la ‘diferencia’” hablada por lo general en tono reivindicativo y militante.²⁹⁷

En el “gran supermercado de las subalternidades”²⁹⁸ promovido por las teorías postmodernas y los estudios culturales, la diferencia latinoamericana fue representada a través del aparato codificador del latinoamericanismo de los Estados Unidos que estableció a “América Latina” como su otro a partir de una división entre teoría y práctica. Mientras el “centro” se auto-asignó el poder discursivo, reflexivo y teórico de la razón, la periferia latinoamericana quedó configurada como el lugar de la materia, la realidad y la inmediatez de la vivencia. En tanto fuente de mano de obra barata y recursos naturales, América Latina se constituyó desde la oposición primariedad/fuerza bruta/materia prima vs. elaboración/tecnología/intelecto. Las categorías del éxito internacional de lo latinoamericano (lo mágico, lo fantástico, lo surreal), se alinean en esta identidad primaria y virgen sustraída al devenir de la historia. En el caso de la Avanzada, la incapacidad de la mirada internacional de observar las experiencias chilenas desde lo que ellas estaban postulando, y cómo ellas re-elaboraban los modelos del arte internacional, las condenó a “la sanción colonialista del ‘*déja vu*’”²⁹⁹ (la política del contexto final, según Luis Camnitzer), ya que sólo podían ser reconocidas una vez que el centro elaborase las condiciones de su decodificación. En relación con las obras de la Avanzada, esta operación de decodificación se realizó, según Richard, en función de las expectativas testimoniales y documentales que el centro tenía acerca de obras sudamericanas producidas bajo dictadura.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Richard, *Márgenes e instituciones*, 110.

Devolverle a las producciones artísticas y culturales de la región todo su potencial crítico, exigía romper con este latinoamericanismo esencialista que condenaba a las obras de la región a ser derivado, copia, diferencia, de unos modelos centrales. Operar esta ruptura sólo era posible, según Richard, luego de revisar y replantear las relaciones centro/periferia, y discutir a partir de este replanteo el entero aparato de significación y valorización artístico-cultural:

La ruptura crítica con este latinoamericanismo esencialista que satisface la demanda de “naturaleza” cifrada bajo las convenciones de lo exótico, sólo acontece habiendo reconceptualizado los vínculos entre centro y periferia, modelo y copia, identidad y diferencia.³⁰⁰

Contra esa comprensión de un latinoamericanismo estático y estereotipado, Richard defendió (y practicó) una crítica latinoamericana capaz de operar formas de descentramiento epistémico por las cuales la diferencia latinoamericana pueda manifestarse teóricamente. Como referí en relación a la Escena de Avanzada, lo que para Richard se juega detrás de ciertas comprensiones y circulaciones del arte, es una trama de saber-poder que no sólo controla lo dicho en términos de saberes habilitados para circular, sino también la definición de quién posee el poder de decir, enunciar esos saberes, y legitimarlos como tales.

Richard abogó por una diferencia latinoamericana (margen) capaz de poner en crisis su lugar de diferencia *nombrada* por un aparato metropolitano de construcción del saber. En su poder de intervención crítica, esta diferencia latinoamericana debía tener una capacidad *móvil* de desplazamiento y transformación a fin de reajustar permanentemente su fuerza desorganizadora de intervención contra el control

³⁰⁰ Ibid., 102.

(académico) metropolitano. La defensa de “la heterogeneidad de lo local latinoamericano”, implicaba una resignificación de la experiencia en clave teórico-discursivo a fin de instalar el interrogante por “las condiciones y situaciones de contexto”. La diferencia entre un latinoamericanismo como modelo totalizante y lo latinoamericano como heterogeneidad de lo local, es la diferencia entre hablar sobre y hablar desde Latinoamérica como “dos situaciones enunciativas atravesadas institucionalmente por una relación desigual de saber-poder”.³⁰¹ La tensión entre *latinoamericanismo* (inscrito en la línea de los estudios latinoamericanos y los estudios de área) y *lo latinoamericano*, es entonces la tensión entre un aparato decodificador metropolitano que regula los saberes a modo de totalización, y una localización, un conocimiento situado que cuestiona y perturba estas representaciones y expectativas del centro.

La reformulación de la dinámica centro-periferia que emprendió Richard, se revela así como una transformación que buscó romper con un entendimiento de ambos conceptos como localizaciones fijas, a fin de erigirlos como principios enunciativos cruzados por tramas de poder-saber. El centro ya no refiere al lugar más favorecido en el reparto económico global, sino que, en tanto portador de un poder de enunciación y significación, es el responsable de la naturalización de esas desigualdades (económicas, políticas, artísticas) a través de sistemas de conocimiento y valoración impuestos como universales.

La paradoja que la argumentación de Richard contiene, y que ella reconoce, es que el recurso a los “contextos”, efectivo en un primer momento para impugnar la

³⁰¹ Richard, “Intersectando Latinoamérica”, 189.

pretendida universalidad de los modelos centrales, cristalizó luego en sistemas de representación estáticos y simplistas. Si bajo el aparato codificador metropolitano, la crítica latinoamericana tuvo, en una primera instancia, que reclamar su “‘regionalismo crítico’ en contra de lo universal”³⁰² a fin de hacer valer sus diferencias, este mismo aparato codificador posteriormente instaló esta diferencia localizada como principio de establecimiento de nuevas jerarquías. Si la apelación a los “contextos” —entendido como “localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate”—³⁰³ fue eficaz para cuestionar las nociones atemporales de “calidad”, “universalidad” y “trascendencia”,³⁰⁴ el problema según Richard es que esta noción posteriormente se transformó en razón última, presencia no mediada, de las producciones de la región, sustrayéndoles a las obras cualquier elaboración en el plano de los materiales y los procedimientos. La pregunta que esta paradoja plantea, y cuya respuesta constituye un momento posterior en la reflexión de Richard acerca de *lo local latinoamericano*, es: ¿Cómo hacer para que esta localización discursiva (lo local *crítico*) no se adapte —ni coincida realistamente— con los trazados unificadores de su composición de lugar administrados por los circuitos metropolitanos?

5.4. Espacio y Lugar. Lo político del arte

³⁰² Richard, “El régimen crítico-estético”, s/p.

³⁰³ En la escritura de Richard “contexto” refiere a: “localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva en oposición a la síntesis homogeneizante de la ‘función-centro’ que tiende a borrar lo singular y distintivo”. Richard, “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial”, en: *sur, sur, sur, sur*, Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC], ed. Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010), 40.

³⁰⁴ Richard, “La puesta en escena internacional”, 1011-1016.

La noción de “sur” que Richard introdujo en sus escritos a comienzos del siglo XXI, buscó recuperar la especificidad de contexto impidiendo la sustancialización de sus marcas de lugar en los mapas que fijan el valor de la diversidad cultural:

“Sur” es un lugar *entre*, que exhibe sus marcas de formación latinoamericana y de pertenencia histórico-cultural pero que, al mismo tiempo, genera descalces para que lo bifurcado y lo desviante de sus escenas sub-locales se zafen de los relatos de integración plena a una macro-referencia continental.³⁰⁵

“Sur”, para Richard, denota la presencia en los textos culturales de América Latina de un excedente (negatividad, residuo, huella) que se resiste a la plena asimilación y codificación en “el mercado de la diversidad cultural”.³⁰⁶ “Sur” no es una identidad. La noción de “sur” se resiste a su plena trasposición en un territorio estable. Esta imposibilidad de adscribir la idea de “sur” a una geografía estática, permite establecer una distinción entre “diferencias diferenciadas”, es decir, diferencias habladas, nombradas, y “diferencias diferenciadoras”, es decir, diferencias actuantes. “Sur” apela a esta última diferencia en tanto contiene una potencia enunciativa y performativa, capaz de irrumpir e inquietar la distribución autoritaria entre “identidad” y “diferencia”:

“Sur” es la línea de ambigüedad que lleva lo latinoamericano a no renunciar a contrastar sus diferencias sub-locales con el dispositivo metropolitano de equivalencias generales que aplanan el *collage* de la interculturalidad y la multiculturalidad pero que, a la vez, desconfía de que se romante la otredad de estas diferencias regionales, por medio del exotismo o la folklorización de lo primitivo.³⁰⁷

Lo concreto-singular y lo material-específico de cada contexto (“sur”), trabaja de modo intersticial para accidentar los relatos lisos de lo universal y de lo global. “Sur” ya

³⁰⁵ Richard, “Derivaciones periféricas”, 36. Una versión muy similar de este texto se editó en la Revista *Ramona* en 2009. Nelly Richard, “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de ‘Sur’”, *Revista Ramona* 91, Buenos Aires, Junio 2009, 24-30.

³⁰⁶ Richard, “Derivaciones periféricas”, 37.

³⁰⁷ *Ibid.*, 38.

no es ese frente identificable de países marginales (como funciona en Gerardo Mosquera y en Luis Camnitzer), sino que trasciende cualquier localización reconocible, entre ellas la latinoamericana. Al igual que la noción de *lo latinoamericano*, “sur” opera a partir de la lógica del “margen”: su carácter *móvil* se revela en la exigencia de una continua labor de reajuste de sus tácticas de extrañeza, a medida que “los contornos institucionales van urdiendo nuevas maniobras de asimilación de lo disímil”.³⁰⁸ La recuperación de las historicidades locales no se efectúa en una única dirección argumentativa a partir del despliegue unívoco de una identidad estable. Es la singular coyuntura de intervención, el objeto de esta “crítica periférica (‘Sur’),³⁰⁹ lo que determina la orientación de los discursos de oposición. Lo latinoamericano periférico “sur” ya no responde a la identidad de un territorio, sino que se define desde el trabajo de enrarecimiento y extrañamiento constante hacia aquellas operaciones tendientes a su re-encapsulamiento y la suspensión de su acción crítica. “Sur” opera en el sentido de la noción de “espacio” de Michel de Certeau: es un “lugar” practicado que no coincide realistamente con la topografía del poder dominante.

En el pensamiento de Michel de Certeau, “lugar” y “espacio” remiten a dos modalidades de organizar y definir un territorio.³¹⁰ El lugar “es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia.” Aquí impera la ley de lo “propio”. Cada uno de los elementos dispuestos en el lugar posee

³⁰⁸ Ibid., 42.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ de Certeau, *La Invención de lo Cotidiano 2*, 129.

sitio propio y distinto. “Un lugar es (...) una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.”³¹¹ El espacio, en cambio, es un lugar practicado:

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.³¹²

Como el espacio, el “sur” carece de la univocidad y la estabilidad del sitio propio. “Sur” es el efecto de operaciones que lo circunstancian. Si el latinoamericanismo totalizador asigna a “América Latina” la modalidad del “lugar”, en tanto le atribuye una posición única y estable, la crítica latinoamericana “sur” se define por su constante desacomodo de los indicadores de lugar (de estabilidad). A través de recuperar aquellas experiencias locales capaces de desarreglar las imágenes unívocas de lo latinoamericano/periférico, la crítica “sur” atenta contra la lógica del “mapa” que fija posiciones distintas y coexistentes de valor disímil. La crítica “sur” desordena la distribución global de funciones e imágenes asignadas por los mapas del poder. En este sentido, la crítica “sur” opera bajo la lógica del “recorrido”, sus acciones espacializan y confunden los trazados hegemónicos. “Sur” es la estrategia de intervención que bajo la lógica del margen se desmarca de un latinoamericanismo territorializante. Son los relatos, según de Certeau, los que efectúan este trabajo que transforma los lugares en espacio y los espacios en lugares. La diferencia entre el “mapa” y el “recorrido” (o “itinerario”), es una alternativa entre “ver” (como reconocimiento de una distribución de lugares) e “ir” (una acción que espacializa, con capacidad transformativa), es decir, una distinción entre un asentamiento totalizador de operaciones (el mapa), y una serie

³¹¹ Ibid.

³¹² Ibid.

discursiva de operaciones (el recorrido o itinerario). La diferencia entre indicadores de “mapa”, e indicadores de “recorrido”, remite a dos construcciones del espacio, a dos modalidades de la experiencia.

Pensar la capacidad crítica de la obra latinoamericana/periférica bajo la lógica del “sur”, le exigió a Richard argumentar por una particular politicidad del arte. Los sucesivos frentes contra los cuales Richard se situó (la oficialidad dictatorial, la izquierda militante chilena, la recuperación de las obras realizadas por las ciencias sociales) le sirvió para desmarcarse de una politicidad que funcionaba al modo de la denuncia (la izquierda ortodoxa), del simple dato y registro testimonial (la recuperación de las obras desde la sociología), o que simplemente borraba este interrogante para sólo acentuar el idealismo de lo estético y sus filiaciones a los formatos tradicionales (la academia chilena).

La progresiva deslocalización del potencial disruptivo de las prácticas críticas y artísticas, tal como lo revela el tránsito entre las nociones de “lo latinoamericano” y de “sur”, quiso argumentar a favor de una politicidad de la obra que, si bien no abandonase su emplazamiento discursivo, se resistiese a la integración de sus marcas de lugar en una macro referencia continental. Es esta localización táctica, donde la obra reflexiona sobre su entorno a través de su propia retórica, lo que define lo político de la obra según Richard. Si bien para Richard la obra crítica nunca habilita su completa asimilación en la identidad del lugar, su politicidad continúa definiéndose desde su contextualidad:

Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos. (...) Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones,

descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado.

Si bien Richard buscó desterritorializar *lo local*, a fin de que funcione sólo como fuerza disruptiva, como señala Pablo Oyarzún, su escritura continúa aferrada a una matriz social como matriz significativa de las obras de arte.³¹³ Los malestares que se expresan en las obras de la Avanzada a través de una “poética de la crisis”, tienen su detonante (causa, explicación) en el ámbito sociopolítico chileno:

La serie de restricciones y prohibiciones que imperan en lo social durante el período militar es tal que empuja a las obras a querer desobedecer —al menos dentro del arte— los límites y las limitaciones. La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social. El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de los formatos y géneros que coartan su ejercicio de la creatividad, simboliza la voluntad de reapertura de los horizontes de vida y experiencia que fueron clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden represivo.³¹⁴

Esta concepción de obra que postula lo situacional como núcleo de su politicidad, instala la pregunta sobre la naturaleza de la desterritorialización operada por la noción de “sur”. Según Richard, lo crítico del arte sólo se produce desde un local pensado en relación a un lugar. ¿Puede pensarse lo crítico de una obra desde una lógica distinta a la del lugar? ¿Cómo se cifran en la obra las sedimentaciones históricas y condiciones de producción características de un lugar.

5.5. Conclusiones

³¹³ Oyarzún, “Crítica; historia”, 163.

³¹⁴ Richard, *Márgenes e instituciones*, 89-90.

A diferencia de la postura crítica de Gerardo Mosquera, que plantea el abandono de “América Latina” en el campo del arte en tanto principio territorializante y por lo tanto instaurador de jerarquías, Nelly Richard propone su reformulación bajo las nociones de “lo latinoamericano” y de “sur”. La crítica de Richard contra un latinoamericanismo totalizador y su defensa de un *local latinoamericano* posteriormente reelaborado en la noción de “sur”, demuestra su progresivo interés por desterritorializar un local periférico, a fin de romper con todo indicador de lugar (de estabilidad). Bajo la lógica del margen —una lógica que orientó su trabajo de conformación de la Avanzada en tanto (nueva) escena neo-vanguardista chilena y su elaboración teórica de la crítica cultural— lo latinoamericano periférico sur pervive sólo como principio de perturbación.

Si bien los sucesivos reajustes teóricos emprendidos por Richard pueden pensarse a través de su voluntad de desterritorializar lo latinoamericano a fin de romper con imágenes estereotipadas sobre su deber ser, como señaló Oyarzún, su escritura identifica *lo local* en tanto elemento que define la politicidad y radicalidad de las obras.

De los críticos analizados en este estudio, Richard fue quien más insistentemente señaló los riesgos que el excesivo énfasis en lo contextual (entendido como localización geográfica) tenía dentro de un sistema hegemónico distribuidor de roles y funciones (no sólo artísticas) para las diversas partes del globo. Sin embargo, la imposibilidad de desmarcarse absolutamente de la identidad del lugar, revela la efectividad que el recurso al discurso de la geopolítica tuvo en la crítica (no sólo regional) de las décadas de 1990 y 2000.

CAPÍTULO 6. LUIS CAMNITZER. AFIRMACIÓN COMBATIVA

En el mapa de posiciones diferenciadas con el que a inicios de los años 1990 se reactivó el debate sobre la posible unidad de las producciones de América Latina, y sobre quiénes tenían más o menos derecho a narrar su historia, la posición de Luis Camnitzer —artista y crítico/historiador del arte con una continua labor desde los años sesenta— se define como una *afirmación combativa*. A diferencia de Gerardo Mosquera que argumentó la necesidad de “perder” América Latina en pos de la construcción de una meta-cultura global, o de Nelly Richard que mantuvo un uso de “lo latinoamericano” en tanto espacio móvil de perturbación, desde los años 1960 Camnitzer batalló la actualidad y permanencia de “América Latina” en tanto regionalismo artístico con su propia unidad y genealogía. La conversión de la noción de América Latina —una noción que designa una entidad principalmente geográfica, cultural y política— en una categoría artística, inscribe a Camnitzer en una tradición de reflexión y de escritura sobre al arte de la región que se remonta a Marta Traba en tanto fundadora del proyecto de un “arte latinoamericano”.

Si bien varios de los aspectos que adquirió la argumentación de Camnitzer pueden rastrearse en sus obras y escritos desde la década de 1960, es en su participación en la construcción historiográfica del “conceptualismo latinoamericano” (emprendida como empresa conjunta desde la década de 1990), donde sus principales ideas convergen y se organizan. La ampliación geográfica y temporal del conceptualismo en América Latina que postula Camnitzer, expande este movimiento hasta hacerlo coincidir casi con la

misma historia de América Latina. La institución de “lo político” como común denominador de las producciones conceptualistas, hacen del conceptualismo ya no un particular movimiento o estilo, sino que lo erigen como la condición política del arte latinoamericano.

A pesar de que la clara distinción entre las tareas de artista, crítico e historiador, es en este caso sumamente difícil, intentaré poner en tensión la teoría articulada en sus escritos de crítica e historia, con aquella actualizada en sus propias obras. La producción plástica de Camnitzer participa de modo ambivalente en su empresa historiográfica: en ocasiones la acompaña y se atiene a los dictámenes impuestos por este imperativo “latinoamericanista”, y otras veces la subvierte y fricciona con ese proyecto que pretende que la representación (la imagen) funcione unitariamente bajo una supuesta traducibilidad de las imágenes.

La noción de “contexto” es crucial en la revisión historiográfica que emprende Camnitzer, así como en la realización de su propia obra. Esta noción, sin embargo, no funciona de modo homogéneo a lo largo de su producción. Entendido a veces como condiciones materiales de existencia, en otras oportunidades el “contexto” refiere a historias personales del artista, e incluso a la historia y trayectoria de la propia obra. Estas diversas formas de conceptualizar el “contexto” de una obra, postulan maneras distintas de pensar el vínculo entre el arte y lo social. Si en ocasiones, los escritos de Camnitzer proponen un entendimiento de la obra como generada por causas sociales, o ésta es reducida al contexto de su creación, en otras oportunidades —especialmente en su propia producción plástica— las obras participan de esa misma trama social. Mientras la primera conceptualización se alinea a una narrativa inscrita en la sociología

del arte, y la segunda simplifica la obra a ser una representación transparente de una localidad dada, la tercera alternativa exige explorar una tradición artística politizada, donde lo radical de la obra ya no reside en lo que ella tenga para comunicar, sino en el modo en que ella es capaz de intervenir en las mismas condiciones de existencia reconfigurando la experiencia ante un hecho.

6.1. Sostener América Latina. Por una teoría (latinoamericana) del arte

La variedad de escritos que Luis Camnitzer elabora desde la década de 1960 —artículos en periódicos y revistas especializadas como *Marcha*, *Arte en Colombia*, libros y textos de catálogos— delinea una singular teoría e historiografía de las artes de América Latina que es inseparable de su proyecto por sostener la unidad y cierto destino común para las artes del continente.

Fuertemente anclado en cierta tradición de pensamiento latinoamericanista, Camnitzer reactualiza dicotomías del siglo XIX en un pensamiento que se despliega a base de antinomias. La oposición señalada por Enrique Rodó³¹⁵ entre una América Latina y otra Sajona, junto al carácter espiritual y materialista que corresponde a una y a otra, se repiensa bajo la actualidad de su propio tiempo (nuevos flujos económicos y mapas de poder, migraciones y exilios masivos), para reconfigurar una “América Latina” que oscila entre la desterritorialización y la localización geográfica.

Lógicas explicativas de signo distinto se superponen bajo los objetivos de combatir cierta tradición centralista y euro-norteamericana de la historia del arte, y de negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado “arte latinoamericano”.

³¹⁵ Rodó, *Ariel*.

Los núcleos en torno a los cuales gravita la teoría del arte de Camnitzer referida a las producciones latinoamericanas y periféricas, son el potencial comunicacional y la referencialidad de contexto.

6.1.1. Arte Contextual

“Contextual Art” (arte contextual) fue la categoría acuñada por Camnitzer para caracterizar un arte de “resistencia”. Esta categoría revela, en línea con su afirmación “la calidad artística no es objetiva sino contextual”, la correspondencia que según Camnitzer debe existir entre la obra y su sociedad productora/receptora, y cómo el aparato entero de valoración artística pretende ser cuestionado.³¹⁶

No es posible defender una única vara de medida para la totalidad de las producciones del globo, ya que el potencial y alcance de cada práctica artística sólo puede ser evaluado en relación a su localización, al particular escenario en el cual se propone intervenir. “La real calidad de una obra solamente puede ser percibida dentro de un conocimiento profundo del contexto al cual el objeto artístico fue destinado”, sostiene Camnitzer.³¹⁷ Lo que aquí se pone en juego es una nueva noción de “calidad” (una categoría cuya pervivencia revela la dificultad de abandonar completamente los presupuestos de las teorías tradicionales) que tiene que ver con la efectividad en el sentido de la operatividad de la obra en ese contexto; una efectividad que se relaciona con el segundo de los núcleos señalados, el potencial comunicacional. La distinción entre contexto de origen y contexto final, participa de esta conceptualización de la obra como *respuesta* a un contexto, como ejecución localizada y siempre situada. Si es bajo

³¹⁶ Luis Camnitzer, “Arts, Politics and The Evil Eye”, *Third Text*, 6:20, 1992, 71.

³¹⁷ Ibid.

sus propias coordenadas de producción que la obra adquiere toda su potencialidad, la “política del contexto final” condena a la obra-otra (la obra latinoamericana o periférica) a ser “derivativa *avant la lettre*” en cuanto sólo iniciará su existencia una vez que el centro elabore las posibilidades de su decodificación.³¹⁸

En cuanto posibilidad de cuestionar la hegemonía y su imposición de un juicio universal (entendido éste como universalización de un local particular), el rescate del contexto es una operación que regresa sobre la propia elección estética de Camnitzer.³¹⁹ En el discurso de Camnitzer, la noción de “arte contextual” (contextual art) en oposición a “arte conceptual” apareció en sus obras (individuales y colectivas), de fines de la década de 1960. “Contextual art” fue la frase impresa reiteradamente en la tarjeta que acompañó la presentación de *The New York Graphic Workshop* en la exposición de arte conceptual 557,087 organizada por Lucy Lippard en 1969 [Fig. 11]—. ³²⁰ La decisión de incorporar esa frase, respondió a los temores del grupo de ser absorbido dentro del término “arte conceptual”. ³²¹

³¹⁸ *Ibid.*, 73.

³¹⁹ *Ibid.*, 71.

³²⁰ The New York Graphic Workshop fue el grupo fundado en 1965 por Luis Camnitzer, Liliana Porter y Guillermo Castillo. Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Dávila-Villa, Gina McDaniel Tarver, eds., *The New York Graphic Workshop, 1964-1970* (Austin: The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009).

³²¹ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), 238. Al año siguiente el libro fue traducido al español como *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano* (Montevideo/Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España, 2008).

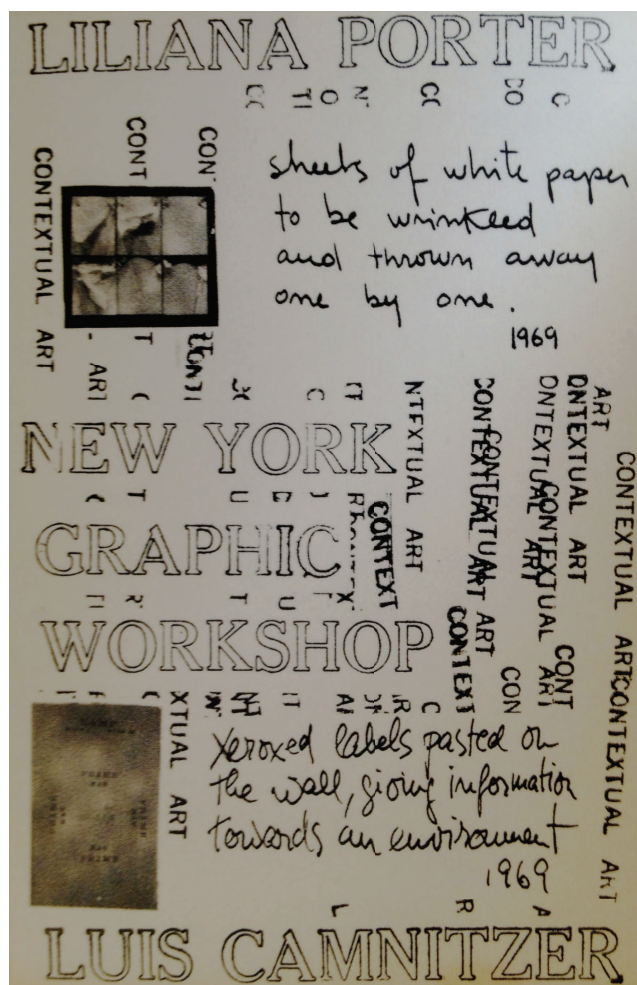


Fig. 11. The New York Graphic Workshop, *Contextual Art*, tarjeta presentada para la exhibición 557,087, Seattle Museum of Art, 1969

Para Camnitzer, la declaración del contexto es lo que define la politicidad de una obra: “[l]a adquisición y propiedad del contexto es un hecho político y por lo tanto la política es parte intrínseca de la definición misma del arte”.³²² Esta exigencia de Camnitzer por explicitar las condiciones de emergencia y de intervención de cada obra, quedó en evidencia en la acción que ese mismo año (1969) Camnitzer realizó en la exposición sobre arte correo realizada en el Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina). La frase “Arte Colonial Contemporáneo” que Camnitzer escribió en una de las ventanas

³²² Camnitzer, “Arts, Politics”, 72.

de la galería, buscó contextualizar lo que, en su opinión, de otro modo habría sido percibido como una exposición apolítica.³²³

En funcionamiento como una categoría de producción a fines de los años 60, la noción de “arte contextual” fue posteriormente desplegada como eje curatorial y también como categoría crítica: “arte contextual” fue una de las directrices de la empresa revisionista *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, la exposición que Camnitzer curó junto a Rachel Weiss y Jane Farver en 1999 (Queens Museum of Art, New York, EEUU),³²⁴ y fue también la categoría a través de la cual analizó, entre otras producciones, la obra de Alfredo Jaar.³²⁵

6.1.2. Potencial comunicacional

En *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (2007), libro fundamental en la instalación de la idea de un “conceptualismo latinoamericano”, la “comunicación de ideas” es el acento común de las producciones latinoamericanas y periféricas: “[e]n la periferia, America Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas”.³²⁶ En la perspectiva de Camnitzer, el interés de las estrategias conceptualistas latinoamericanas por subrayar la comunicación, determinó su desinterés por cuestiones estilísticas y marcó la gran diferencia con el “arte conceptual” en tanto estilo formalista creado por el centro (Nueva York), cuya materia prima era el lenguaje y las ideas. Se trata de una voluntad comunicacional que en *Didáctica de la*

³²³ Camnitzer, *Conceptualism*, 69-70.

³²⁴ Laszlo, ed., *Global Conceptualism*. La exposición también se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (19-12-1999 al 5-03-2000) y Miami Art Museum, Miami (15-07 al 26-11-2000).

³²⁵ Camnitzer, *Didáctica*, 119-120.

³²⁶ *Ibid.*, 14.

Liberación se funda en la separación analítica entre forma y contenido (en tanto retroceso de la forma para pleno dominio del contenido), y que también puede rastrearse en las obras de Camnitzer aunque de manera distinta.

En piezas como *Che* (1968) [Fig. 12], *La Masacre de Puerto Montt* (1969) [Fig. 13] y *Leftovers* (1970) [Fig. 14] es su propia estética, la propia materialidad de la obra, la que paulatinamente se ve modificada a partir de esa voluntad comunicacional revelando la insuficiencia de la dicotomía entre forma y contenido. El problema de una discusión planteada en estos términos, entre forma hecha y contenidos a expresar, reside en la suposición de que hay unos contenidos que pueden ser eventualmente conformados, y que esos contenidos tienen que ver con la realidad.

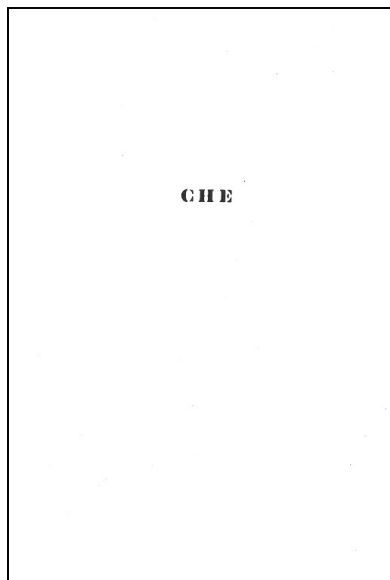


Fig. 12. Luis Camnitzer, *Che*, 1968, aguafuerte, 0,60 x 0,60 mt.

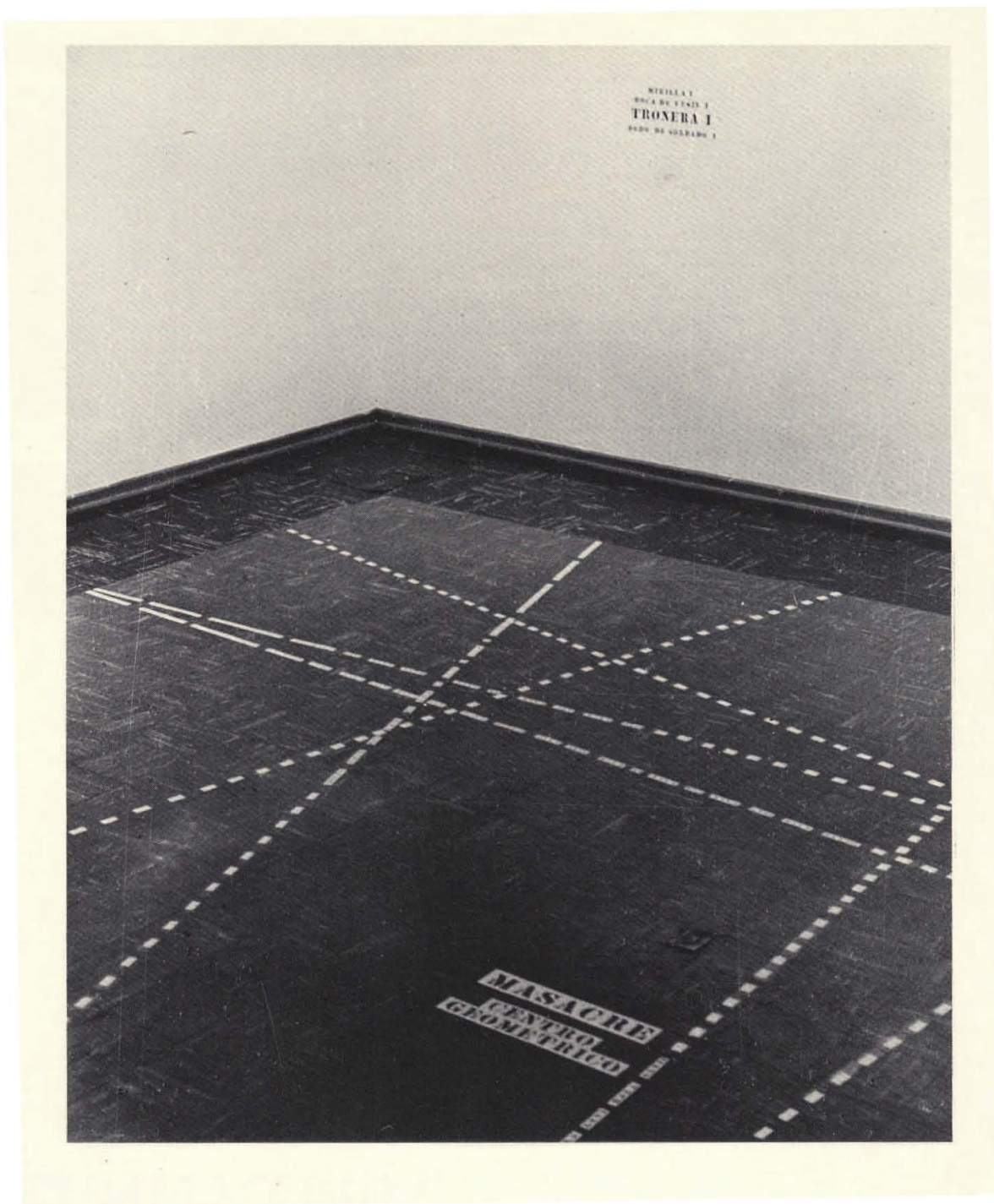


Fig. 13. Luis Camnitzer, *La Masacre de Puerto Montt*, 1969, instalación en el Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, palabras fotocopiadas



Fig. 14. Luis Camnitzer, *Leftovers*, 1970, instalación en Paula Cooper Gallery, Nueva York

La voluntad de Camnitzer de hacer del arte un “vehículo de comunicación de información”,³²⁷ determinó la progresiva importancia que la palabra adquirió en sus obras, y cómo ésta fue explorada en su potencial expresivo, comunicativo y aún económico (*Diccionario*, 1969 [Fig. 15]; *Selfportrait*, 1969 y 1970 [Fig. 16]; *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973 [Fig. 17]). La palabra fue ganando independencia como vehículo para anclar las ambigüedades propias de la imagen: “el texto, potencialmente, parecía un medio menos ambiguo y, por lo tanto, a falta de poderes telepáticos, más certero y en menor peligro de sufrir la erosión de información”.³²⁸

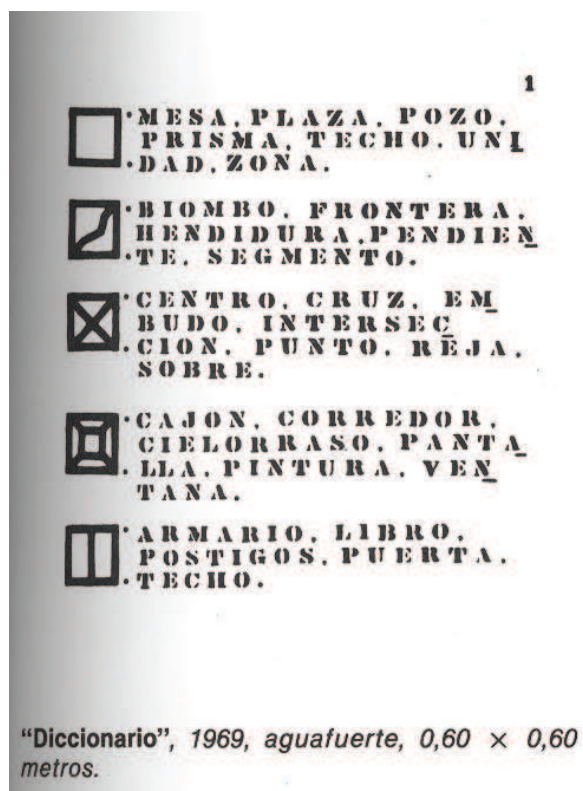


Fig. 15. Luis Camnitzer, *Diccionario*, 1969, aguafuerte, 0,60 x 0,60 mt.

³²⁷ Camnitzer, “La visión del extranjero”, *De la Coca-Cola al Arte Boludo* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2009), 87.

³²⁸ Camnitzer, *Didáctica*, 54.

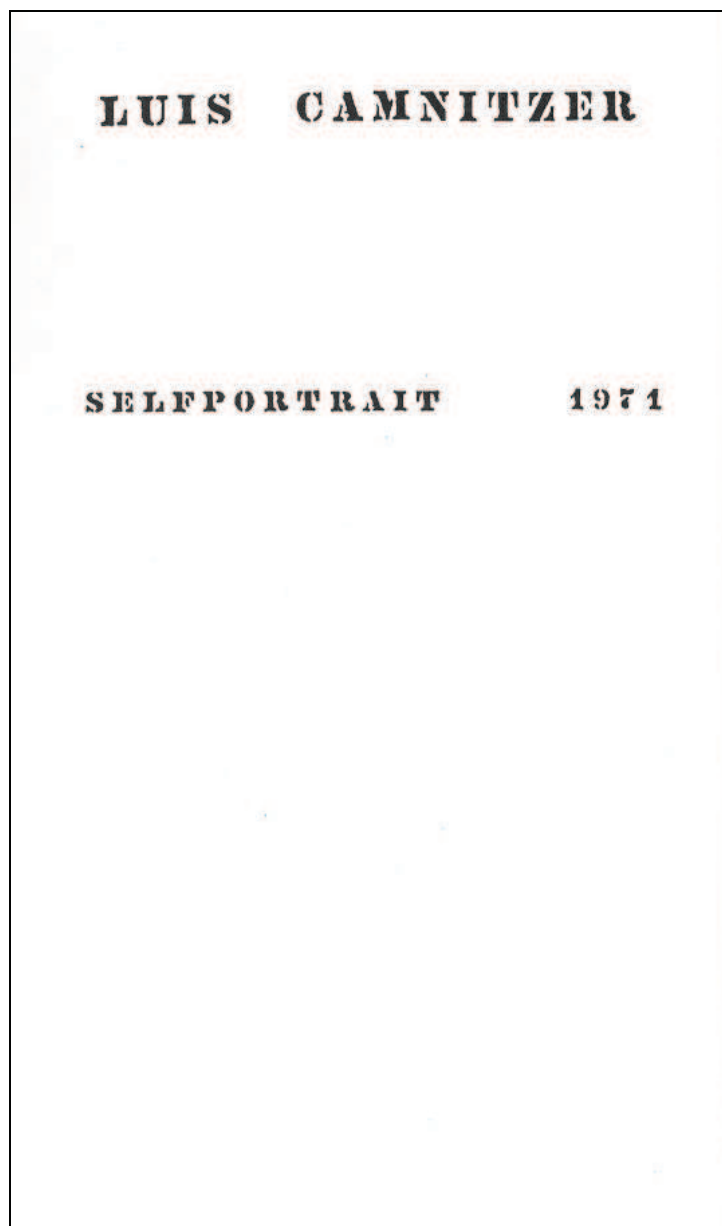


Fig. 16. Luis Camnitzer, *Selfportrait*, 1969 y 1970, aguafuerte, 0,60 x 0,60 mt.

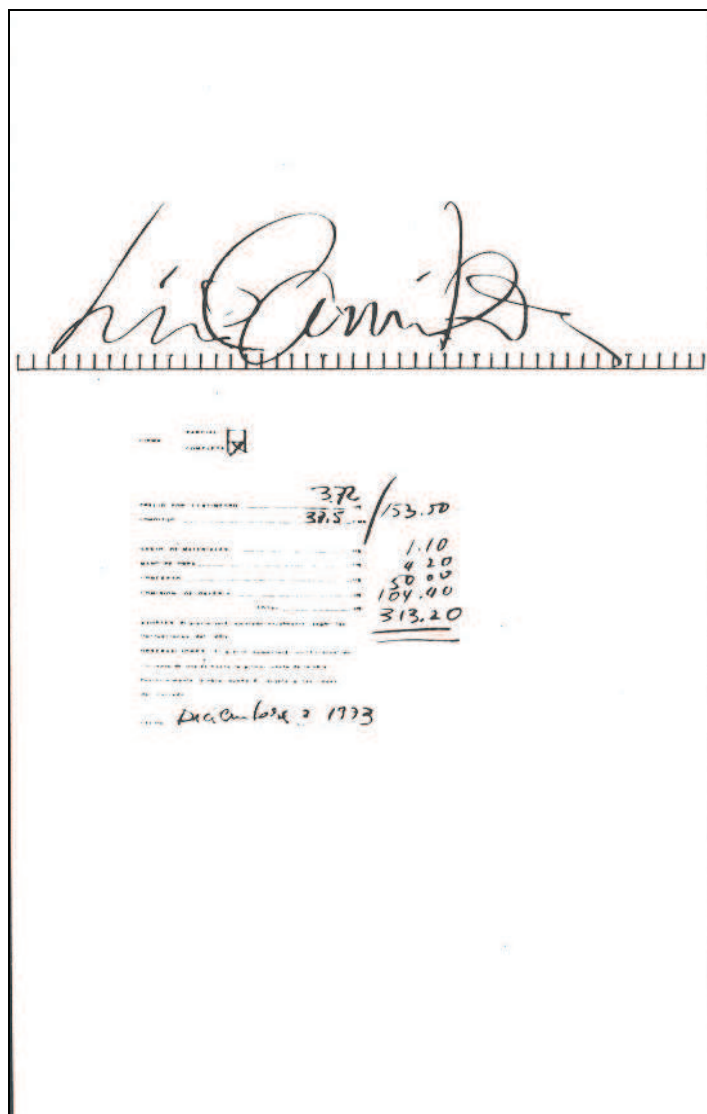


Fig. 17. Luis Camnitzer, *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973, serigrafía y lápiz, 0,50 x 0,70 mt.

La serialidad y materialidad en *Leftovers* (1970) [Fig. 14], adquiere un nuevo cariz desde su título y la hoja impresa que la acompaña. Son las frases incorporadas en *La Masacre de Puerto Montt* [Fig. 13] las que significan lo que de otro modo sería una composición geométrica desplegada en la espacialidad de la sala. Este carácter informacional que se encuentra en sus obras y que luego se constituye en el núcleo de

una trama mayor, habilita el interrogante acerca del vínculo entre los escritos de Camnitzer (sea en la forma de narrativas históricas o de crítica de arte) y sus propias obras: ¿Puede pensarse la teoría del arte articulada por Camnitzer como la elaboración de los modelos de percepción y concepción de la obra explorados en sus propias producciones desde las décadas de 1960 y 1970? ¿Es factible argumentar la existencia de un esquema conceptual perceptivo, un registro perceptivo que permea las distintas labores de historia y crítica de arte, producción plástica y ejercicio curatorial, y narra a través de ellas?

6.1.3. Lógicas explicativas: dependencia/liberación

Las dicotomías epistemológicas (centro/periferia, hegemónico/subalterno, norte/sur, dependencia/liberación, imperio/colonia, arte conceptual norteamericano/conceptualismos latinoamericanos-periféricos, etc.) revelan las tradiciones de su formación, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Erigidos como principios explicativos de la totalidad de los sistemas de pensamiento y acción, bajo la lógica de estas dicotomías la producción, significación y circulación del arte no tienen una especificidad distinta a la de los procesos y acontecimientos políticos y económicos. En cuanto la política, la economía y el arte son procesos que tienen lugar en un mismo ámbito (neo)colonial, todos ellos están supeditados a una misma relación de dependencia. La penetración imperialista se ejerce no sólo a través de la imposición (y adopción) de productos materiales y políticas económicas, sino también a través de gustos estéticos y modas artísticas. La teoría de la dependencia también es una teoría de la dependencia psicológica y cultural.

En América Latina, según Camnitzer, el lento desarrollo de identidades culturales fue interrumpido por la adopción de importaciones, y la elaboración artística destinada a la propia comunidad fue reemplazada por una producción orientada al mercado internacional.³²⁹ En cuanto para Camnitzer el arte y la política están unificados dentro de “un proceso cognitivo total, un instrumento de construcción cultural”,³³⁰ el proceso antes descrito sólo contribuyó a reforzar una hegemonía externa. Su concepción del arte en tanto partícipe de la construcción de una trama cultural politizada, explica su defensa de un arte surgido del diálogo y la singularidad de su propia localidad: “un arte de resistencia por lo tanto, no es más que un texto ubicado en nuestro propio contexto, nutriéndolo y fortaleciéndolo”.³³¹ Adversario de toda autonomía artística, la historia y problemas de los productos estéticos son sometidos al devenir y disputas sociales. “*Gatekeeper*” cultural, el *mainstream* (lenguaje artístico internacional) está encarnado en un reducido grupo de naciones interesadas en reproducir una estructura de dependencia a través de la erección de una autocentrada cultura universal.³³²

La linealidad explicativa implícita en la lógica centro/periferia, y en la concepción de un “centro” portador no sólo de poder artístico, sino también político, económico y militar, presente en sus textos desde los años 60, se tensa con aquellos escritos de fines de los años 90 en los cuales Camnitzer apuesta a la elaboración de un mapa de historias móviles. Se trata de una estrategia —desplegada tanto a través de sus producciones plásticas, como de sus textos de historia y crítica del arte— para lograr a la vez el

³²⁹ Camnitzer, “Spanglish Art”, *Third Text*, 5:13 (1991): 44.

³³⁰ Luis Camnitzer, “Arts. Politics”, 74.

³³¹ *Ibid.*, 71.

³³² Luis Camnitzer, “Access to the mainstream” [1987], en: *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, ed. Rachel Weiss (Austin: University of Texas Press, 2009), 37.

reconocimiento en el centro artístico y su progresiva corrosión. Su convicción en las potencialidades de un “arte contextual” se traduce en el abandono de una “matriz narrativa unificada”³³³ para la historia del arte, y en el establecimiento de nuevas genealogías de haceres que lograron sino escapar, al menos cuestionar las narrativas hegemónicas. Evidente en sus continuas reescrituras del arte conceptual bajo la nueva forma del “conceptualismo”, Camnitzer apuesta a la recuperación de las historias locales en el intento de arremeter contra la validez de un único eje de experimentación (Paris-Nueva York). En cuanto alter ego de un logos canónico y un juicio universal, la narrativa autocentrada de la Historia del Arte es disuelta en un “mapa multicéntrico”³³⁴ en el cual las nuevas historias del arte poseen ahora “varios puntos de origen”.³³⁵ En tanto el énfasis está en una *relación*, un emplazamiento, y también en la comunicación de ideas, la nueva narrativa de Camnitzer abandona consideraciones relativas a un “estilo”, a cuestiones formales y a maneras de hacer. La habilidad técnica o la propiedad de los materiales retrocederá a favor del desarrollo de estrategias que participen en la constitución de una nueva realidad.

6.2. La construcción del conceptualismo global

Tradicionalmente abordada desde el horizonte del arte conceptual, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999) también permite una aproximación en tanto dispositivo historiográfico tendiente a desarmar las lógicas explicativas presentes en una concepción tradicional y centralista de la historia del arte. Organizada

³³³ Camnitzer, *Didáctica*, 15-16.

³³⁴ Luis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss, “Foreword” y Stephen Bann, “Introduction” en: *Global Conceptualism*, ed. Laszlo, VII-XI y 3. Mi traducción.

³³⁵ *Ibid.*

por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, esta exhibición no sólo reformuló la narrativa del arte conceptual tal como estaba construida hacia los años noventa, sino que también logró dislocar las relaciones explicativas hasta entonces dominantes entre las producciones de distintas partes del globo.

A diferencia de la serie de (re)lecturas sobre el arte conceptual realizadas en ese período y desplegadas en diversos formatos —estudios críticos que ofrecían nuevos enfoques y abordajes (Morgan 1994 y 1996), compilación de textos, entrevistas y documentos significativos (Alberro y Stimson 1999, Alberro y Norvell 2001), montaje de exposiciones (*Art Conceptuel I*, Bordeaux, 1988; *L'art conceptuel. Une perspective*, París, 1989; *Art Conceptuel Formes Conceptuelles-Conceptual Art Conceptual Forms*, París, 1990; *Reconsidering the Object of Art*, Los Ángeles, 1994-1995)— *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* se constituyó como la única instancia capaz de diversificar los lugares enunciativos de estas historias y de alterar los alcances de este movimiento en términos de su ampliación geográfica y temporal.

A través de la exploración de diversas regiones geográficas, esta exposición puso en escena una serie de experiencias capaces no sólo de romper con la hegemonía otorgada a Estados Unidos e Inglaterra como orígenes de la experimentación conceptual a partir de los años 60, sino también, de trazar las condiciones de posibilidad para una circulación y visibilidad de las producciones hasta entonces marginadas a un “mismo nivel”, y con igual significancia, complejidad y poder de reflexión/intervención que producciones consideradas “centrales”.

El señalamiento de las múltiples tradiciones culturales y artísticas con las cuales las diversas prácticas filiaban, junto a una serie de operaciones teóricas, habilitó la puesta

en crisis de una categoría restringida de arte y la ruptura con las jerarquías impuestas por la centralidad del objeto modernista. Mientras el reemplazo de la categoría de “arte conceptual” por la de “conceptualismo” desplazó los criterios de valoración centrados en aspectos formales y estilísticos, y dispersó la discusión hacia diversos aspectos de lo estético y modos de hacer transdisciplinares, la postulación de un “mapa multicéntrico con varios puntos de origen”³³⁶ rompió la que hasta entonces había sido la lógica explicativa dominante: la dinámica de centro/periferia (o de original/derivativo), y demostró que no se trataba (tanto) de romper un *canon*, sino de lograr su participación en él.

En el año 2007, Luis Camnitzer publicó *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*.³³⁷ Desde las primeras páginas de su libro, Camnitzer vinculó su empresa a la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* a través del señalamiento de un origen común:

Los comienzos de este libro datan de 1991, cuando Catherine de Zegher estaba organizando una muestra de arte latinoamericano intitulada “La novia del sol” para el Museo Real de Amberes. Yo era uno de los artistas invitados y dada mi naturaleza de entrometido, inmediatamente la abrumé con consejos sobre cómo se debía organizar y *politizar* la exposición. Esto no afectó para nada los planes de Catherine, pero con sutileza me sugirió que anotara mis ideas ya que podrían servir para otro tipo de muestra. La sugerencia generó una lista de dos páginas. Re-escrituras posteriores hicieron que para 1994 llegara a las 120 páginas. Mis amigas Rachel Weiss y Jane Farver fueron las lectoras de esta versión. Lo que comenzó como un gesto amistoso, luego pasó a la idea de hacer una muestra basada en el texto. Más discusiones sobre los problemas prácticos de encontrar fondos y lugares físicos de exposición nos convencieron de que sería mejor no limitar el tema a América Latina y en cambio hacer algo más internacional. Fue así que, inesperadamente, el texto sirvió de simiente modesta para la muestra *Global Conceptualism: Points of*

³³⁶ “[M]ulticenter map with various points of origin”. Camnitzer, Farver, Weiss, “Foreword”, 3.

³³⁷ Camnitzer, *Didáctica*.

Origin que tuvo lugar cinco años más tarde en el Queens Museum of Art de Nueva York.³³⁸

Esta afirmación de Camnitzer acerca de un mismo detonante —el año de 1991, durante la fase preparatoria de *América, Bride of the Sun*—³³⁹ de *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* y de *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, permite trasladar el deseo de revisión *global* encarnado por la exposición de 1999, a una primera voluntad de discusión sobre las construcciones entonces (inicios de los años noventa) imperantes sobre lo “latinoamericano” en el arte y la cultura. El vínculo entre ambos proyectos (la exposición de 1999 y el libro de 2007) habilita, asimismo, a analizar los ajustes teóricos y los nuevos entendimientos que sobre el arte de América Latina postularon ambas empresas.

El reclamo que las experiencias exhibidas en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* realizaron por un universo conceptual propio, y por una exégesis profunda de los condicionantes políticos, económicos y sociales de su emergencia, se presentó como una estrategia adecuada para enfatizar el pasado (no tan pasado) colonial de estas regiones, y demostrar cómo éste seguía actuando en el espacio del arte a través de un discurso monolítico basado en nociones de calidad y valor.

En tanto se trataba de impugnar los lineamientos eurocéntricos y de enfatizar la originalidad y especificidad de las nuevas producciones consideradas, la estrategia de apelación a los contextos se evidenció en el caso latinoamericano altamente operativa. Si por un lado, el fuerte énfasis en los múltiples vínculos entre las diversas producciones y las condiciones sociales, políticas y económicas de sus respectivas localidades de

³³⁸ Ibid., 9. La cursiva es mía.

³³⁹ Paul Vandebroek y Catherine De Zegher, *America, Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries* (Antwerp: Royal Museum of Fine Arts/Ludion, 1992).

producción, generó la acusación de una “politización compulsiva” del arte conceptual,³⁴⁰ por otro lado, fue éste el modo a través del cual *Global Conceptualism* logró generar un espacio de visibilidad para las producciones abordadas con cierta autonomía de los parámetros de artititividad propios de Occidente. Fue este acento en las relaciones de las obras con sus sociedades productoras, la estrategia con la cual se negoció la inserción de estas producciones en un nuevo escenario que se abría a lo global.

Global Conceptualism exploró once “nuevas” regiones geográficas que se presentaron como múltiples “puntos de origen” del conceptualismo, la mayoría de ellos olvidados por las narrativas centrales.³⁴¹ Estos once núcleos expositivos fueron reproducidos en el catálogo de exposición a través de textos que analizaban la producción conceptualista en cada una de estas regiones. El texto dedicado a América Latina estuvo a cargo de Mari Carmen Ramírez.³⁴² En su ensayo, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” (cuyo título era una clara referencia a la obra del artista brasilero Helio Oiticica), Ramírez, articuló una comprensión amplia del conceptualismo como una “estrategia de antidiscursos” y como una “manera de pensar”, que le permitió elaborar —retrospectivamente— una narrativa de las producciones latinoamericanas que fue reiterada en enunciados posteriores.

³⁴⁰ Robert C. Morgan, “Global Conceptualism: Reevaluation o Revisionism?”, *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, Autumn 1999, 109-111.

³⁴¹ Las once regiones geográficas exploradas por *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* fueron: Japón; Europa Occidental; Europa de Este; América Latina; Norte América; Australia y Nueva Zelanda; la Unión Soviética; África; Corea del Sur; China, Taiwán y Hong Kong; Sur y Sudeste Asiático.

³⁴² Ramírez, “Tactics”, 53-71. La comprensión del arte conceptual (aún no empleada la noción de “conceptualismo”) en un sentido amplio como a “way of thinking”, puede rastrearse en la contribución de Jacqueline Barnitz al catálogo de la exhibición *Encounters/Displacements, Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (1992). Jacqueline Barnitz, “Conceptual Art and Latin America: a Natural Alliance”, en: *Encounters/Displacements*, Ramírez y Adams, 35.

En la perspectiva de Ramírez, los factores socio-económicos y políticos son los condicionantes de la emergencia del conceptualismo en América Latina y de su desarrollo posterior, así como los rasgos determinantes de las producciones latinoamericanas: “La característica *determinante* del conceptualismo en América Latina es el análisis de su relación con el contexto sociopolítico.”³⁴³

En un momento de revisión general de las genealogías de la historia del arte, desmarcar las producciones latinoamericanas de los lineamientos de los centros a través de una estrategia que desestimaba los criterios de valoración metropolitanos y postulaba nuevos principios fundados en el vínculo de las obras con sus propias localidades, le sirvió a Ramírez para remarcar la autonomía, originalidad e incluso anticipación de las obras del “sur” en relación con las formas políticas desarrolladas durante los años 70 y 80 en los “centros”: “el trabajo inicial de estos artistas claramente anticipó formas del conceptualismo político desarrollado en 1970 y 1980 por el feminismo, el multiculturalismo y otros movimientos políticamente comprometidos en los países del centro”.³⁴⁴ Ni derivadas ni dependientes, las producciones latinoamericanas son ahora antecedentes y fuertes referentes de las experiencias “centrales”. La reinscripción del conjunto de experiencias analizadas por Ramírez en una historia global del conceptualismo implicó, sin embargo, reforzar una concepción

³⁴³ “[T]he determining feature of conceptualism in Latin America is the analysis of its relationship to the sociopolitical context”. Si bien Ramírez sostiene que esta emergencia respondió a una compleja serie de circunstancias socio-artísticas, ella enfatiza tres factores: 1) “the failure of the expectations created by the hegemonic project of *desarrollismo*”, 2) “the simultaneous emergence of authoritarian military regimes”, y 3) “a major shift in the understanding of the role of the avant-garde in the Latin American context”, Ramírez, “Tactics”, 57 y 62. El subrayado es mío.

³⁴⁴ “[T]he initial work of these artists clearly anticipated forms of political Conceptualism developed in the 1970s and ‘80s by feminist, multicultural, and other politically engaged movements in central countries” Ramírez, “Tactics”, 56. Unas páginas antes Ramírez afirma: “the emergence of conceptualism in Latin America not only closely paralleled but, in many key instances, even anticipated important developments of center-based conceptual arts”, *Ibid.*, 53.

del arte latinoamericano (y de las llamadas periferias en general) como creaciones surgidas de una relación inmediata con lo real. Si bien la estrategia discursiva de Ramírez abrió un espacio mayor de visibilidad para las obras latinoamericanas, esta aproximación redujo las distintas obras y experiencias a una lectura en la cual el contexto aparece mostrado (más que *actuado*) y “lo político” no sólo reducido a ilustración de distintos conflictos, sino convertido en sustancia y razón de la obra: “La ideología por sí misma se convirtió en la *‘identidad fundamental’* de la proposición conceptual”.³⁴⁵

En su estudio posterior sobre el conceptualismo en América Latina, Camnitzer adoptó varias de las ideas desarrolladas por Ramírez en su texto “Tactics for Thriving on Adversity”. Sin embargo, estas ideas experimentaron una serie de transformaciones. Mientras este estadio de la argumentación de Ramírez en torno a la emergencia del conceptualismo en América Latina permite entrever una relación causal en su conceptualización del vínculo entre lo artístico y lo social (Ramírez presenta los condicionantes políticos de la región como las razones del despliegue de estrategias artísticas conceptualistas), en Camnitzer lo artístico y lo social forman un todo indisoluble. En cuanto el contexto es para Camnitzer intrínseco de la obra en una concepción de lo artístico como inextricable de lo político, la obra ya no aparece como resultado o ilustración, sino que participa activamente de su formación.

En los escritos y obras plásticas de Camnitzer no existe, sin embargo, una única manera de entender el vínculo de lo artístico y lo social sino que ellos evidencian la convivencia de modos distintos de conceptualizar este vínculo (el contexto de una obra).

³⁴⁵ “[T]he ideology itself became the *‘fundamental identity’* for the conceptual proposition”. Ibid., 55. El subrayado es mío.

En los escritos de Camnitzer prevalece un entendimiento del contexto en tanto condiciones materiales de existencia que la obra interroga o cuestiona, y eventualmente traduce. Su afirmación de que el acento del arte en América Latina estaba puesto en la comunicación de ideas principalmente políticas, articula una concepción de la obra supeditada a una noción de “mensaje” como subordinación a un criterio externo.³⁴⁶ En sus propias obras plásticas, en cambio, como retomaré en el último apartado, la construcción del mensaje se produce a partir del “registro y la circulación de la señales plásticas”.³⁴⁷ El contexto deja así de ser inmediato y transparente, para devenir una nueva configuración artística revelando la participación activa de la obra en la construcción de la trama cultural.

6.3. América Latina: entre la desterritorialización y la localización geográfica

Camnitzer argumenta la unidad de las artes “latinoamericanas” desde la concepción ampliada del conceptualismo que postula el texto referido de Ramírez. A diferencia de la etiqueta de “arte hispano” (Hispanic art), promovida por la administración de Richard Nixon como una idea étnica y geográfica reductora,³⁴⁸ la idea de “América Latina” (y de “arte latinoamericano”) defendida por Camnitzer designa una comunidad política marcada por una experiencia colonial compartida. Más que anclada en una unidad geográfica (en *Didáctica* Camnitzer aclara que el trabajo asociado “con el conceptualismo latinoamericano no estaba homogéneamente distribuido en la

³⁴⁶ “En la periferia, América Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo, la explotación económica y la Guerra fría, un porcentaje bastante alto de ideas estaba dedicado a la política”, Camnitzer, *Didáctica*, 14.

³⁴⁷ Oyarzún Robles, “Arte en Chile”, 9.

³⁴⁸ Camnitzer, “Spanglish art”, 46.

geografía y no ocurrió simultáneamente”),³⁴⁹ la unidad artística latinoamericana que propone Camnitzer responde a un clima político que la solidariza con un bloque periférico más amplio a partir de experiencias compartidas: “conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la revolución cubana”.³⁵⁰

Camnitzer retomó la distinción entre “arte conceptual” y “conceptualismo” trabajada por Ramírez en su texto de *Global Conceptualism*.³⁵¹ Esta diferenciación le permitió, primero a Ramírez y luego a Camnitzer, ampliar el principio autorreferencial del arte conceptual norteamericano y su dependencia de consideraciones estilísticas y formales, para resaltar un entendimiento del “conceptualismo” en términos de “estrategia de anti-discursos” y una “manera de pensar”.³⁵² La mayor amplitud de experiencias comprendidas por el término “conceptualismo” en comparación con el término de “arte conceptual”, le permitió a Camnitzer diversificar las modalidades de las producciones consideradas.

Punto de encuentro de prácticas diversas, las experiencias conceptualistas latinoamericanas son en la narrativa de Camnitzer un hacer heterogéneo en el cual convergen el arte, la literatura, la política y la pedagogía. Una genealogía básicamente formalista (abstracción - minimalismo – arte conceptual) es reemplazada para el caso

³⁴⁹ Camnitzer, *Didáctica*, 16.

³⁵⁰ *Ibid.*, 17.

³⁵¹ El texto que Ramírez elaboró para *Global Conceptualism* (cuyas ideas principales habían sido ya esbozadas en un escrito de 1993) delineó los rasgos principales bajo los cuales se construyó la idea de un conceptualismo latinoamericano. Además del reemplazo de la idea de arte conceptual por la de conceptualismo, Camnitzer tomó de Ramírez su comprensión ampliada del conceptualismo —que sería potenciada por Camnitzer al incluir la acción guerrillera de los Tupamaros como uno de sus antecedentes—, además de la fuerte determinación que los condicionantes políticos, sociales y económicos de las respectivas localidades tuvieron en la configuración de estas obras. Ramírez, “Tactics”, 53-79, y Ramírez, “Blueprint Circuits”, 550-562.

³⁵² Ramírez, “Tactics”, 53.

latinoamericano por una genealogía ampliada que descarta la autorreferencia artística y su desarrollo evolutivo (Dada — Situacionismo/Tupamaros — Conceptualismo).³⁵³

Cuestionada la genealogía lingüístico-tautológica de los Estados Unidos, el conceptualismo se transformó así en un movimiento (ya no un estilo) con múltiples y variados orígenes. La hipótesis del surgimiento simultáneo del conceptualismo en diversas partes del globo hacia los años 1960 ensayada en la exposición *Global Conceptualism* (1999), fricciona con las afirmaciones de Camnitzer —concentradas en su libro *Conceptualism in Latin American Art* de 2007— que hacen del “conceptualismo latinoamericano” una fuerza cuya trayectoria es inextricable del devenir de la misma América Latina en tanto se remonta hasta el siglo XIX y continúa en nuestros días. La concepción de la historia y de la historia del arte elaborada por Camnitzer, es inseparable de su voluntad por insertar ciertas producciones tradicionalmente excluidas, dentro de la trama de una historia del arte global. América Latina, define así un doble emprendimiento según el cual el arte de la región a la vez forma parte y se independiza (en tanto unidad artística con su propia genealogía) de la historia del arte global.

El paradigma del “spanglish art” evidencia como en la reflexión de Camnitzer la producción artística está determinada en función de un territorio.³⁵⁴ El “spanglish art” se concibe como una “síntesis de experiencias”, un “híbrido entre dos lenguajes” y revela cómo para Camnitzer estos diversos lenguajes permanecen identificables, e identidad y geografía continúan coincidiendo. El “spanglish art” es el modelo del hacer estético sostenido por Camnitzer, la particular negociación que defiende entre lo que

³⁵³ Blake Stimson, "'Dada—Situationism/Tupamaros'— Conceptualism: an Interview with Luis Camnitzer", en: *Conceptual Art*, eds. Alberro y Stimson, 492.

³⁵⁴ Camnitzer, “Spanglish art”.

considera experiencia local y estéticas/saberes centrales, y también es el cristal bajo el cual mira distintas producciones. Bajo esta lente, la producción de Ana Mendieta se presenta como una “asimilación incompleta” al *mainstream* producto de su propia biografía: un arte informado por su educación en universidades norteamericanas, pero “traicionado” en sus formas y materiales por su condición latina y femenina.³⁵⁵ Si en ocasiones lo “propio” latinoamericano se ajusta a cierto territorio, otras veces “América Latina” se disemina en maneras de actuar, definiciones y problemas artístico-culturales que la alinean en un frente “periférico” mayor. Se trata de una América Latina que adquiere forma a partir de su condición periférica.

La presencia de la investigación artística y del compromiso político como motores del desarrollo del (nuevo) conceptualismo no sólo latinoamericano, hacen que éste se presente en la narrativa de Camnitzer como una potencia libertaria, una preocupación que atraviesa la totalidad del hacer artístico y cultural con una relativa independencia de las elecciones estéticas adoptadas.³⁵⁶ El señalamiento de Camnitzer de la abstracción (en cuanto máximo exponente de la pura investigación formal) y de “un arte que se orienta hacia el mensaje” (representado por un realismo socialista depurado de sus elementos pedagógicos y demagógicos) como doble antecedente del conceptualismo en América Latina, refiere a la tradición de un arte crítico en la región cuya singularidad se define a partir de las preocupaciones éticas y políticas que moviliza.

Fue durante el período de posguerra, según Camnitzer, que se generó la falsa oposición entre figuración y abstracción, acentuada por las posiciones políticas con que

³⁵⁵ Luis Camnitzer, “Ana Mendieta”, *Third Text*, 3:7, 1989, 47 y 48. Camnitzer también explica la obra de Mona Hatum desde este paradigma. Luis Camnitzer, “Mona Hatoum in the New Museum of New York”, *Art Nexus* 29, 1998.

³⁵⁶ Camnitzer, *Didáctica*, 124-125.

se identificaron ambas tendencias: si desde Occidente el realismo fue identificado con el totalitarismo y la abstracción con la democracia, el bloque comunista asoció el realismo social con el anhelo utopista y la abstracción con la burguesía decadente. América Latina, en opinión de Camnitzer, ofrece sin embargo un repertorio de prácticas que trascienden esta dicotomía y permiten ser vinculadas desde los proyectos utópicos que actualizan. Es desde esta lectura, como desarrollé en el primer capítulo, que la práctica artística de los muralistas mexicanos no funciona como la antítesis del proyecto artístico de Joaquín Torres García sino que dialoga con él. Se trata de un doble antecedente que, bajo un esquema perceptivo tensado entre la evocación y la comunicación, recorre también la práctica artística de Camnitzer.

La materialidad propuesta en las obras de Camnitzer, discute la posibilidad de transmisión simple de “saberes” y rompe con una concepción de la obra cuya relevancia se define en tanto medio o vehículo de una saber externo a sí misma. La reflexión en torno a la materialidad de la obra, a la estructura subyacente y a la manera de organizar los contenidos, en Camnitzer se vincula con su búsqueda del modo de “reincorporar el elemento político” en la obra, sin caer en el “el panfleto y la descripción”.³⁵⁷ En palabras de Camnitzer, esta búsqueda encontró su respuesta en una modalidad de práctica artística en la cual “yo solamente diera las condiciones del argumento sin definir el argumento mismo”.³⁵⁸ Lo que esto significa es la posibilidad de abrir un espacio de creación en la obra en el cual las significaciones sean *cada vez* de nuevo elaboradas por el espectador a partir de sus propias experiencias. Se trata de abandonar la imposición

³⁵⁷ Luis Camnitzer, “Cronología” [1986], *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990* (New York: The City University of New York, Lehman College Art Gallery, 1991), 52-54.

³⁵⁸ *Ibid.*

de proclamas y saberes a favor de una estructura capaz de estimular ese momento en el cual los elementos presentados por Camnitzer se vuelvan significativos en la propia experiencia del observador y en su estructura de significación.

6.4. El arte, el artista y la obra (latinoamericanas)

Esta reconfiguración de la trama teórica e histórica le exigió a Camnitzer la redefinición de ciertas categorías que hacen de la “periferia” (y en particular América Latina) el nuevo centro. En tanto el objeto de arte es ahora un objeto múltiple y transdisciplinar, un objeto no tanto de contemplación como de acción, los criterios tradicionales de valoración se revelan caducos. Alejado de las búsquedas estilísticas “centrales”,³⁵⁹ el nuevo objeto de arte no se define por las maneras de hacer involucradas (estilo), sino en relación a una función: “a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación.”³⁶⁰

La política se constituye en problema fundante del hacer artístico latinoamericano. Entendida primeramente como compromiso con lo social, la política es la razón por la cual el arte no sólo trasciende las fronteras disciplinares, sino también se define en relación a una cierta materialidad. La acción del grupo guerrillero Tupamaros marca el ápice de esta imbricación y constituye para Camnitzer uno de los hitos de su nueva genealogía. La poesía constituye el antecedente de la desmaterialización del soporte que caracteriza una línea de la producción plástica desde la década de 1960, y participa de la tradición literaria rescatada por Camnitzer que, especialmente a través de las

³⁵⁹ Su rechazo a una historia del arte fundada en parámetros “estilísticos” se rastrea en su texto “Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies”, *ArtNexus* no. 41, 2001.

³⁶⁰ Camnitzer, *Didáctica*, 14.

obras del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasilera, explora las múltiples formas en que texto e imagen se conjugan en una visualidad cargada de utopías sociales.³⁶¹ Lo poético es también la constante experimentación plástica que acompaña las búsquedas emancipatorias y el factor de resistencia ante la completa asimilación de la obra en los terrenos de la comunicación y el didactismo político.

La obra del venezolano Simón Rodríguez conjuga en su hacer política, literatura y también el último de los ámbitos considerados por Camnitzer: la pedagogía. Su figura y la de Paulo Freire son invocadas en una tradición en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento.³⁶²

En tanto “metodología del saber”³⁶³ el arte por el cual aboga Camnitzer es inseparable de la educación y constituye una “metadisciplina” dirigida a la crítica de un orden dado, no a su pasiva reproducción.³⁶⁴ “Arte” para Camnitzer no es producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. La “desmaterialización” exaltada por el arte conceptual es reelaborada por Camnitzer como “desmediatización” en cuanto desaparición del soporte físico a fin de eliminar la erosión de la información.³⁶⁵ La obra es sólo punto de encuentro, trasmisora de un algo que reside dentro de sí y que al espectador le toca develar. Esta forma de entender el arte, como “método de adquisición de conocimiento”³⁶⁶ (y por lo tanto de saber), tiene ecos en el modo que

³⁶¹ Luis Camnitzer, “The artist’s role and image in Latin America”, en: *On Arts*, ed. Weiss, 81.

³⁶² Luis Camnitzer, ponencia presentada en el *Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría*.

³⁶³ Luis Camnitzer, “Introduction to the symposium ‘Art as Education/Education as Art’” [2007], en: *On Art*, ed. Weiss, 230.

³⁶⁴ Luis Camnitzer, “Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency”, *E-Flux* no9, 2009.

³⁶⁵ Camnitzer, “La visión del extranjero”, 96. Cursivas en el original.

³⁶⁶ *Ibid.*

años más tarde, un poco bromeando, Camnitzer elegiría para caracterizar la división de labores en The New York Graphic Workshop, colectivo que entre 1964 y 1970 formara junto a Liliana Porter y José Guillermo Castillo: “Liliana hacía arte, yo daba discursos, y José diseñaba la estrategia del grupo”.³⁶⁷ La función del artista latinoamericano como “predicador”³⁶⁸ que Camnitzer defenderá posteriormente, puede pensarse en esta línea de emisor de información y como elaboración del apodo “Monseñor” con el cual Castillo lo bautizara durante aquellos años.³⁶⁹

El acto de observar, asimilado al modelo del consumidor, es censurado ya que lo que Camnitzer espera del espectador es una reacción, que “entre” a la obra y vea “qué pasa dentro”.³⁷⁰

7.1. Materialidades críticas

Me interesa analizar ahora algunos de los rasgos de la construcción de Camnitzer. En su aparato teórico, “America Latina”, entendida principalmente como espacio de militancia y resistencia política, funciona como referente último de un conjunto de obras. Es una comprensión en la cual contexto-artista-obra forman una unidad sin solución de continuidad. El arte, para el artista uruguayo, es una herramienta al servicio de la liberación: “[m]i generación, la que se formó intelectualmente durante la intervención de EEUU en Guatemala, durante los años cincuenta, fue educada con la idea de que el

³⁶⁷ “Liliana made art, I gave speeches, and Jose devised the group’s strategy”. Andrea Giunta, “A conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer”, en: *The New York Graphic Workshop*, ed. Pérez-Barreiro, 49.

³⁶⁸ Camnitzer, *Didáctica*, 63-64.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Camnitzer, ponencia, s/p.

arte es un instrumento de combate”.³⁷¹ El arte funciona como medio de una voluntad comunicativa en la cual, toda investigación referida a las formas y materiales es cuestionada por provocar una “erosión de la información”: como señala el concepto de “desmediatización” antes referido, Camnitzer aboga por la desaparición del soporte físico.³⁷²

La exaltación que hace Camnitzer del grupo guerrillero Tupamaros como antecedente del conceptualismo en América Latina, revela una experiencia del arte común entre sus contemporáneos. La posterior elaboración de toda una tradición politizada de arte de la región en términos “conceptualistas” que Camnitzer emprendió hacia el fin del milenio, entró en tensión con la posición antagónica que en los años 60 el artista uruguayo mantuvo contra el arte conceptual percibido como una nueva forma de penetración imperialista —como expresión de ese antagonismo es que funcionó su reformulación de la idea de “conceptual art” en “contextual art”, así como su intervención en la exposición *557,087* [Fig. 11]—.

Si la reelaboración de esa tradición politizada bajo la nominación de “conceptualismo” puede explicarse por el esfuerzo de Camnitzer en lograr un reconocimiento tardío de estas obras en los circuitos internacionales de arte, afirmar la acción guerrillera de los Tupamaros como uno de sus antecedentes le permitía no renunciar totalmente a su convicción, muy difundida en los años 60, acerca de las limitaciones del “arte” en la tarea revolucionaria. La presencia de los Tupamaros en la genealogía ampliada de Camnitzer, es así testimonio de su rechazo temprano hacia la etiqueta de “arte conceptual” percibida como vía de asimilación a las narrativas

³⁷¹ Camnitzer, *Didáctica*, 35.

³⁷² Camnitzer, “La visión del extranjero”, 96.

centrales, del progresivo desencanto de la práctica tradicional del arte, y también del viraje hacia formas que ingresaban directamente en el campo de la política y la acción directa.³⁷³ Se trató del mismo proceso que experimentó cierto sector de la vanguardia argentina, y del cual dan cuenta las siguiente palabras del artista rosarino Juan Pablo

Renzi:

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía —que, entre otras cosas, es siempre la misma— es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68.)

Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. (...) A continuación enumero las razones que nos diferencian:

DE NUESTROS MENSAJES:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función de su contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.³⁷⁴

En la genealogía ampliada “conceptualista” y “latinoamericana” (términos que en *Didáctica* parecen intercambiables) que Camnitzer construye, el arte se disuelve en una variedad de experiencias (literarias, políticas, pedagógicas y culturales) prescindiendo de un régimen propio de funcionamiento, de una especificidad en cuanto producciones artísticas.

³⁷³ Sobre la vanguardia argentina de los años 60 consultar: Andrea Giunta, *Arte, Vanguardia e Internacionalismo. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001); Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo Por Asalto, 2000).

³⁷⁴ Juan Pablo Renzi, “Panfleto nº 3, La nueva moda”, 1971, cit. en: Ana Longoni, “Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)”, <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html> (Abril 2008).

Los presupuestos de la teoría latinoamericana del arte que construye Camnitzer, sitúan al arte *minimal* como el “antimodelo” de las producciones del sur.³⁷⁵ El modo de funcionar, percibir y significar las obras instaurado por la poética *minimal* a mitad de los años sesenta, se revela altamente incompatible con la construcción de Camnitzer que identifica la potencia de las imágenes, su carácter disruptivo y anticipador, con un transparente poder referencial. El funcionamiento de la obra *minimal*, que expulsa de sí toda representación y mensaje y se afirma desde una fuerte presencia visual y la imposibilidad de trascender su superficie,³⁷⁶ debe ser rechazado por una teoría que afirma la comunicación como imperativo artístico para todo un continente. La preferencia del arte *minimal* por los materiales industriales, también lo hacen ajeno e inapropiado para las sociedades latinoamericanas (periféricas) en cuanto la teoría e historia del arte argumentada por Camnitzer —en línea con los dictámenes de Marta Traba—³⁷⁷ aboga por la necesaria correspondencia entre los productos artísticos-culturales y sus respectivas sociedades productoras y receptoras.³⁷⁸ En cuanto encarnación del empresario que resuelve todo desde la seguridad de su estudio, y que nada de él (sus pasiones, deseos y odios) se traslucen en sus obras, el modelo del artista *minimal* también se presenta inadecuado para esta concepción artística convencida de

³⁷⁵ Camnitzer, *Didáctica*, 186.

³⁷⁶ Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part 1”, *Artforum* Vol. IV, no. 6, Febrero de 1966 y “Notes on Sculpture, Part 2”, *Artforum* Vol V, no. 2, Octubre de 1966. Donald Judd, “Specific Objects” [1965], Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Work, 1955-1968* (New York: D.A.P., 2002).

³⁷⁷ Las afirmaciones de Camnitzer en este punto poseen fuertes resonancias de la teoría de las “señales de ruta” elaborada por Marta Traba en la década de 1960. El argumento de Marta Traba, desplegado en relación a la progresiva adopción en algunos sectores de la sociedad latinoamericana de las estéticas norteamericanas, se funda también en una visión dicotómica del continente americano bajo la cual los Estados Unidos se enfrenta y no tiene nada en común a América Latina. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 71. Camnitzer, “Spanglish art”, 44.

³⁷⁸ Según Camnitzer, los inconvenientes de este desajuste no se derivan sólo de la imposibilidad económica de adquirir determinados materiales (y así verse excluidos de los certámenes internacionales), sino de la convicción de Camnitzer de que carentes de valor intrínseco, las diversas soluciones artísticas pierden sentido en cuanto son extraídas de sus particulares coyunturas.

la continuidad entre el compromiso, la politicidad de la obra y del artista. Expulsado de este modo el *minimal* y descartado el *pop* como generador de soluciones interesantes en América Latina, el conceptualismo fue expandido y convertido en referente de un gran número de producciones. La fuerza adquirida por este movimiento tras su ampliación geográfica, temporal y disciplinar, generó un desplazamiento de estas otras narrativas (*pop*, *minimal*), o su absorción dentro del paradigma conceptual (un ejemplo de esta asimilación al conceptualismo de obras factibles de ser pensadas desde otras poéticas son ciertas piezas de Antonio Caro y de Cildo Meireles en las cuales sus referencias a la bebida *Coca Cola* las habilita para ser pensadas en diálogo con el *pop*). De este modo, una variedad de propuestas factibles de pensarse desde una multiplicidad de sistemas artísticos, circularon y fueron significadas desde la uniformidad de un único régimen de producción, visibilidad y significación. Una única definición del “arte”, una singular concepción de la obra y una única mirada imperó así bajo esta nueva teoría.

La construcción de este conceptualismo expandido, matriz de mirada y de significación, posee un “ejercicio de politización” como momento fundante. Los escritos de Camnitzer revelan que se trata de una politización entendida como recurso a la obra en tanto soporte de contra-información y testimonio de historias locales. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política en la obra sólo es pensada bajo las ideas de “contextualización” y “comunicación”.

Bajo la convicción de que las historias centrales estaban siendo disueltas, la teoría de Camnitzer reactualizó una forma específica de discurso. El espacio mayor de vigencia que el llamado “arte latinoamericano” alcanzó bajo estos presupuestos, no alteró la

configuración discursiva anterior, ni operó un cambio en la conceptualización del “arte latinoamericano”. Muy seductora en un momento que se trataba de luchar contra los estereotipos arrastrados desde la década anterior (1980), y de arrebatarle la palabra a los críticos e historiadores de Europa y los Estados Unidos, esta teoría también fue muy operativa como estrategia de inserción global que acompañó la alta demanda de las producciones del continente en aquellos años. Si América Latina ya no podía ser pensada como la tierra de lo fantástico en la cual los niños nacían con cola de cerdo, sí toleraba pensarse como el espacio de las utopías y las continuas revueltas sociales.

Algo de esta problemática sobre los vínculos diversos entre el arte y lo social que funcionan en la producción visual y escrita de Camnitzer, se torna evidente cuando revisamos los análisis que él realiza de ciertas obras significativas de la región. La pregunta acerca de dónde reside el potencial crítico, disruptivo e incluso emancipador de la obra recibe respuestas diversas según lo que se ponga a funcionar sean los *escritos* o las *obras* de Camnitzer.

El análisis que Camnitzer realiza de *Por América* [Fig. 18], una obra de Juan Francisco Elso Padilla realizada en el año 1986 y exhibida por primera vez en la segunda edición (1986) de la Bienal de La Habana (Cuba), está dirigido a inscribir el conjunto de la producción de Elso en la búsqueda de una espiritualidad latinoamericana con tintes sociales y humanistas.³⁷⁹ Recuperada especialmente por lo que la efigie representa, a José Martí, símbolo de la utopía americana, el sucinto análisis de obra que realiza Camnitzer —la describe “con el cuerpo cubierto de tierra, con heridas (simbolizadas por

³⁷⁹ Luis Camnitzer, “¿Utopía en la utopía?”, en: *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, ed. Rachel Weiss (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 89-103; Luis Camnitzer, *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press, 2003).

puntiagudos dardos rojos), pero a la vez con los brotes de una vida nueva (simbolizada por dardos verdes)”—³⁸⁰ pierde de vista el modo en que esta obra, desde sus procedimientos y materiales, cuestiona su misma inscripción “latinoamericana”, tal como este proyecto se formuló en el siglo XIX: la raigambre cultural y religiosa afrocubana que interviene en el obrar artístico de *Por América*, cuestiona la *latinidad* del proyecto de “América Latina”. Los materiales empleados (madera, ramas y barro) son portadores de valores simbólicos precisos y no únicamente considerados como medios constructivos. Como Camnitzer señala, la imagen de Martí está “cargada” en el sentido ritual del término. *Por América* posee en su interior una cavidad en la que fueron depositados diversos elementos, entre ellos la propia sangre de Elso. Este recurso a los procedimientos de la Santería se integró a la visualidad propia de los santos coloniales. La imagen de Martí, una efigie de $\frac{3}{4}$ partes de tamaño natural, está tallada en madera (sus diversas partes fueron ensambladas a partir de cuñas) y policromada. La pretensión realista de la imagen se infiere no sólo a partir de sus carnaciones, sino también por el tratamiento del rostro a través del uso de cabello artificial y ojos de vidrio. El proyecto de integración continental de “Nuestra América” de José Martí, es en esta obra actualizado a través del empleo de procedimientos propios de aquellas raigambres excluidas —la afrocubana, a través de la Santería— del programa latinista decimonónico.

³⁸⁰ Ibid., 92.



Fig. 18. Juan Francisco Elso Padilla, *Por América*, 1986, madera, yeso, tierra, pigmentos, cabello sintético, ojos de vidrio, etc., 144.1 x 43.8 x 46.4 cm.

De manera análoga, la criticidad de una obra como la serie de la tortura uruguaya que elaboró Luis Camnitzer, no se reduce a lo que tiene que “decir” sobre la dictadura en Uruguay y otros países de América Latina. Es el juego que se establece entre la imagen y el texto en cada uno de los grabados, el modo en que brinda las condiciones

del argumento sin dar el argumento en sí, lo que extrae a esta obra de la tiranía de la comunicación y de la lógica de la identificación entre la obra y un supuesto “real” a representar. Limitar esta obra a sólo comunicar (buscar en ella lo que *efectivamente* ocurrió), es negarle su capacidad de generar experiencia en tanto reconfiguración crítica de un hecho.

A diferencia de la lectura que Camnitzer hace de la obra de Elso, lectura fundada en el asunto representado, en la palabra del propio Elso y en su formación en la Cuba socialista, en sus propias obras, Camnitzer instala una mirada que trasciende sus particulares coordenadas de localización. En *From the Uruguayan Torture* [Fig. 19, 20, 21 y 22], una serie de 35 fotograbados que Camnitzer realizó en 1983, el “contexto” deja de ser inmediato y transparente y se torna una nueva creación a partir de su propia condición de exiliado. Realizada en Nueva York en plena vigencia de la dictadura militar en la República del Uruguay (1973-1985), *From the Uruguayan Torture* se aproxima desde diversas perspectivas al tema de la tortura. Construidos a partir de testimonios de quienes fueron sometidos a actos de tortura principalmente en Uruguay, pero también en diversos países de América Latina, ninguno de los fotograbados busca ilustrar tales relatos. En ningún caso se trata de ficcionalizar sobre un haber pasado por esas experiencias, ni hay un intento por documentarlas. Las operaciones a las cuales se someten los relatos testimoniales en el conjunto de los 35 fotograbados —las (s)elecciones que implica su puesta en obra a través del recurso de la fotografía y la palabra— enfatiza la mediación, la presencia crítica de Camnitzer. El testimonio brindado por el conjunto de las 35 piezas ya no es el de quien puede aseverar “yo

estaba allí”,³⁸¹ sino el de quien *no* lo estuvo. La experiencia aquí evocada no es la de quienes experimentaron (o ejecutaron) diversos actos de violencia, sino la de quien “siguió” estos acontecimientos desde la distancia del exilio. La distancia y la ausencia se tornan de este modo componentes fundamentales del proceso constructivo de Camnitzer y encuentran su eco en una serie de recursos que superpone a la voluntad de denuncia acerca de la dictadura militar en Uruguay y de la práctica de la tortura, la reflexión sobre la propia condición del exilio. El desafío aquí planteado a la imagen, no es sólo el de la no-presencia (testimoniar desde la ausencia), sino también el de la irrepresentabilidad de la tortura en tanto experiencia y dolor en el propio cuerpo ajeno. En cada una de las 35 piezas que integran esta serie, la violencia no sólo se ejerce a través de la presión de la placa de metal en el papel, sino que el carácter construido de las fotografías (es el propio cuerpo de Camnitzer el que evidentemente no está siendo violentado, es su sótano el espacio que sirve de ambientación) pone en juego su condición de exiliado y la culpa de no haber estado allí y de que otro haya “tomado mi lugar” (taking my place).³⁸²

³⁸¹ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 211.

³⁸² Luis Camnitzer citado en Amelia Anjette Goerlitz, “Handling Torture: Luis Camnitzer’s manipulation of Information and Medium in the Uruguayan Torture Series”, (M.A. Thesis, The University of Texas at Austin, 2003), 14.



Fig. 19. Luis Camnitzer, *He practiced everyday, No. 2, From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.

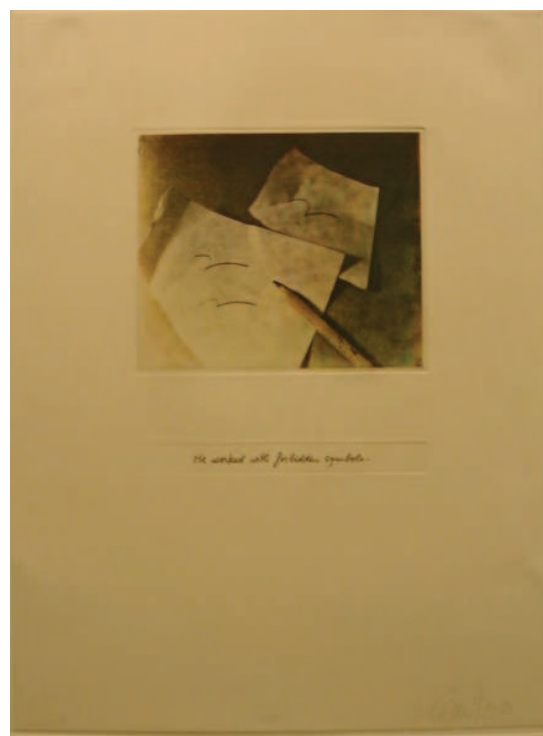


Fig. 20. Luis Camnitzer, *He worked with forbidden symbols, No. 21, From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.

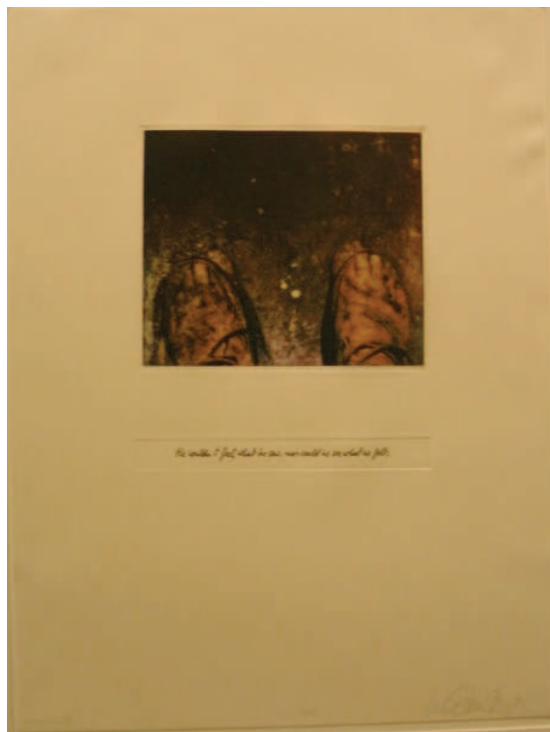


Fig. 21. Luis Camnitzer, *He couldn't feel what he saw, nor could he see what he felt*, No. 27, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



Fig. 22. Luis Camnitzer, *Untitled*, No. 34, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.

6.5. Conclusiones

Desde la década de 1960 Luis Camnitzer argumentó por la unidad de las artes de América Latina a través de sus obras plásticas y sus trabajos de crítica e historia del arte. La fuerte visibilidad que sus construcciones historiográficas adquirieron en la década de 2000, se inscribe en el creciente interés por revisar y reformular las narrativas de las historias del arte centrales. Las argumentaciones teóricas de Camnitzer están fuertemente arraigadas en la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, y en una comprensión del arte como indisoluble de una actividad política de emancipación continental. Sin embargo, sus textos y obras plásticas postulan modos diferenciados de concebir el vínculo entre el arte y lo social. Mientras sus narrativas en ocasiones construyen un entendimiento de la obras como respuesta frente a singulares condiciones materiales de existencia, sus producciones plásticas participan activamente en la construcción de esa trama cultural. Se trata de formas diversas de comprender el “contexto” de una obra: mientras los escritos de Camnitzer privilegian una comprensión del contexto como condicionante de la obra de arte, sus propias producciones visuales problematizan este entendimiento ya que en ellas el contexto es siempre una nueva creación en un juego de determinaciones recíprocas.

Si el énfasis en la obras como espacio político de resistencia fue una estrategia de gran efectividad en un momento en que se trataba de impugnar las narrativas centrales bajo las cuales las obras de arte latinoamericanas (y periféricas) eran extraídas del devenir de la historia, esta construcción reactivó una construcción anterior del arte local (aquella cuestionada por Gerardo Mosquera bajo la idea de una “tradición militante” del arte en América Latina) que concebía las obras sólo como un espacio más al servicio de

la revolución continental. Si bien este riesgo es negado tras un análisis de las propias producciones plásticas de Camnitzer, sus argumentaciones devinieron una forma de discurso fácilmente estandarizado y reproducido en posteriores construcciones de sentido sobre el arte desde América Latina.

TERCERA PARTE

SOBRE LA EMERGENCIA DE UNA NUEVA DISCURSIVIDAD

DE LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE

CAPÍTULO 7. CRÍTICA Y VISUALIDAD. HORIZONTES DE UN MODELO CRÍTICO

*ese nudo nuevo de los signos y de las formas que se llama crítica (...) no opera bajo la simple forma del discurso a posteriori que vendría a añadir sentido a la desnudez de las formas. La crítica trabaja en primer lugar en la constitución de una visibilidad nueva.*³⁸³

Me interesa analizar ahora las singularidades del modelo crítico que permeó las labores de crítica, curaduría y producción de obra en Richard, Ramírez, Mosquera y Camnitzer, y narró a través de ellas. Retomaré aquí la hipótesis de trabajo que orientó este estudio, para reflexionar sobre el modo en que las intervenciones analizadas quisieron irrumpir en una discursividad dada. Como demostraré en este capítulo, refundar el edificio del arte latinoamericano en los años 80 y 90, exigió definir un régimen de identificación del arte que puso ciertas prácticas artísticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos.³⁸⁴ Se trató de un modelo discursivo que apeló a determinados modelos de descripción y de argumentación para significar las artes de América Latina, y que actualizó una singular visualidad (una clase de mirada) para las artes del “sur”.

Ramírez, Richard, Camnitzer y Mosquera participaron de un debate común activado a fines de 1980 e inicios de 1990 que impuso ciertas especificidades a sus revisiones históricas y teóricas. La creciente circulación y exhibición de las artes de América Latina en los espacios metropolitanos del arte, con públicos no familiarizados con las tradiciones estéticas de la región, impuso formatos expositivos orientados por

³⁸³ Rancière, *El destino de las imágenes*, 91.

³⁸⁴ Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 22.

principios cronológicos y geográficos que garantizaban la rápida decodificación de estas artes. Fueron grandes muestras panorámicas que ofrecían una síntesis del arte del sur justificada por su comunidad geográfica. Fundadas en las premisas de la historia del arte euro-norteamericana, estas exposiciones atribuyeron al arte de América Latina un carácter marginal y derivativo dentro de la narrativa internacional.

Si bien, como quedó en evidencia en los capítulos precedentes, los críticos aquí analizados desarrollaron aparatos teóricos disímiles, en ocasiones en abierto conflicto, todos recurrieron a “lo local” latinoamericano/periférico como elemento crítico (político) de un arte y unas narrativas que se proponían desestabilizar los sentidos construidos sobre las artes de la región, así como los principios que orientaban su exhibición. En cuanto se trataba de alterar una geografía estática (un mapa) de poderes y funciones artísticas que bajo la lógica original/derivativo relegaba las obras de las zonas “marginales” al silencio y la ignorancia, el recurso a los postulados de una geopolítica artística se reveló altamente productivo. Cuestionar la existencia de una única razón (un único logos) de la producción artística de las distintas regiones, y demostrar cómo estas producciones respondían y adquirirían su potencia dentro de los límites de ciertas coordenadas, permitió revelar cómo la división naturalizada del globo en diversas zonas geográficas con concepciones distintas, respondía a una política del conocimiento regulada por los centros de poder metropolitanos que organizaban la “diferencia” a partir de constituirse a sí mismos como ley y norma. Altamente efectivo en un momento en que se trataba de visibilizar zonas e historias olvidadas, el recuso a la geopolítica cristalizó luego en un modelo crítico que perdió su filo subversivo y extendió cristalizaciones previas sobre el arte de la región.

Si bien Mosquera, Richard, Ramírez y Camnitzer se concibieron desde una fuerte dimensión de ruptura, sus construcciones discursivas continuaron una concepción de las décadas anteriores en la cual *lo crítico* de la obra latinoamericana se definía en términos de “lo local” entendido a partir de la noción de lugar (definido, a su vez, desde un principio geográfico). Pensado como “emplazamiento”, *lo crítico latinoamericano* definió una única politicidad de la obra (sin embargo, con múltiples variantes) entendida en términos de identificación con un territorio, y una visualidad que reconducía la obra a una diferencia referencial. La institucionalización de este modelo discursivo como fórmula eficaz de globalización del arte latinoamericano y periférico durante la década de 1990, lo transformó en un modelo normativo y regulador en cuanto a la producción y apreciación de obras.

Este capítulo se interroga sobre los límites de este modelo crítico que hizo de *lo político local* el núcleo de la estrategia de globalización de las obras de la región y de sus reformulaciones históricas. Mi revisión estará organizada en tres momentos. Primero, analizaré la dimensión de ruptura desde la cual los críticos aquí analizados concibieron su labor. Me interesa establecer líneas comunes en su pensamiento que me permitan reflexionar sobre la singularidad del modelo crítico (en cuanto régimen sensible) que estuvo en funcionamiento en sus reelaboraciones teóricas e históricas. Esto me permitirá avanzar en la conceptualización de este modelo crítico y del nuevo momento de la crítica que con él se inauguraba. La pregunta que orientará este primer apartado es: ¿Cómo se conceptualizó este nuevo momento de la crítica y desde qué postulados operó? Luego, exploraré las consecuencias e implicaciones de *lo local político* que estuvo en el núcleo del nuevo modelo crítico. Se trató de un *local político* que, sin

embargo, no era novedad del nuevo momento crítico que se abrió en los ochenta sino que enraizaba en la misma base mítica del proyecto latinoamericanista del arte. En relación a este punto desarrollaré la hipótesis de una re-territorialización artística que instaló a América Latina como nueva *diferencia localizada*. Finalmente, a partir de las críticas dirigidas a la geopolítica artística que está funcionando en los aparatos teóricos de Ramírez, Richard, Camnitzer y Mosquera, me interesa explorar formas alternas para pensar lo crítico del arte y de la obra. Indagaré aquella alternativa vinculada a una visualidad nueva cuya constitución estaría, en parte, a cargo del trabajo de la crítica de arte. La pregunta con la que cierro este estudio, ¿por qué no tenemos un minimalismo global? abre el interrogante de por qué, en términos históricos pero principalmente de principios, ni América Latina ni el “margen” que se globalizó a fines de los años 80 e inicios de los años 90 podían tolerar una visualidad *minimal* que negaba todo mensaje y expulsaba de sí cualquier referencia externa.

7.1. Rupturas: La “nueva crítica” de los 80

Los cuatro teóricos analizados en este estudio se situaron bajo un mismo reclamo contra un grupo de exposiciones panorámicas y antológicas que, a fines de 1980 e inicios de 1990, articularon una perspectiva acrítica para significar y exhibir el arte de América Latina. Organizadas por grandes instituciones de Estados Unidos, Inglaterra, España y Bélgica, entre otros países, estas muestras estaban guiadas por una misma aproximación historicista fundada en los principios de exhaustividad, cronología y síntesis que buscaba una aprehensión objetiva y última de las obras del continente bajo una pretensión de certeza.

Para replicar estas construcciones promovidas por el progresivo interés de los centros en las artes latinoamericanas y periféricas, Ramírez, Richard, Camnitzer y Mosquera apostaron a reformular el lugar y la potencialidad del arte de la región en el marco de la incipiente escena global. Las reflexiones de estos cuatro autores parten de la discusión de las nociones de “América Latina” y de “arte latinoamericano” en relación con las narrativas hegemónicas. Se trató de nuevas formas de conceptualizar el arte del sur y de pensar sus relaciones e intercambios con las corrientes “centrales”: ya no en oposición como en las décadas de 1960 y 1970 sino desde la continuidad. Ramírez, Richard, Camnitzer y Mosquera desplegaron nuevas estrategias que no buscaban destruir el canon global contemporáneo sino insertarse en él.

Durante este período, los teóricos aquí analizados ensayaron múltiples alternativas de “globalización” del arte local. El análisis de sus escritos, proyectos curatoriales y en el caso de Camnitzer también obras, permite observar los sucesivos cambios y ajustes en su pensamiento, muchas veces en diálogo con las teorías metropolitanas como el post-estructuralismo, el postmodernismo, los estudios poscoloniales y las reflexiones de las teorías de género. Sus aparatos teóricos también expresan formas singulares de (re)negociar lo local y lo global, tanto en lo que refiere a las estéticas (las poéticas), como a los conflictos y problemáticas sociales. Si bien todos ellos buscaron alinear las artes “periféricas” con las premisas del arte más “avanzado” (el mainstream), la necesidad de seguir manteniendo un diferencial latinoamericano continúa presente en sus reflexiones, aún en aquellas de Mosquera quien reclama la eliminación de toda referencia geográfica.

El período crítico que se abrió a fines de los años 80 y comienzos de los años 90 — del que participan las intervenciones de Mosquera, Richard, Camnitzer y Ramírez— se conceptualizó desde la ruptura y la diferencia. Defender la originalidad de sus herramientas analíticas exigía diferenciarse de las perspectivas de análisis imperantes. Como señalé en el capítulo 2, la “nueva crítica” de los 80 operó una doble ruptura. Por un lado, se desmarcó de las construcciones y formulaciones teóricas de un “norte” acusado de constructor y reproductor de estereotipos. Por otro lado, se diferenció de las construcciones teóricas elaboradas desde el “sur” en décadas anteriores (1960 y 1970). La primera de estas rupturas, manifestada a través de la exigencia de romper con “lo fantástico” en cuanto el estereotipo más difundido sobre el arte de América Latina a fines de 1980, le permitió a la nueva crítica formulada desde América Latina impugnar la totalidad de construcciones “externas” y así apropiarse de la palabra legítima sobre el arte local. La segunda ruptura le permitió al momento crítico que entonces se inauguraba, proponer un nuevo lugar para el arte de la región definido ya no por su oposición al “centro” sino desde la continuidad y común pertenencia a una contemporaneidad poscolonial.

7.1.1.1. Contra “lo fantástico” norteamericano

Son numerosos los estudios de la década de 1990 y del 2000 que están atravesados de una misma preocupación por desarmar una construcción tipificada de la región en términos de “lo fantástico”. Es el texto de Mari Carmen Ramírez “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, sin embargo, el que desarrolla esta idea en detalle y en cierta forma la instaura.

Escrito en 1992, “Beyond ‘the Fantastic’” postula la existencia de dos construcciones distintas de “lo fantástico”: una versión reductora de cuño norteamericano que sólo respondió a un deseo por lo exótico y lo primario, y una formulación latinoamericana portadora de una fuerza emancipadora y liberadora.

Según Ramírez, el “fantástico-otro” que circuló en los centros hegemónicos fue una construcción norteamericana de los años 80 y careció de toda capacidad de reflexión crítica.³⁸⁵ Las diversas tipificaciones en funcionamiento en exposiciones como *Art of the Fantastic*, *Images of Mexico*, e *Hispanic Art in the United States*, pertenecieron, en opinión de Ramírez, a esta enunciación de un “fantástico-otro” distinto del concepto de “lo real maravilloso” acuñado por Alejo Carpentier en la década de 1940. A diferencia de este nuevo “fantástico” instalado por las representaciones simplistas del arte de América Latina en los Estados Unidos, “la versión latinoamericana de lo fantástico (...) sostiene no un proyecto irracional, sino un proyecto racional cargado de connotaciones de emancipación y liberación”.³⁸⁶

La distancia que el texto de Ramírez instaló entre el recurso a “lo fantástico” como marco explicativo de las exposiciones que proliferaron en Estados Unidos durante los años 80, y la misma historicidad del término en la tradición literaria y crítica de América Latina, postuló una comprensión de este continente en términos de receptor pasivo de los estereotipos elaborados desde el norte. Se trató de una construcción que concibió la historia crítica local desde una oposición binaria con la historia crítica del norte, que fue posteriormente continuada por Mosquera. Al convertir el título del artículo de Mari

³⁸⁵ Ramírez, “Beyond ‘the Fantastic’”, 240.

³⁸⁶ “[T]he Latin American version of the fantastic (...) stands not for an irrational but rather for a rational project charged with connotations of emancipation and liberation”. Ibid., 236.

Carmen Ramírez, *Más allá de lo Fantástico*, en el título de toda la antología de 1996, *Beyond the Fantastic*, Mosquera hizo del cuestionamiento de ese estereotipo, la causa (anti-yanqui) común de todo un período de producción crítica: “[e]l título [del libro] alude a los estereotipos de lo maravilloso tan frecuentes en las expectativas del público europeo y norteamericano hacia la región, que han sido cuestionados de modo radical por estos críticos.”³⁸⁷

Si bien, como señaló Ramírez en su ensayo de 1992, la exposición *Art of the Fantastic* en efecto articuló una comprensión ahistórica y reduccionista del arte de la región, la responsabilidad sobre los orígenes de la construcción de “lo fantástico” que Ramírez asignó exclusivamente a las exposiciones norteamericanas, requiere ser revisada. “Lo fantástico” en tanto tema articulador de *Art of the Fantastic* fue sugerido por el historiador argentino Damián Bayón. Adicionalmente, a diferencia de lo que sostuvo Ramírez en su escrito, la idea de “lo fantástico” para pensar las artes de América Latina tenía fuertes antecedentes en exposiciones organizadas al interior del continente.

“Lo fantástico” y “lo mágico” (el entendimiento de las artes de regiones “periféricas” en tanto “mágicas” fue la crítica principal dirigida a la exposición *Magiciens de la Terre*)³⁸⁸ habían sido anteriormente desarrollados por la propia crítica latinoamericana para pensar sus producciones. En 1969, Ida Rodríguez Prampolini

³⁸⁷ Mosquera, “Crítica Contemporánea”, 111-121.

³⁸⁸ Según Jean Fisher, *Magiciens de la Terre* esencializó regiones geográficas eternizando un mapa retrógrado de poderes y funciones artísticas. Estas jerarquías, en opinión de Fisher, quedaron reforzadas por la insistencia de los curadores en la noción de “autenticidad cultural” y de “pureza” para entender las prácticas no-occidentales. *Magiciens* estableció una clara distinción entre aquellas producciones “mágicas”, que parecían elaboradas por artesanos ubicados fuera del tiempo y de la historia, y las artes contemporáneas “occidentales”. A exclusión deliberada de artistas no occidentales “contaminados” (término empleado por los curadores) por estrategias estéticas modernistas, osificó la percepción dicotómica entre un nosotros y un ellos, imposibilitando percibir las múltiples modernidades en juego. Jean Fisher, “Fictional Histories. *Magiciens de la Terre*”, *Vampire in the Text. Narratives of Contemporary Art* (London: Iniva, 2003), 200-213.

publicó su libro *El surrealismo y el arte fantástico de México*, que analizaba la producción surrealista desde su emergencia en la Francia de la década de 1920, hasta “la recuperación de la fantasía mexicana” en la obra de José Luis Cuevas.³⁸⁹ “Mito y Magia” fue el eje temático en torno al cual se organizó la Primera Bienal de Arte Latinoamericano de San Pablo (Brasil) en el año 1978.³⁹⁰ Según Fabiana Serviddio, lo mágico, lo fantástico y lo mítico, en conjunción con la disciplina y el rigor geométrico, fueron los componentes de la poética Latinoamericana tal como fue definida en la exposición *América Latina: geometría sensible*, organizada en 1978 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil), y curada por el crítico brasileño Roberto Pontual.³⁹¹ Curada por el australiano Charles Mereweather y el mexicano Miguel Cervantes en 1991, la exposición *Mito y Magia en América, los ochenta* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México) reveló la pervivencia de estos marcos interpretativos aún en la década de 1990.³⁹² La idea de una colaboración conjunta entre los críticos del “norte” y del “sur” en la construcción de estas representaciones, queda así reforzada con la puesta en crisis de una estricta delimitación entre un “norte” constructor de estereotipos, y una Latinoamérica receptora pasiva de ellos.

El análisis desarrollado por María Clara Bernal Bermúdez en su libro *Más allá de lo Real Maravilloso: El surrealismo y el Caribe*,³⁹³ permite disolver la distancia y quiebre que Ramírez señaló entre un “fantástico-otro” exotizante de acuñación norteamericana

³⁸⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969).

³⁹⁰ *I Bienal Latino Americana de Sao Paulo*, catálogo de exposición (San Pablo: Prefeitura do Municipio do Sao Paulo, 1978). Fabiana Serviddio también se refiere a esta exposición: Serviddio, *Arte y Crítica*, 95-98.

³⁹¹ *Ibid.*, 98.

³⁹² Citada en: Ramírez, “Brokering Identities”, 31.

³⁹³ Bernal, *Más allá de lo Real Maravilloso*.

y un fantástico latinoamericano, anclado en “lo real maravilloso” de Carpentier y portador de una fuerza liberadora. Una de las hipótesis en funcionamiento en el estudio de Bernal, de particular relevancia para este análisis, es la continuidad entre las teorías de “lo real maravilloso” desplegadas por Carpentier en la década de 1940 y los estereotipos en funcionamiento en ciertas exhibiciones regionales de fines de 1980 y 1990. Lo que el estudio de Bernal en definitiva revela, es que la construcción realizada por Carpentier en los años 40 posee implicancias en la concepción de América Latina que opera y permite ser rastreada en las exposiciones posteriores de los años 80 y 90. Su investigación también enfatiza que las representaciones que críticos y teóricos latinoamericanos de este período se abocaron a desarmar, no fueron impuestas desde el exterior, sino desarrolladas al interior de las propias culturas al modo de “estereotipos auto inflingidos respecto de la idea de una cultura latinoamericana ‘auténtica’”.³⁹⁴

Mientras las exposiciones criticadas por Ramírez articularon una identidad de América Latina estática y homogénea, lo “real maravilloso” de Carpentier postula un entendimiento de la identidad heterogénea y móvil que, sin embargo, tiene una síntesis generalizable y simplificable. La identidad americana que argumenta el escritor cubano, es una construcción esencialista destinada a posicionar a América Latina como lugar singular, diferente y superior de Europa. Al concebir a América Latina como convergencia de los tiempos pasado, presente y futuro, América Latina queda situada en un tiempo ya no histórico sino mítico. Para Carpentier, América Latina es el lugar donde se desarrolla lo real maravilloso entendido como:

³⁹⁴ Ibid., 14.

una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas o categorías en la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.³⁹⁵

Lejos de ser una completa creación americana, las ideas de Carpentier, como demuestra Bernal a lo largo de su libro, encuentran sus referencias en los escritos del crítico alemán Franz Roh, quien acuñó el término “realismo mágico” en 1927, y en las ideas del grupo surrealista. Sin embargo, según Carpentier, lo real maravilloso en cuanto tal sólo podía darse en América y, en este sentido, difería de todas las elaboraciones de origen europeo.

Para Carpentier, lo maravilloso se manifestaba en la realidad y era inaprensible para los no-americanos. A diferencia del grupo surrealista, una de las fuentes de la idea de lo maravilloso en Carpentier según Bernal, el autor cubano manejaba un concepto más restringido de realidad que se limitaba a las cosas de la vida cotidiana, a la percepción del mundo, y no incluía las proyecciones del inconsciente. Como señala Bernal, Carpentier hizo un “llamado a los artistas latinoamericanos para que se expresaran de acuerdo con su contexto.”³⁹⁶ El contexto es el que le indicaría al artista latinoamericano el lenguaje a usar.

7.1.2. Contra la crítica latinoamericanista de los 60 y 70

Junto a la distancia que la “nueva crítica” de los años 80 y 90 instaló en relación con la construcción de “lo fantástico” en tanto elaboración acrítica norteamericana, los críticos

³⁹⁵ Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso Americano”, *Ensayos* (La Habana: Letras Cubanas, 1984), 68.

Cit. en: *Ibid.*, 34.

³⁹⁶ *Ibid.*, 44.

de los años 80 señalaron otra ruptura tendiente a separar sus fundamentos teóricos, de aquellos que habían orientado el momento anterior de la crítica latinoamericanista de las décadas de 1960 y 1970.

Esta segunda ruptura fue también desarrollada en la introducción de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (en cuya edición, además de Mosquera, participaron los teóricos de Inglaterra y España Oriana Baddeley y Gabriel Pérez-Barreiro). En esas páginas, Mosquera argumentó la emergencia en los años 80 de un “nuevo momento” en la crítica de arte de la región, diferente del momento previo de los años 60 y 70 caracterizado por la preeminencia de una perspectiva sociopolítica, con fuerte influencia del marxismo y la teoría de la dependencia.³⁹⁷ Todos los ensayos reunidos en la antología fueron presentados por Mosquera en términos de “nuevos discursos teóricos sobre el arte de América Latina”, señalando un quiebre discursivo en la década de 1980:

En los ochenta se cerró todo un ciclo y arrancó otro desde el fracaso. La mayoría de autores seleccionados pertenecen a la “nueva crítica” que emergió en esa década, y representan en cierto sentido, la reacción tras el revés de un proyecto y su imaginario, afianzándose en el proceso estimulante de la democratización post-dictaduras.³⁹⁸

El rápido recorrido que Mosquera realiza por la historia de la crítica de arte de la región, presenta esta historia en términos de cambio, desplazamiento: “[l]a crítica actual obedece pues a la nueva situación que marca un corte histórico con todo el proceso de los sesenta y su final represivo.”³⁹⁹ A diferencia del “nuevo momento” que se inaugura en los 80 y que se corresponde con formas artísticas nuevas, en especial las nuevas

³⁹⁷ Mosquera, “Crítica Contemporánea”, 112-114.

³⁹⁸ Ibid., 114

³⁹⁹ Ibid.

perspectivas ligadas a la instalación,⁴⁰⁰ la crítica de los años 60 y 70 apeló, en la perspectiva del crítico cubano, a paradigmas integradores en busca de la unidad continental:

[La] espina dorsal fue el enfoque social y político, con énfasis en lo ideológico, de planteamiento anticolonial y anti-imperialista. Lo más productivo resultó ser la afirmación de una perspectiva cultural latinoamericana frente al dominio euro-norteamericano, y la construcción de estrategias hacia la inserción social del arte.⁴⁰¹

Mosquera señala un corte entre los autores de este “nuevo momento”, que desarrollaron su pensamiento como reacción frente al fracaso del proyecto modernista de desarrollo económico y social, y la generación anterior de críticos —Marta Traba, Juan Acha, Mario Pedrosa, Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermin Fèvre, Néstor García Canclini, Federico Morais, y Mirko Lauer, entre otros— que desarrolló una teoría social latinoamericanista del arte de fuerte raigambre marxista anclada en el espíritu utópico de los años 60 y 70.⁴⁰² La inclusión en la antología de autores pertenecientes a lo que Mosquera conceptualizó como el período anterior (García Canclini, Lauer), está justificada en que sus escritos funcionan como puente entre ambos momentos (Lauer), y que dan cuenta de las transiciones y ajustes teóricos realizados entre ambos períodos (por ejemplo, el tránsito de García Canclini desde una sociología del arte de corte gramsciano a los estudios culturales prevaletentes en la actualidad).

La perspectiva crítica de los autores pertenecientes a ese momento previo al

⁴⁰⁰ Mosquera, “Arte que va hacia afuera”, 22-24.

⁴⁰¹ Mosquera, “Crítica Contemporánea”, 112.

⁴⁰² Dentro de este conjunto de críticos, Federico Morais establece un corte entre un primer grupo (Pedrosa, Jorge Romero Brest, Acha, Traba), y un “nueva generación de críticos-teóricos” (Canclini, Lauer, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder) “que vienen renovando los métodos de apreciación de la obra de arte”. Federico Morais, *Las Artes Plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio* [1979] (La Habana: Casa de las Américas, 1990), 32.

compilado por Mosquera, resulta evidente en el libro de Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y práctica* (1992).⁴⁰³ Acha se sitúa, junto a Néstor García Canclini y Mirko Lauer, como renovador de la crítica de arte en América Latina gracias a la perspectiva materialista y la preocupación teórica que orientó sus primeros trabajos en la década de 1970.⁴⁰⁴ Si bien Acha señala la necesidad de superar la "militancia crítica" que caracterizó a los años setenta, surgida de los falsos dilemas entre figurativismo o abstraccionismo, geometrismo o informalismo, su perspectiva latinoamericanista continúa operando a través de su reclamo por una labor crítica que incremente la preocupación por "lo local" (entendido como lo latinoamericano), en detrimento de "lo internacional".⁴⁰⁵ La "dependencia, el complejo de inferioridad, nuestra mente colonizada y el individualismo personalista" que caracteriza a la crítica y al arte de la región según Acha, sólo puede ser superada, en su perspectiva, a través de un mayor interés en lo propio definido como lo latinoamericano.⁴⁰⁶

La posibilidad de distinguir en las producciones plásticas los elementos locales de aquellos internacionales —Acha sostiene: "[l]as necesidades que el crítico latinoamericano debe tener muy en cuenta son (...) [e]stablecer lo nuestro de nuestro

⁴⁰³ Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y práctica* (México: Trillas, 2011).

⁴⁰⁴ El carácter renovador de sus propios libros y de los de de García Canclini y Lauer radica, según Acha, en la superación de "la endémica aversión del latinoamericano al pensamiento lógico y crítico y a la consecuente producción de conocimientos". *Ibid.*, 66-67.

⁴⁰⁵ Es importante señalar que la posición de Acha contra la "militancia crítica" no coincide con la posición de Mosquera contra la "tradición militante" del arte en América Latina. Acha aquí se refiere a la necesidad de trascender una crítica de arte que toma partido por determinadas corrientes artísticas (abstraccionismo, figurativismo) que sitúa en confrontación a otras alternativas estilísticas. Por su parte, como desarrollé en el capítulo 5, cuando Mosquera impugna cierta tradición "militante" en América Latina, está discutiendo con una concepción de arte en la cual lo crítico (lo político) de la obra es sólo entendido como denuncia y contra-información.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 82.

arte, al lado de lo internacional del mismo”—,⁴⁰⁷ demuestra una comprensión de los componentes culturales como elementos aislables y factibles de identificarse con bloques geográficos que funcionan de manera integradora. Esta correspondencia entre cultura, arte y geografía, resulta aún más explícita cuando Acha señala la “obligación” de los críticos latinoamericanos —o “agentes ideológicos del arte”, como se identifica a sí mismo— de “‘nacionalizar’ las singularidades artísticas o estéticas”, es decir, de “señalar los valores de la obra con respecto a su autor, región, país, Latinoamérica”.⁴⁰⁸ El argumento desplegado por Acha se inscribe en la teoría de la dependencia y se vincula con una tradición emancipadora del arte factible de rastrear en las conceptualizaciones, analizadas en los capítulos anteriores, de Marta Traba y Luis Camnitzer. Se trata de una tradición que, en línea con la teoría de la dependencia cultural, buscaba demostrar cómo a través de la importación de formas culturales hegemónicas y de modalidades de consumo externo, se reproducían en los países subdesarrollados los sentidos del mundo acuñados por los países desarrollados, perpetuando formas de exclusión y desigualdad.⁴⁰⁹

La politicidad del arte propia de esta tradición emancipadora, que concibe la obra y la labor crítica al servicio de la liberación continental, es la que Mosquera rechaza y de la cual quiere desmarcarse a sí mismo y al grupo de teóricos con el cual se alinea (la “nueva crítica”). Al caracterizar los discursos de los años 60 y 70 como políticamente moldeados (antes que artísticamente informados), Mosquera establece una distancia (y una crítica) que resulta evidente al revisar su propio proyecto artístico-cultural. Para el

⁴⁰⁷ Ibid., 108.

⁴⁰⁸ Ibid., 108-109.

⁴⁰⁹ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald* [1972] (México, Siglo XXI, 1979).

crítico cubano, es la presencia no problematizada de contenidos políticos y sociales en ciertas obras y discursos sobre América Latina y su arte (“el latinoamericanismo limitante, propio de toda una etapa histórica signada por la revolución cubana y las guerrillas”)⁴¹⁰ lo que determina su restringida circulación y capacidad de intervención en el campo más amplio de un arte “sin apellidos”.⁴¹¹ Significar y conformar las artes de la región desde un horizonte distinto al de las singularidades contextuales (un horizonte-otro a la conceptualización del arte como unidad dependiente de la historia político-económica del continente), es para Mosquera la estrategia que permitiría romper el encapsulamiento y exclusión que la misma noción de “arte latinoamericano” actualiza. Mosquera se resiste a la búsqueda de correspondencia entre estilo y afiliación partidaria que dominó la crítica de arte latinoamericana de los años 60 y 70. Acerca de esta singularidad de la crítica latinoamericana de esos años, y de su impacto en la producción artística del período, Fabiana Serviddio expresa:

El mejor arte latinoamericano [de los años 60 y 70] parecía ser aquél en el que la correspondencia entre estilo y medio podía identificarse en forma clara (...) la mayor parte de los críticos se inclinó a interpretar los estilos artísticos como formas de correspondencia directa con ideologías determinadas, posición teóricamente legitimada por el difundido ensayo de Nicos Hadjinicolaou [sic].⁴¹²

Y unas páginas más adelante Serviddio continúa:

Hasta la década del 80, los críticos del arte latinoamericano creyeron en el arte como una dimensión directamente representativa de la cultura; confiaron en que podía y debía *traducir plásticamente* la realidad social de su creador; pensaron que era valioso en tanto *hablaba la historia*.⁴¹³

⁴¹⁰ Mosquera, “Arte que va hacia afuera”, 22.

⁴¹¹ Gerardo Mosquera, “Del arte latinoamericano al arte desde Latinoamérica”, *Caminando con el diablo*, 126.

⁴¹² Se refiere al libro de Nicos Hadjinicolaou, *Historia del Arte y Lucha de clases* de 1973. Serviddio, *Arte y Crítica*, 52 y 53.

⁴¹³ *Ibid.*, 193.

Las referencias a la teoría de la posmodernidad, el post-estructuralismo, los estudios culturales, el poscolonialismo y la globalización son, en la introducción de *Beyond the Fantastic*, los referentes teóricos que ayudan a dar cuenta de lo que se entiende como desplazamiento discursivo. Fueron estas renovaciones teóricas las que, a través de postulados que afirmaban la crisis de la razón occidental, la nueva fase del capitalismo tardío, el fin de la guerra fría y de un mapa antagónico de poderes, habilitaron nuevas formas de conceptualizar las relaciones entre las artes de diversas culturas y de pensar una nueva potencialidad del arte. Así como la globalización y la comunicación informática dificultaban seguir sosteniendo la existencia de zonas sustraídas al devenir de la historia con producciones “auténticas”, la redistribución del poder mundial reclamaba nuevos modelos de eficacia del arte superadores de trazados continentales integradores y totalizadores.

A diferencia del período previo de los años 60 y 70, cuando América Latina era concebida como totalidad en busca de la identidad continental, el nuevo período, según Mosquera, se inclinó a pensar América Latina en un sentido más plural. Como horizonte último de sentido, la noción de “América Latina” no sólo reveló el inconveniente de querer integrar múltiples tiempos y raigambres culturales, sino que también movilizaba viejas y estáticas construcciones de sentido. Los autores reunidos en la antología, en opinión de Mosquera, representaron un “nuevo pensamiento de la post-utopía”⁴¹⁴ resultado de la crítica a la modernidad y sus totalitarismos. Si las generaciones de los 60 y 70 defendían una agenda política orientada a la liberación continental bajo estrategias

⁴¹⁴ Mosquera, “Crítica Contemporánea”, 114.

que respondían a una geografía estable del poder mundial, los nuevos poderes transnacionales y formas del capitalismo financiero inauguradas con la globalización exigieron reformular las formas de resistencia global y las modalidades de un arte crítico.

El cambio entre ambos momentos de la crítica de arte en América Latina, para Mosquera resulta evidente en el aparato conceptual al cual recurren. Términos propios del pensamiento crítico desarrollado en los 60 y 70 tales como “resistencia”, “socialización”, “anti-colonialismo” y “revolución”, fueron reemplazados en los 80 y 90 por los conceptos de “articulación”, “negociación”, “hibridización”, “des-centramiento”, “márgenes” y “apropiación”. El tránsito entre ambos repertorios conceptuales da cuenta de la renuncia a la esperanza de una transformación de base, y de la adopción de modalidades de acción tendientes a la reforma de estructuras de poder más localizadas. Ya no se busca preservar la ilusión propia de los años 60 y 70 de un arte latinoamericano como espacio incontaminado de toda penetración colonialista sino que se trata de formular nuevas estrategias artísticas más complejas políticamente, que apuesten a lo local como espacio crítico de intervención. Como señala Kevin Power en la introducción de su compilación de crítica latinoamericana de los años 90, un trabajo que reconoce sus deudas con la antología pionera de Mosquera, las nuevas intervenciones de la crítica y el arte de ese período apostaron a funcionar como “operaciones críticas más marginales, menos vociferantes y en pequeña escala. No tanto ataques de guerrilla como posicionamientos estratégicamente articulados”.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Power, ed., *Pensamiento crítico*, 17.

7.2. Ruptura y Continuidad. (Re)territorializaciones artísticas y la politicidad de la obra

Al romper con “lo fantástico” en tanto elaboración del norte y con los principios teóricos que orientaron los discursos artísticos de los años 60 y 70, la nueva crítica de los 80 y 90 quiso separarse de una serie de construcciones que circulaban sobre el arte de América Latina a fin de instalar un nuevo marco discursivo que permitiese una nueva inscripción a escala global de estas producciones. Sin embargo, esas nuevas elaboraciones sobre el arte del “sur” manifestaban cualidades discursivas que estaban fuertemente arraigadas en la tradición de pensamiento de la región. Así como la idea de “lo fantástico” que la “nueva crítica” se abocó a desarmar tenía fuertes antecedentes en la historia crítica latinoamericana (especialmente en los escritos de Marta Traba y de Alejo Carpentier, y también en una serie de proyectos curatoriales realizados en América Latina), la politicidad de la obra definida desde su localidad y emplazamiento, tenía asimismo precedentes en los textos de Carpentier de la década de 1940. La llamada de Carpentier a que los artistas produzcan un lenguaje que se corresponda con su “contexto” (entendido, según el escritor, en términos de la vida cotidiana de un singular territorio), respondía a su interés por ganar un nuevo espacio de representación para las artes americanas, distinto y superior al que le correspondía a las producciones europeas. Fue una llamada que funcionó como una *reterritorialización* del continente en términos discursivos y también estilísticos.

Amaryll Chanady analiza el tipo de formalización operada por Carpentier en términos de una “territorialización del imaginario” (territorialization of the imaginary) que sucede cuando “una manifestación particular de una ficción de vanguardia internacional es atribuida a un particular continente en un acto de apropiación no

adecuadamente justificado en la argumentación del ensayo”.⁴¹⁶ Esta territorialización que refiere Chanady, resulta evidente en la conferencia “Lo Barroco y lo Real Maravilloso” que Carpentier dictó en 1975: “Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado. Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo que se produce espontáneamente en nuestra literatura.”⁴¹⁷

En Carpentier, como señala Chanady, “la existencia de una realidad maravillosa legitimó y territorializó un maravilloso literario (...) opuesto al artificio literario de los escritores europeos de literatura fantástica y surrealista”.⁴¹⁸ Lo “maravilloso literario” de Carpentier establece así, según Chanady, una doble distancia con la literatura europea. En cuanto su materia (una realidad maravillosa) es exclusiva del continente americano, sólo a este territorio le corresponde auténticamente una literatura maravillosa. La fuerza con la que lo maravilloso se impone en tierras americanas determina, por otra parte, que la literatura del continente no pueda sustraerse de esta imposición, delegando a los escritores europeos todo “artificio literario”. A diferencia de la creación europea, librada a la pura imaginación, la creación literaria americana aparece así condicionada por un territorio que impone sus singularidades geográficas e históricas.

⁴¹⁶ “A particular manifestation of international avant-garde fiction is ascribed to a particular continent in an act of appropriation that is not adequately justified in the argumentation of the essay”. Amaryll Chanady, “The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”, en *Magical Realism. Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (Durham: Duke University Press, 1995), 131.

⁴¹⁷ Alejo Carpentier, “Lo Barroco y lo Real Maravilloso” [1975]. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/87988353/Alejo-Car-Pen-Tier-Lo-Barroco-y-Real-Maravilloso>

⁴¹⁸ “[t]he existence of a marvelous reality legitimated and territorialized a literary marvelous (...) opposed to the literary artifice of European writers of fantastic and surrealist literature”. Chanady, “The Territorialization”, 133.

Esta territorialización del imaginario que efectúa, según Chanady, la literatura de Carpentier, también puede pensarse como operando desde la crítica de arte. Se trata de discursos que imponen una norma sobre la producción de obra, bajo el reclamo de su adecuación a las singularidades de una localización. El carácter crítico que Chanady identifica en estos discursos, reside en su cuestionamiento a los paradigmas dominantes en cuanto tienen una “función fundacional” (foundational function) al enfatizar la especificidad cultural y la diferencia, la construcción identitaria y la auto afirmación en situaciones de neocolonialismo.

El reclamo por descolonizar las narrativas artísticas que estuvo en el origen de los discursos críticos desde los años 60 y 70, dio a estas intervenciones, que buscaban una y otra vez interrogarse por lo propio y lo distinto, un carácter fundacional en el sentido apuntado por Chanady. Desde los años 70, estos ejercicios de la crítica de arte, operaron, más bien, como refundaciones *múltiples* (re-territorializaciones) en cuanto tendieron en cada nueva instancia, a señalar un quiebre con las formulaciones previas y a instalar un nuevo propio Latinoamericano.

La situación de neocolonialismo que Chanady identifica como sustrato de estas literaturas, en el caso de los críticos latinoamericanos de los años 80 y 90 se revela en el quiebre que ellos quisieron marcar con aquellas narrativas artísticas percibidas como residuos coloniales. En tanto el despliegue de ese “propio latinoamericano” era percibido como la vía para la emancipación continental, la ruptura con esas imposiciones externas y la atención a “lo propio” entendido de modo diverso en cada caso, adquirió un carácter normativo, regulador. De este modo, mientras en Carpentier es la naturaleza Americana la que reclama una expresión “auténtica” inscrita en el

registro de lo barroco, y en Marta Traba la exigencia de un “arte de la resistencia” viene dada por la singularidad de una América Latina en confrontación con el imperialismo de la América Sajona, en Luis Camnitzer es la re-territorialización latinoamericana de una tradición libertaria en el arte, que se filtra también en ciertos sectores de los Estados Unidos, la que impone la solución *conceptual* como la expresión más adecuada (correcta) para manifestar la radicalidad política del continente. En estos tres casos (la lista podría continuar), la auto-afirmación de una singularidad (literaria o artística) se define en confrontación con un otro percibido como amenaza colonizadora: el grupo surrealista francés en el caso de Carpentier, el arte de los Estados Unidos en Traba y en Camnitzer.

7.2.1. “Lo local” como categoría crítica y las marcas de lugar

Ramírez, Richard, Camnitzer y Mosquera continuaron la tradición de identificar un *diferencial latinoamericano* en la producción artística de la región que reinscribió la unidad de su arte. De manera similar a lo postulado por Carpentier, es en el despliegue y puesta en acto de “lo local” donde los críticos aquí analizados ubicaron el potencial crítico y singular de las producciones latinoamericanas. Sin embargo, a diferencia del escritor cubano, “lo local” ya no fue pensado de manera esencialista, bajo la idea de una “naturaleza americana”, sino que se identificó con las singulares condiciones históricas (y en tanto históricas cambiantes) de inscripción de las obras. Así, mientras para Camnitzer es el compromiso político lo que reinstala la unidad del arte de América Latina, en Ramírez es la común actitud de *inversión* de las vanguardias latinoamericanas (que se extienden desde inicios del siglo XX hasta la década de 1980) el rasgo que

circunscribió la territorialidad que el modelo constelar parecía dispersar. En el aparato crítico de Mosquera, que propone la desaparición de todo referente geográfico, lo singular latinoamericano se define a partir de su “apertura” hacia el contexto en una modalidad de obra que lo re-territorializa bajo una geografía abierta de lo subalterno. Si bien Richard es quien más abogó por la desaparición de “América Latina” como generadora de sentido a fin de sustraer las obras locales a toda captura fácil y transparente, su noción de “sur”, en tanto lógica de intervención crítica propia de las obras de la región, no postula la completa eliminación de las marcas de lugar.

Este diferencial latinoamericano, distinto en cada uno de los teóricos aquí analizados, no tiene una definición esencialista al modo de Carpentier, sino que responde a una particular *lógica de acción* (la inversión en Ramírez, la apertura en Mosquera, la comunicación y contextualidad en Camnitzer, el desacomodo móvil en Richard) en tanto voluntad política de esas retóricas de incidir en un estado de situación dado. Términos como inversión, desacomodo y apertura, funcionan como posibilidades de alteración de una estructura que limita; pensar y definir el conjunto de prácticas artísticas desde esas nociones, define una labor de la crítica que piensa más en los marcos que sujetan y que hay que hendir, que en los horizonte de acción que cada estructura artística crea.

En el conjunto de los aparatos teóricos de Richard, Ramírez, Mosquera y Camnitzer, la politicidad de las obras e intervenciones locales se define a partir de este diferencial latinoamericano (“lo local”) en tanto es el componente radical (crítico) de las experiencias regionales. Si bien cada uno de estos teóricos postula una modalidad distinta de lo político en el arte en cuanto formas distintas en que lo social es

aprehendido y manifestado en la obra (evidente en el conjunto disímil de experiencias a partir de las cuales cada uno de ellos reflexiona), en todos ellos lo político está definido a partir del emplazamiento de las obras, es decir, a partir de cómo la obra se conforma a partir del lugar en el cual se inserta. Según Richard, “lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamiento”.⁴¹⁹ La construcción del conceptualismo ampliado de Camnitzer y su confrontación con la tradición minimal de Estados Unidos, revela cómo su concepción de la obra, del arte y del artista crítico (y por lo tanto conceptualista y latinoamericano) se definen en función del compromiso con su propia localidad. Para el artista uruguayo, la idea de un “arte contextual” es uno de los dos rasgos (el otro es el potencial comunicacional de la obra) que define el arte de América Latina y exige la total reformulación de los fundamentos analíticos y valorativos de las teorías e historias del arte contemporáneas. La tradición de un “arte que va hacia afuera” como tradición crítica en el arte de América Latina y de sectores subalternos que defiende Mosquera, se refiere también a la singular *politicidad* presente en las obras de la región: ni la indiferencia por lo social propia de “nortes de lucubración teórica”,⁴²⁰ ni una concepción de lo político como simple denuncia al modo de la tradición “militante” latinoamericana de las décadas de 1960 y 1970. En Ramírez, finalmente, es la inversión de los postulados centrales de acuerdo a la propia localidad, lo que definió lo radical y disruptivo de las vanguardias “ex/céntricas”.

Si bien sería posible avanzar en las diferencias y singularidades que lo político adquirió en las construcciones de cada uno de los teóricos revisados (singularidades que fueron señaladas en los análisis individuales de cada uno de ellos), me interesa enfatizar

⁴¹⁹ Richard, “Lo político en el arte”, s/p.

⁴²⁰ Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, 63.

la común estrategia discursiva que permeó sus elaboraciones y narró a través de ellas: una estrategia que hizo de *lo local* el núcleo de sus críticas, y allí ancló el poder subversivo y radical del arte y de los discursos generados en América Latina. Las revisiones hasta aquí emprendidas, permiten argumentar la existencia de un régimen sensible en la producción de la crítica que continuó vigente desde los años 70 a los años 90. Dicho régimen se define por una concepción de lo artístico en términos de identidad y referencialidad. En este régimen, lo singular de la producción artística y su politicidad está vinculado a su identidad geopolítica. Las diversas variaciones de este régimen, permiten pensar en etapas distintas en función del singular modo en que *lo local latinoamericano* participa de la definición de lo artístico. Al condicionamiento de “lo americano” y “lo latinoamericano” en la producción artística regional en tanto naturaleza (Carpentier) y causa política (Traba), sucedió una etapa posterior (durante los años 80 y 90) en donde la definición de lo propio y lo distinto empezó a diversificarse gracias a la influencia del postmodernismo, los estudios culturales y las teorías poscoloniales entre otras reflexiones teóricas.

La pregunta que es necesario plantear en este momento, se refiere a los alcances y límites de esta modalidad de crítica cuya apuesta discursiva fue la de situar toda su radicalidad, y la de las obras que analizaba, en su condición localizada, situacional. ¿Desarmó esta nueva batería teórica las comprensiones del arte y las formas de narrarlo propias del momento anterior del cual la nueva crítica quiso desvincularse? ¿Se correspondieron estos desplazamientos discursivos argumentados desde la crítica de América Latina con formas nuevas y efectivas de circulación y significación de las producciones de la región en los circuitos internacionales de arte? ¿Cuál fue la vigencia

histórica, en términos de su fuerza crítica, de este modelo analítico y qué nos permite sentenciar su cierre?

7.2.2. Lo crítico político

La comprensión de *lo local latinoamericano* en términos *políticos*, le permitió a los críticos de los años 80 y 90 devolverle a las obras de América Latina toda la historicidad que las construcciones hegemónicas les habían arrebatado. En cuanto se trataba de impugnar el lugar derivativo asignado a las obras del sur, enfatizar la tradición de lucha y marginación de América Latina, así como las condiciones de crisis y adversidad en las que históricamente se había desarrollado, permitió abrir para estas producciones un espacio nuevo y original de visibilidad en el escenario global. La fuerza y efectividad argumental de este enunciado, se anclaba en la base mítica del proyecto latinoamericanista tal como se reformuló en los años 50: desde la exclusión y confrontación con el norte —es por esto que en los años 90 se continuó el proyecto latinoamericanista de los 50 y no el proyecto americanista de los 30 de Torres García y de Siqueiros, carente de esta dimensión de exclusión y confrontación con los Estados Unidos—.

Se trató de una fórmula, ampliamente difundida a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, en la que convergían ambas tradiciones de un arte crítico para América Latina: aquella anclada en Torres García y en Siqueiros que pensaba lo político del arte como renovación de formas y visualidades para irrumpir y alterar un orden dado, y aquella tradición emancipadora que, deudora de los postulados del imperialismo cultural, concebía el arte al servicio de la liberación continental y la política principalmente como

denuncia y vía de contra-información. Si los antecedentes de la primera tradición podemos rastrearlos en las obras y escritos de Torres García y de Siqueiros de los años 30 tal como fueron analizados en el capítulo 1, los precedentes de la segunda tradición que concibe las formas del arte en continuidad con las formas materiales de existencia, se remontan a Marta Traba en tanto fundadora del proyecto latinoamericanista del arte.

En el ensayo “El último refugio del arielismo”, Cuauhtémoc Medina señala cómo, al continuar la identificación presente en el *Ariel* de Enrique Rodó de desarrollo con americanismo (en el sentido de los Estados Unidos), Marta Traba reterritorializó una poética del subdesarrollo en tanto única alternativa (latinoamericana) de resistencia.⁴²¹

La continuidad y consecuencias de esta proclama, es decir, de la exaltación de lo precario y marginal como potencia crítica del arte en el mundo actual, son analizadas por Anna Dezeuze en su ensayo “Thriving On Adversity: The Art of Precariousness” (2006).⁴²²

El análisis de Dezeuze sobre los modos en que las formas de vida de los habitantes marginales de favelas y villas miseria fueron incorporadas en exposiciones y circuitos de arte internacionales, permite pensar la manera en que esta práctica en ocasiones deviene mera estatización de la pobreza, más que acto crítico y cuestionador. Dezeuze analiza la lógica implícita en la mirada que Carlos Basualdo dirigió a la obra de Fernanda Gómez en la exposición *The Structure of Survival*, como una lógica que pareciera indicar que toda obra fundada en la fragilidad y precariedad debe estar necesariamente relacionada con las condiciones de precariedad social y económica propias de América

⁴²¹ Medina, “El último refugio”.

⁴²² Anna Dezeuze, “Thriving On Adversity: The Art of Precariousness”, *Mute magazine - Culture and politics after the net* (September 2006). Disponible en: <http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness> (Enero 2012).

Latina, es decir, como una lógica que postula la identificación (correspondencia) entre las condiciones materiales de un territorio y las formas sensibles (las obras) generadas en ese lugar. Se trata de una mirada que se corresponde con una comprensión de lo artístico en tanto reproductor de un orden sensible, sin capacidad de modificarlo. Las obras se comprenden así como reproductoras de identidad, no creadoras de diferencia.

Al análisis de Dezeuze sobre dos de las exposiciones curadas por Basualdo —*The Structure of Survival* (50 Bienal de Venecia, 2003) y *Da adversidade vivemos* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001)— que operaron bajo esta lógica, podemos incorporar la exposición *Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* (P.S.1 de Nueva York y Kunst Werke de Berlín, 2002) que delineó una imagen de México D.F. como ciudad peligrosa, violenta y al borde del colapso. En el texto del catálogo Klaus Biesenbach, el curador de la exposición, insiste en la inseguridad que acecha a la ciudad —sea en la forma de catástrofes naturales, homicidios y secuestros— y construye un escenario de diversos fenómenos urbanos tensados bajo los ejes riqueza/pobreza, progreso/estancamiento-improvisación, violencia/civilización en cuyo espectro las distintas producciones adquieren sentido. La afirmación del curador “[l]os trabajos de esta exposición *reflejan* una cierta realidad social y funcionan a un cierto nivel de la realidad”, expresa cómo para Biesenbach, las obras quedan subsumidas y significadas (limitadas) dentro de esta conceptualización de la ciudad.⁴²³ Se trató de una construcción “apocalíptica” del arte y la sociedad latinoamericana, con visos de una

⁴²³ Klaus Biesenbach, “Mexico D.F.: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores”. Klaus Biesenbach, *Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, Catálogo de la muestra realizada en P.S.1 Contemporary Art Center, New York y Kunst-Werke, Berlín, del 30 de junio al 2 de septiembre de 2002, 282. El subrayado es mío.

posibilidad redentora,⁴²⁴ que acompañó no sólo la creciente visibilidad del arte de México durante 1990 y 2000 sino también del arte de Argentina durante ese mismo período.

Magali Arriola explica la eficacia internacional de esta argumentación⁴²⁵ — también llamada “*el fenómeno Amores Perros*” en referencia al éxito de la película de Alejandro González Iñárritu— para el caso mexicano por la coincidencia entre “la politización implícita en los planteamientos y estrategias que se generaron desde México respondiendo a contingencias inmediatas del entorno”, y modelos discursivos internacionales (la estética relacional) que produjeron el interés inmediato de la escena global en estas prácticas. Si bien esta confluencia de propuestas generadas desde diversas latitudes abría la posibilidad de un diálogo horizontal, Arriola reseñó cómo la crítica internacional prefirió referirse a las obras provenientes de México sólo en cuanto “ilustración de las peculiaridades de un contexto”.⁴²⁶ A pesar de que las exposiciones vinculadas con México, según Arriola, se desmarcaron deliberadamente del intento de representar realidad alguna, la crítica internacional sólo dio cuenta de “la situación apocalíptica del país que ven ilustrada en cada una de las obras”.

La gran atención que artistas y colectivos artísticos de Argentina recibieron en los espacios internacionales de representación artística durante ese mismo período, revela un interés similar de esas instituciones por obras capaces de referir, de dar cuenta, de

⁴²⁴ Gabriel Pérez-Barreiro, ed., *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, 2006).

⁴²⁵ En relación con esta argumentación, en una entrevista realizada en el año 2005, el crítico mexicano Cuauhtémoc Medina sostuvo: “En México un grupo tratamos de vender la idea de que el arte mexicano estaba tratando de aprovechar estéticamente las condiciones del subdesarrollo”. Entrevista a Cuauhtémoc Medina.

⁴²⁶ Magali Arriola, “Cuando la (mala) fe mueve fronteras: Ocho puntos para analizar la representación de México en el extranjero”, ed. Issa María Benítez Dueñas, *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México* (Madrid: Ephemera, 2005), 67.

las nuevas problemáticas —económicas, políticas— del mundo contemporáneo. Las experiencias artísticas argentinas realizadas en el cruce con la política y los derechos humanos fueron las que más curiosidad despertaron a nivel internacional. La exhibición global de estas acciones de arte se acompañó de textos explicativos, realizados al modo de instrucciones de lectura, que incorporaban grandes referencias a la teoría política y económica, y a las desventuras del capitalismo actual.

Si bien la labor de muchos de estos grupos y artistas (Grupo de Arte Callejero, Etcétera, Eduardo Molinari, Magdalena Jitrik, entre otros) era previa al colapso institucional y económico del año 2001, la crítica y los discursos artísticos construyeron un marco explicativo en el cual los días 19 y 20 funcionaban no sólo como hiato dentro de la trama histórica nacional, sino como referente y significado último de una variedad de experiencias.⁴²⁷ Significadas desde un horizonte de sentido que oscilaba entre una visión que auguraba de la mano de las asambleas barriales la tierra prometida, y el terror a la inseguridad creciente en una economía cada vez más devaluada, las experiencias argentinas fueron principalmente aprehendidas desde una lógica que establecía la continuidad entre crisis político-económica, materialidad y mensaje de las obras y llamado a la acción directa a través de la toma de conciencia.

Organizado por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, y desarrollado entre los años 2002-2006, el proyecto *Ex Argentina* estableció su punto de

⁴²⁷ El libro de Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*, publicado en el año 2009, se inscribió en un ciclo de intervenciones (especialmente exposiciones) tendientes a hacer de una multiplicidad de experiencias —las obras e intervenciones de grupos como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, los estampados del TPS (Taller Popular de Serigrafía), la actividad de contra-información de Argentina Arde o las irrupciones espontáneas de pequeños ahorristas engañados— un núcleo de sentido articulado por la idea de la “crisis”. Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009). Articulado como una compilación de ensayos, este libro trasciende la temática aquí trabajada y ofrece la reflexión sobre una serie de producciones, experiencias e instituciones argentinas entre los años 2001-2009.

partida en “la crisis económica y los levantamientos populares en la Argentina durante diciembre de 2001”.⁴²⁸ La pretensión de este proyecto de “buscar un método artístico que pudiera *dar cuenta, de manera precisa*, tanto de las causas como de las consecuencias de la crisis”,⁴²⁹ queda desbordada por la totalidad de piezas participantes e introduce un interrogante acerca de los modos de significar (historizar) las diversas creaciones artísticas, y una inquietud acerca de las ambiciones de tal empresa.⁴³⁰ Esta exposición revela, además, cómo los artistas se hacen eco de estos paradigmas discursivos (la organización de la edición argentina de esta muestra, presentada en otros países, estuvo a cargo de artistas locales como los integrantes de Etcétera y Eduardo Molinari, entre otros) evidenciando que la crítica de arte es sólo uno de los elementos que participan de la reproducción de un régimen artístico, junto a la producción artística, las labores de historia y teoría, así como otros dispositivos que contribuyen en la erección de singulares modalidades de hacer, de percepción y de pensamiento.

Si bien las intervenciones hasta aquí referidas no operan todas del mismo modo (la construcción de un estereotipo local anclado en lo político no es lo mismo que tratar de explorar una metodología histórico-política localizada), en todas subyace una lógica que busca la identidad entre lugar y superficie sensible de la obra. Como lo plantea

⁴²⁸ El proyecto *Ex Argentina* se desarrolló entre los años 2002-2006 como un diálogo bilateral entre Argentina y Alemania. En noviembre de 2003 tuvo lugar en Berlín el Congreso *Planes para huir de las visiones* panorámicas y en marzo de 2004 en el Museo Ludwig la exposición *Planes para huir del trabajo al hacer*. Parte de esta muestra se exhibió en Barcelona, Viena y Rotterdam. En Febrero de 2006 se expuso en Buenos Aires *La Normalidad* en el Palais de Glace, paralelamente se realizó una serie de mesas de discusión en diversos sitios de la ciudad de Buenos Aires. Alice Creischer y Andreas Siekmann, “La experiencia *Ex Argentina*”, Gabriela Massuh, ed., *La Normalidad*, catálogo de exposición, Palais de Glace, 14 de febrero- 19 de marzo de 2006 (Buenos Aires: Interzona Editora, 2006), 6.

⁴²⁹ *Ibid.*, 9.

⁴³⁰ Analicé la construcción discursiva que, sobre el arte Argentino “post 2001”, se elaboró en torno a la idea de “crisis” en: Gabriela A. Piñero, “La obra Latinoamericana, entre la representación y el dispositivo (19/20 Argentina *for export*)”, (ponencia presentada en el *Coloquio sobre estudios de arte: Modelos de pensamiento y perspectivas de análisis*, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1 y 2 de Marzo de 2010).

Jacques Rancière, lo que está en juego en estas conceptualizaciones es una “visión sociológica para la cual la ‘política’ del arte significa la explicación de una situación — ficcional o real— por las condiciones sociales”, o bien una “visión ética que pretende reemplazar la ‘impotencia’ de la mirada y de la palabra por la acción directa”.⁴³¹ Ambas visiones, en la perspectiva del filósofo francés, se apoyan en un modelo pedagógico de eficacia del arte, que supone "una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados".⁴³² Pensar las acciones del Grupo de Arte Callejero o de Francis Alÿs sólo como respuesta a las condiciones de vida en Buenos Aires y Ciudad de México de inicios del siglo XXI, y postular su “correcta” apropiación desde las coordenadas de su localización, limita la libertad de la apropiación estética capaz de reconfigurar sentidos y postular modalidades de experiencia nunca predecibles ni trazadas de antemano.

La imagen de víctimas pasivas de la globalización implícita en la construcción del arte de México como condicionado por el subdesarrollo que señaló Arriola, tiene además el inconveniente de reafirmar la posición hegemónica del centro y su distribución de lugares. Si bien el recurso a lo político y al subdesarrollo como estrategia de internacionalización en las décadas de 1990 y del 2000 demostró ser productivo, de lo que se trata ahora es de pensar una politicidad del arte, una modalidad de obra y de mirada, que no imponga la homogeneización (re-territorialización) de un modelo de representación que, en tanto cristalizado, pierde toda capacidad crítica. El riesgo de que este recurso a lo político devenga un nuevo estereotipo sobre el arte de América Latina

⁴³¹ Rancière, *El espectador*, 81.

⁴³² *Ibid.*, 55.

(al lado o como sucesor de “lo fantástico”), fue señalado por Ivo Mesquita en el catálogo de la exposición *Cartographies* que curó en 1993:

Por otro lado, su producción artística [se refiere a América Latina] se reconoce como espacio de militancia política que crea un arte comprometido, al servicio de la educación y de la conscientización de las masas, y que constituye un medio para la transformación de la sociedad. Vinculada a la tradición fundada por el Muralismo Mexicano, único movimiento artístico latinoamericano reconocido por los compendios de la historia del arte occidental, esta producción procura atender más a las demandas de las emergencias políticas y sociales que al debate de las cuestiones intrínsecas a la producción de lenguaje y conocimiento.⁴³³

Mesquita no trata de negar la existencia de obras que puedan adscribirse en esos registros, estas obras existen y “configuran parte de la actividad artística del continente”. Sin embargo, “como conjunto representativo de la producción artística en Latinoamérica, se equivocan en su intento de delimitar un territorio para lo latinoamericano, pues afirman la existencia hoy en día de una cultura autóctona, de contenidos de identidad que expresan la autenticidad de una cultura pura y revolucionaria. Incorporan el discurso del otro sobre ‘nosotros’ y crean sistemas de representación que rápidamente se cristalizan en íconos de identidad vaciados por la dinámica de violencia de la realidad en que se inscriben.”⁴³⁴

En su análisis de la representación de México en el extranjero, Arriola mencionó cómo la decisión de la crítica internacional por señalar el vínculo de las obras con sus contextos, actuó en detrimento de un estudio destinado a explorar su contenido estético y/o político.⁴³⁵ No se trata de negar las complejas dinámicas a través de las cuales las producciones artísticas se articulan con sus condiciones de existencia, sino de

⁴³³ Mesquita, “Cartographies”, 36-38.

⁴³⁴ Mesquita, “Latinoamérica”, 38-40.

⁴³⁵ Arriola, “Cuando la (mala) fe”, 67.

revisar cómo esta decisión se ha transformado en un elemento que impone una *nueva diferencia localizada*, en tanto se le exige a la “periferia” identificarse “contenidísticamente” con “lo real” y la “experiencia”, con la carga “pre-teórica” que esto implica.⁴³⁶ “La tendencia a interpretar las artes periféricas por la adecuación a su contexto no desaparece ni siquiera con los artistas globalizados”, sostiene García Canclini.⁴³⁷

Explicitar cómo las obras de la región se configuraban en relación a sus localidades fue efectivo para impugnar las narrativas hegemónicas y el absolutismo del objeto modernista. Sin embargo, esta aproximación tiene el problema de postular una modalidad de obra carente de una potencialidad crítica más allá de las referencias de lugar (en esta perspectiva el arte sólo funciona como ilustración o medio para la transformación social), y de re-territorializar esta modalidad de obra dentro de los límites geográficos de América Latina.

7.3. Crítica y visualidad ¿Por qué no tenemos un minimalismo global?

Al postular lo crítico de la obra en términos de *lo local*, los aparatos teóricos de Ramírez, Mosquera, Camnitzer y Richard articulan un modelo de efectividad artística que supone la correspondencia (identidad) entre intención del artista como denuncia localizada, dispositivo de representación y apropiación estética. A pesar de las variantes que cada uno de estos teóricos postula, en el paradigma crítico que ellos proponen, a *lo local latinoamericano* del arte corresponde una forma específica de visibilidad y de

⁴³⁶ Richard, “El régimen crítico-estético”, s/p.

⁴³⁷ García Canclini, “La reconstrucción de la teoría del arte”, s/p. Algunas de las ficciones —especialmente en cuanto a circulación democrática y ausencia de jerarquías— del circuito de arte global son abordadas por Andrea Giunta en: “Arte y Globalización”.

discursividad que lo identifica como tal.⁴³⁸ En tanto en este paradigma la politicidad del arte se comprende a partir de la situación de abuso, poder o dominio que el artista quiere denunciar, la tarea de la crítica de arte es construir una mirada que garantice la continuidad entre localidad – politicidad – apropiación estética.

La erección de una forma específica de visualidad *latinoamericana* del arte, que permita su reconocimiento (identificación) en cuanto tal, resulta evidente en las maneras diversas (y sin embargo coincidentes) en que Mosquera y Camnitzer analizaron el legado del arte *minimal* en América Latina. La expansión geográfica y temporal que Camnitzer hizo del conceptualismo en América Latina, postula una comprensión de este movimiento como la condición política del arte en América Latina. En cuanto para Camnitzer lo singular de la obra crítica latinoamericana es su potencial comunicacional y la referencialidad de contexto, es entendible que el arte *minimal* en tanto producto de los Estados Unidos desinteresado de toda representación de la experiencia social contemporánea, sea para el artista uruguayo desapropiado para el arte del “sur”. La *actividad* que Camnitzer espera del espectador (que “entre” a la obra y vea “qué pasa dentro”),⁴³⁹ presupone una realidad anterior que estaría detrás de la imagen y que al espectador le tocaría desentrañar y develar. Este llamado de Camnitzer a la *acción*, se contrapone a la *pasividad* que en su perspectiva define el acto de espectral, asociado a la inercia del consumidor. Es la imposibilidad de trascender la superficie de la obra *minimal* —imposibilidad expresada en la frase de Frank Stella *es sólo lo que ves* (what you see is what you see)— lo que, en la perspectiva de Camnitzer, transforma esta

⁴³⁸ Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 37

⁴³⁹ Camnitzer, ponencia, s/p.

modalidad de obra en el “anti modelo”⁴⁴⁰ de la obra conceptualista latinoamericana, cuya singularidad es la de funcionar como vehículo de una voluntad comunicativa que se pronuncia en relación con la situación de marginalidad y opresión continental.⁴⁴¹

El completo rechazo de obra *minimal* en cuanto producto de la sociedad industrial norteamericana (pertenencia histórica inscrita en los materiales de la obra *minimal*) que manifiesta Camnitzer,⁴⁴² en Mosquera adquiere la forma de una reelaboración que, paradójicamente, coincide en varios puntos con los postulados artísticos de Camnitzer. La voluntad del crítico cubano de concebir el arte de la región ya no en oposición con el arte del “centro”, al modo de Camnitzer, sino desde la continuidad y común pertenencia a la corriente del arte contemporáneo, lo llevaron a sostener una visualidad post-*minimal* y post-conceptual para las artes del sur. Según Mosquera, durante los años 90, artistas de América Latina y de otros sectores subalternos reformularon la frase de Stella “es sólo lo que ves” bajo la fórmula de “no es sólo lo que ves”. La distancia entre ambas frases señala la singularidad que Mosquera asigna al arte latinoamericano y subalterno: lo que tu *no* ves y sin embargo está allí, nos dice el crítico cubano, son “componentes ‘*exteriores*’ al arte: culturales, biológicos, sociológicos, surrealizantes, sociales, etc.”⁴⁴³ El arte de América Latina y de otros grupos “minoritarios” se ve impelido, según Mosquera, a introducir estos referentes “extra-artísticos” debido a su condición subalterna y marginal dentro de la geografía imperante de poderes. Es la introducción de estos referentes, por otro lado, la que señala la singularidad crítica de estas producciones. Mosquera analiza la obra de Cildo Meireles *Cruzeiro do Sul* (1969-1970)

⁴⁴⁰ Camnitzer, *Didáctica*, 64.

⁴⁴¹ Camnitzer, “La visión del extranjero”, 87 y Camnitzer, *Didáctica*, 14.

⁴⁴² Camnitzer, “Spanglish art”, 44.

⁴⁴³ Mosquera, *No es sólo lo que ves*, 12. El subrayado es mío.

como ejemplo pionero de esta corriente post-minimalista.⁴⁴⁴ Su filiación *minimal* resulta evidente desde sus formas: un minúsculo cubo de menos de un centímetro de lado. Sin embargo, sus materiales, madera de pino y de roble, maderas con valor simbólico para los Tupí, traicionan la opacidad *minimal* ya que disparan la referencialidad de la obra hacia la historia y mitología de los grupos nativos de Brasil y su situación contemporánea.⁴⁴⁵

Debido a que el componente crítico de la obra del “sur” para Camnitzer y Mosquera es su singular vinculación con la propia localidad, ambos debían postular una *visualidad* en la que lo local se ofrezca fácilmente capturable. Así, mientras Camnitzer se inclinó por la visualidad conceptualista latinoamericana, Mosquera realizó una reformulación de la mirada post-*minimal* en clave contextual. En tanto el aparato crítico de ambos autores se organizaba en torno a la idea de “emplazamiento”, ninguno de ellos podía construir sus conceptualizaciones sólo en torno a cuestiones estilísticas ya que requerían de una *mirada* entrenada para interrogar a la obra desde la novedad del día anterior y la historia político-cultural de sus lugares de enunciación. La re-territorialización del imaginario, se correspondió así con una re-territorialización de la mirada en cuanto el modelo actualizado por Ramírez, Richard, Mosquera y Camnitzer exigía una *visualidad* para las obras del “sur” que se ajustase a la división de labores artísticas bajo la cual en los años 80 y 90 se globalizó el margen. Se trató de una visualidad (vinculada a la disciplina, entonces en auge, de los estudios visuales) que si

⁴⁴⁴ Mosquera, “A one liner philosopher”, s/p.

⁴⁴⁵ Guy Brett y Vicente Todolí, “Cildo Meireles: Sobre la naturaleza de las cosas”, en: *Cildo Meireles*, catálogo de exposición, (Barcelona/Londres: MACBA/ Tate Publishing, 2009). Disponible en línea: http://www.macba.cat/PDFs/cildo_meireles_guy_brett_cas.pdf. En este ensayo, Brett y Todolí vinculan esta obra de Meireles con el minimalismo.

bien permitió abrir un espacio de representación nuevo para las obras del sur, posteriormente se institucionalizó reforzando una distribución policial de lugares, de esferas y de funciones artísticas.⁴⁴⁶

La construcción *post-minimal* realizada por Mosquera, tenía además la singularidad de que partía de una comprensión del minimalismo sólo como estilo, es decir, sólo como conjunto de estrategias formales. Esta asunción del minimalismo meramente como repertorio de formas, —presente también en el ensayo de Lynn Zelevansky para el catálogo de *No es sólo lo que ves*—⁴⁴⁷ postulaba una comprensión del arte *minimal* que olvidaba toda la historicidad que subyacía a sus formas, materiales y formas de visualidad.⁴⁴⁸ Liberadas de toda implicancia política o geográfica, las estrategias *post-minimal* y *post-conceptual*, y las visualidades que modelaban, fueron presentadas por Mosquera como las formas *artísticas contemporáneas* “puras” que permitirían desmarcar a las artes del sur de una visualidad “latinoamericana” (vinculada con la idea de lo fantástico y con una producción plástica de planteo social), sólo generadora de diferencias y estereotipos. Al sostener esa comprensión ahistórica del minimalismo, Mosquera reinscribía acriticamente la universalidad del arte americano (en el sentido de los Estados Unidos) en tanto modalidad *artística* por excelencia, que, desde los años 50 los críticos de la región habían tratado de combatir. La división internacional del trabajo artístico, que orientó en los años 40 y 50 la consolidación de un “arte Americano” en cuanto productor de la razón artística, se revelaba así vigente en

⁴⁴⁶ Rancière, *El espectador*, 64.

⁴⁴⁷ Zelevansky, “Lo local y lo mundial”, 25.

⁴⁴⁸ La discusión sobre cómo lo contextual es alojado en las formas *minimal* está desarrollada en: Benjamin Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. (Madrid: Akal, 2004), 167-200.

cuanto el arte del “norte” ofrecía, nuevamente, el vocabulario artístico, mientras el arte del “sur” proveía de toda la “contextualidad” propia de la periferia.

Si el precio que las intervenciones críticas de Mosquera, Ramírez, Richard y Camnitzer tuvieron que pagar para insertar las obras y discursos críticos del “sur” en los espacios de circulación globales, fue renunciar a significar las obras latinoamericanas desde marcos interpretativos-otros a los del artista y su tiempo, liberar la *visualidad* latinoamericana en apropiaciones rebeldes de estas obras, permitiría repensar el lugar cristalizado que estas producciones continúan asumiendo en las narrativas del arte globales. Se impone así, la revisión *crítica* de esta tradición crítica que se abocó a reformular el poder radical de las obras del sur. Se trataría de formular nuevas construcciones discursivas capaces de pensar la obra, y su apropiación, desde un horizonte que no la reinscriba en el orden y la distribución estática de “las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos”.⁴⁴⁹ Si construir historias del arte *minimal* en América Latina parece imposible debido a la incompatibilidad entre la apoliticidad que esta geografía asignó al *minimal* y los principios de confrontación y resistencia sobre los que se alzó el proyecto de un arte latinoamericano, y las historias del *pop* sólo son pensables a partir de asignarle un carácter *crítico* en función de las geografías,⁴⁵⁰ tal vez sea este el momento, cuando el arte de la región ya integra importantes colecciones y cuando un artista del “sur”

⁴⁴⁹ Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 77.

⁴⁵⁰ El pasado mes de Marzo (2013) la Tate Modern y el Royal College of Art (Londres, Inglaterra) organizaron un simposio destinado a explorar las manifestaciones del *pop* a nivel global. La convocatoria de este simposio —cuyo título “Global Pop” recuerda la operación similar realizada más de una década antes del otro lado del Atlántico: la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*— invitaba, entre otras cosas, a pensar los alcances políticos del *pop* en relación a sus contextos socio-políticos.

ingresó, en tanto “inventor”, al lado de Mondrian y Malevich, en una gran exposición sobre la abstracción organizada en el MOMA de Nueva York,⁴⁵¹ de pensar nuevas potencialidades del arte local que no reproduzcan las expectativas imperantes ni anuncie sus propios alcances. Se trataría de pensar formas del arte y discursos críticos que liberen y estimulen formas nuevas de mirada no controladas cuyo efecto sea crítico en tanto impredecible.

7.4. Conclusiones

El objetivo de este capítulo fue establecer las singularidades del modelo crítico, en tanto régimen discursivo, que estuvo en funcionamiento en la reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte a fines de 1980 y durante 1990.

Cuestionar los quiebres a partir de los cuales se conceptualizó la “nueva crítica” de los 80, me permitió explorar las *continuidades* existentes entre la crítica del “norte” y la crítica del “sur” en sus diversos momentos. Así como la revisión atenta de los proyectos curatoriales realizados desde América Latina permite rastrear el origen de la idea de “lo fantástico”, en tanto marco analítico de las producciones de la región, en la historia crítica latinoamericana, el estudio de María Clara Bernal Bermúdez permite cuestionar la argumentación de Ramírez que defiende la existencia de dos “fantásticos” (uno norteamericano y acrítico, otro latinoamericano y emancipador), y postular la continuidad entre ambas formulaciones. Este capítulo también demostró que varios de los postulados de la tradición emancipadora del arte con la cual, según Mosquera, la

⁴⁵¹ Me refiero a la incorporación de dos obras de Emilio Pettoruti en la exposición del MOMA (Nueva York) *Inventing Abstraction, 1910–1925*. Esta muestra se inauguró el 23 de Diciembre del 2012, y estará abierta hasta el 15 de Abril del corriente año (2013).

“nueva crítica” rompió, continuaron activos en las construcciones críticas de los años 80 y 90.

En cuanto se trataba de crear un nuevo marco discursivo para la inscripción de las producciones del “sur” en los circuitos internacionales del arte, el modelo crítico desplegado por Ramírez, Richard, Mosquera y Camnitzer, recurrió a los postulados de una geopolítica artística para demostrar que las singularidades y potencialidades de las obras debían ser analizadas y evaluadas en relación a sus localidades, y que esto hacía imposible sostener teorías artísticas de alcance universal. Se trató de un modelo crítico que hizo de *lo local* el componente radical del arte de América Latina y desde allí argumentó su politicidad. Las territorializaciones artísticas que cada uno de estos críticos efectuó, se correspondió con una reterritorialización de la mirada que establecía los marcos interpretativos desde los cuales las obras latinoamericanas y periféricas debían espectarse.

Si bien uno de los objetivos principales de la “nueva crítica”, según Mosquera, fue desmarcarse de los principios teóricos que orientaron la labor crítica de las décadas de 1960 y 1970, las intervenciones discursivas de los años 80 y 90 continuaron postulando el diferencial latinoamericano como el elemento crítico de las obras del “sur”. Las intervenciones teóricas desplegadas en los años 80 y 90 por los críticos analizados, no lograron romper con un régimen discursivo que continuó una interpretación de las obras de la región en términos de identidad, a pesar de que la comprensión de esa identidad varió desde los años 70 en adelante. Al continuar sosteniendo un latinoamericano geográfico como elemento crítico de las producciones locales, estas

intervenciones reactualizaban la base mítica del proyecto latinoamericanista concebido en términos de exclusión y confrontación.

Esta continuidades, sin embargo, no impidieron que las intervenciones críticas de los años 80 y 90 impusieran formas nuevas y efectivas de circulación y significación de las producciones de la región en los circuitos internacionales del arte. El recurso a una geopolítica artística logró abrir un espacio nuevo de representación y circulación para las obras del “margen” al precio de instalar una nueva diferencia localizada. El régimen discursivo actualizado por Richard, Ramírez, Camnitzer y Mosquera, estableció las operaciones que las obras realizaban en términos de una diferencia de identidad que, en cuanto necesitaba reconducir la obra a la diferencia referencial (latinoamericana), no permitió ver las diferencias sensibles que las obras establecían en relación a sus momentos específicos de intervención. En este modelo crítico las obras no *producen* diferencia sino que *identifican* diferencia. Mientras la producción de diferencia atiende a las condiciones de producción de la obra, la diferencia (identificada) como identidad prioriza variables de la producción como la cultura y el contexto (latinoamericano).

De gran vigencia histórica desde fines de 1980 y la década de 1990 cuando se trataba de abrir los relatos “centrales” a lo que desde allí era narrado y excluido como “otredad”, la efectiva apertura de ciertas colecciones y exhibiciones artísticas al arte de regiones otrora relegadas, señala el descenso del potencial radical de este modelo teórico. La institucionalización de las intervenciones discursivas analizadas en este estudio, bajo fórmulas que reproducen marcos de sentido cristalizados y perpetúan una única modalidad de mirada y concepción del arte crítico, señala su límite político. De gran poder disruptivo al momento de su formulación a fines del siglo XX, estas

intervenciones de la crítica de arte ya no son, necesariamente, las mejores formas de reflexionar junto a la práctica actual (ellas no logran estimular un potencial cognoscitivo de las obras que trascienda su localidad), ni de atender y cuestionar las formas de exclusión y dominación contemporáneas.

CONCLUSIONES

Esta investigación analizó las fórmulas críticas desarrolladas a fines de 1980 y durante 1990 por cuatro teóricos de la región, Luis Camnitzer, Nelly Richard, Gerardo Mosquera y Mari Carmen Ramírez, para reformular el proyecto de un “arte Latinoamericano” en tanto nuevo regionalismo artístico.

El análisis de los aparatos teóricos de estos cuatro autores, reveló la existencia de un modelo argumental común que hizo de *lo local latinoamericano* el potencial crítico de las obras y discursos generados desde el sur, y desde allí argumentó su politicidad. Se trató de un modelo crítico que recurrió a los postulados de una geopolítica artística para demostrar que las singularidades y potencialidades de las obras debían ser analizadas y evaluadas en relación a sus propias localidades, y que proclamó la correspondencia (identidad) entre intención del artista como denuncia localizada, dispositivo de representación y apropiación estética.

El régimen de lo artístico que estuvo vigente durante el período aquí analizado, estaba anclado en la transformación que tuvo lugar durante la segunda posguerra, de la idea de “América Latina”, en tanto empresa identitaria propia del siglo XIX, en un nuevo regionalismo artístico. Una serie de eventos que tuvieron lugar al norte y al sur del Río Bravo en la etapa 1940-1950, imprimió los rasgos específicos que habrían de definir el nuevo proyecto de un “arte Latinoamericano”, y que continuarían a través de las décadas: por un lado, en diversas instituciones de Estados Unidos creció el número de exposiciones organizadas sobre el arte de la “otra” América (América Latina) destinadas a definir la singularidad de su producción. Por otro lado, desde el “sur” surgieron los

primeros esfuerzos por pensar la unidad de sus artes. Fue un doble proceso que fundó el proyecto latinoamericano del arte desde la *exclusión y confrontación* con el arte del norte. Los escritos de Marta Traba de la década de 1970, especialmente *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), sistematizaron este proyecto de un “arte Latinoamericano” en tanto proyecto de resistencia contra el avance político, económico y artístico de los Estados Unidos.

Los escritos de Traba y de otros teóricos de la época, fundaron, así, una tradición de escritura sobre el arte de la región que estaba fuertemente arraigada en los postulados de la historia social, la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Como señaló Fabiana Serviddio, la crítica latinoamericanista de los años 60 y 70 proclamó una modalidad de obra en la cual “la correspondencia entre estilo y medio podía identificarse de forma clara”.⁴⁵² La vigencia de este registro perceptivo fundado en una política identitaria de corte regulatorio para el período 1960-1970, resulta evidente en una modalidad de crítica de arte, articulada en esa época por teóricos como Ángel Rama, Marta Traba o Néstor García Canclini, que *miraba* y evaluaba las obras a partir del grado en que en ellas se manifestaba el vínculo con el medio. Se trató de un concepto de arte y de obra articulado en torno a las nociones de compromiso, identidad y mensaje, que los trabajos señalados de Serviddio y Oyarzún exploraron en profundidad. Fue una tradición de pensamiento crítico sobre el arte de la región, que aspiró a aprehender la vastedad de un territorio y sobre esa tipificación fundó el edificio del arte. Dentro de este nuevo proyecto artístico, la obra fue impelida a funcionar como espacio de certeza del nuevo latinoamericanismo, un área más al servicio de la

⁴⁵² Serviddio, *Arte y Crítica*, 52 y 53.

emancipación continental. Se trató de una operación que aspiró a proveer de referencialidad a la obra, fundarla en la autoridad del hecho. Singulares modelos de descripción y argumentación, y formas de mirada se impusieron así para que este latinoamericanismo pueda ser percibido. Sin solución de continuidad con las condiciones materiales de su emergencia, la obra latinoamericana fue constantemente interpelada desde su particular localización.

El período abierto a fines de los años 80 e inicios de los 90 pareció instaurar una ruptura en cuanto a las formas narrativas y perceptivas del arte de la región. La globalización y el giro político de las teorías no sólo artísticas que tuvieron lugar a fines de los 80, estimularon la emergencia de un “sur global” que propulsó una mayor circulación de producciones otrora marginadas y la revisión de los postulados teóricos que orientaban las narrativas artísticas. Se trató de una “globalización” del margen que, si bien privilegió particularmente al arte realizado desde América Latina, también atendió a las producciones de otras regiones tradicionalmente relegadas con obras “periféricas” y “derivativas”. El “boom” que las artes de América Latina experimentaron en estos años, se acompañó de la mayor capacidad de intervención de críticos de arte, historiadores y curadores del “sur” que empezaron a disputarle a los teóricos del “norte” la legitimidad en cuanto a la construcción de la historia del arte del sur y sus sentidos

Renegociar los flujos de intercambio entre las obras de diversas partes del globo y su grado de participación en la construcción de la contemporaneidad artística, exigió un nuevo marco discursivo capaz de descartar viejas tipificaciones sobre el “arte latinoamericano”. Anclado en los postulados de una geopolítica artística que enfatizaba

lo local, el régimen del arte que el nuevo momento crítico analizado en este estudio actualizó, contenía la paradoja de querer desplazar un argumento construido en términos identitarios, a través de formulaciones que reinstalaban una diferencia localizada bajo la forma de una diferencia referencial. El estudio de esta paradoja, es decir, el análisis de una serie de argumentaciones que, en tanto se organizaban alrededor de *lo local latinoamericano* como componente crítico de la producción plástica de la región, reconducían la singularidad/potencialidad de la obra a una diferencia referencial (latinoamericana) privándolas de la capacidad de producir diferencia, fue el punto nodal de esta tesis.

En la reactualización del debate de “lo latinoamericano” en el arte que aconteció en los 80 y 90, participó un doble precedente que ofrecía concepciones heterogéneas sobre “América Latina” y su arte, estrategias diversas de internacionalización y de visibilidad del arte local, y entendimientos distintos sobre las características que debería adoptar un “arte crítico”. Mientras los grupos “minoritarios” de teóricos y artistas residentes en los centros (principalmente Estados Unidos) argumentaron por una América Latina clara y distinta, en confrontación con el arte y la sociedad “Occidental”, las estrategias desplegadas desde los bordes del sistema económico y artístico, apostaron a “disolver” la unidad de América Latina y a proponer una única corriente poscolonial del arte contemporáneo de raigambre Occidental. Ambos antecedentes ofrecían también formas diversas de pensar un arte crítico: mientras los trabajos de Goldman, Ybarra-Frausto y la primera etapa de la labor crítica de Ramírez, articulaban una conceptualización en la cual el poder radical de las obras latino(americanas) residía en la correspondencia entre las formas del arte y la búsqueda de auto-afirmación

cultural y política, y en su componente identitario, las reflexiones conducidas desde los márgenes por autores como Mosquera y Mesquita buscaron repensar la politicidad del arte más allá de toda adscripción identitaria o referencial. Si bien, tal como señaló Mosquera en la introducción de *Beyond the Fantastic. Art Criticism from Latin America* (1996), ambas comprensiones pueden adscribirse, en líneas generales, a períodos cronológicos diferentes, su permanencia y coexistencia en momentos distintos, torna más pertinente pensarlas como conceptualizaciones y líneas de reflexión diversas, más que como simples estadios temporales.

Ambas formas de pensar un arte crítico, por otra parte, se vinculan con los proyectos artísticos alternos de un “arte Americano”, tal como fue desarrollado por Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros en los años 20 y 30, y de un “arte Latinoamericano” tal como se consolidó en la segunda posguerra. Una politicidad del arte pensada desde los recursos formales, los materiales y técnicas artísticas utilizadas (Torres García y Siqueiros), dio posteriormente paso a una concepción de la obra crítica en términos de sus elementos de identidad y su sujeción al trabajo revolucionario. Fueron dos proyectos que abrieron tradiciones distintas para pensar lo político en el arte y que convergieron en los años 80-90: mientras la primera concepción es posible rastrearla en la labor crítica de Mesquita, quien en varias instancias discutió con la noción de “arte Latinoamericano” en cuanto estructura que obstruye una mirada capaz de atender a la forma de operar de ciertas obras de la región, la segunda postura recorre algunos de los escritos de Camnitzer que reclaman una desatención de la materialidad y procedimientos de la obra, a favor de la voluntad comunicativa que la subyace.

Los resultados de investigación hasta aquí presentados, permiten rebatir varias de las comprensiones que sobre el período analizado instaló la introducción de Mosquera a *Beyond the Fantastic*, y que fueron repetidas en publicaciones posteriores. La posibilidad de identificar tradiciones distintas de un arte crítico en la región, desarma la afirmación del crítico cubano sobre la existencia de una politicidad *unívoca* en la “nueva crítica” de los 80 y 90, definida en oposición a aquella que caracterizó las intervenciones críticas de las décadas de 1960 y 1970. Por otra parte, estos modelos de politicidad heterogéneos que convivieron en los 80 y 90, no permiten ser pensados en términos de quiebre radical con las formulaciones latinoamericanistas anteriores, ni con las conceptualizaciones del “norte”. En contra de esta fuerte dimensión de corte y ruptura, mi estudio demostró las múltiples *continuidades* entre la “nueva crítica” de los años 80, la crítica del “norte”, y las formulaciones teóricas latinoamericanistas de las décadas de previas.

Así como la ruptura con el “norte”, analizada principalmente en los capítulos 2 y 7, no es fácil de sostener (la construcción del estereotipo de “lo fantástico” que los críticos del “sur” atribuyeron y reclamaron a sus colegas del “norte” estaba fuertemente arraigada en la tradición de pensamiento latinoamericana), el análisis de las formas de politicidad y de las nuevas formalizaciones sobre el arte de la región que actualizaron las comprensiones de un “arte latinoamericano” desplegadas por Richard, Ramírez, Mosquera y Camnitzer, reveló la continuidad de un mismo régimen discursivo.

Si bien la revisión detallada de las intervenciones teóricas de Ramírez, Mosquera, Camnitzer y Richard arrojó singularidades y diferencias en sus respectivas comprensiones de lo latinoamericano en el arte y de un arte crítico, el análisis de sus

modelos de politicidad reveló la existencia de un modelo crítico común que rigió su sistema de posiciones. Se trató de un mismo modelo argumental que recurrió a los postulados de una geopolítica, y que hizo de *lo local latinoamericano* el núcleo crítico de las producciones (de historia, crítica y labor artística) y ancló allí su politicidad. El período abierto en los 80 y 90, continuó apelando a un régimen del arte regulado por una lógica de la identificación que imponía la identidad entre espacio de emergencia de la obra y sus horizontes de significación/ potencialidades de acción, y que situó el tiempo de la obra fuera de ella. El legado del proyecto de un "arte Latinoamericano", se impuso, así, sobre el de un "arte Americano" de los años 20 y 30. En tanto la apuesta de este modelo crítico era demostrar cómo el potencial de la obra debía ser evaluado en relación a su localidad, su aplicación reterritorializó la producción artística de la región, es decir, identificó una particular modalidad de obra a un particular territorio. Enraizada en las formulaciones de Traba sobre el estadio marginal y periférico de América Latina, la argumentación de un arte solidario con las condiciones de adversidad continentales, resistente a las estructuras de dominación contemporáneas y cargado de utopías de renovación y cambio, fue efectiva como bandera de globalización del arte realizado en América Latina durante las décadas de 1990 y del 2000.

En cuanto la pregunta sobre *lo latinoamericano* en el arte continuó regulando el sistema de posiciones y las reflexiones de Camnitzer, Mosquera, Ramírez y Richard, el horizonte para pensar lo político del arte de la región siguió debatiéndose entre los dos antecedentes de una tradición emancipadora del arte de defensa de "lo propio" y otra de progresiva internacionalización. El espectro de posiciones que ambas modalidades abrían, continuaba, sin embargo, restringido por una única politicidad definida a partir

de los “alcances” de *lo propio* (la progresiva expansión del *lugar*). El poder crítico y la efectividad histórica de esta estrategia, podemos remontarla a los años 50 cuando Jorge Luis Borges se preguntó, en relación con la literatura: ¿cuál es la tradición argentina?⁴⁵³ Su respuesta, “toda la cultura occidental”, ampliaba el radio de influencia y de filiación de su obra, esbozando una temprana estrategia de internacionalización. Su negativa sobre la existencia de una tradición literaria argentina, por otro lado, redefinía la comprensión de “lo propio”, a la vez que erigía su obra como momento fundante. La pervivencia de esta estrategia que reformulaba *lo local* a partir de su inscripción en *lo global* durante los años 90, es evidente en el ensayo del artista mexicano Gabriel Orozco “La noción del arte” (1994).⁴⁵⁴ La reescritura que Orozco hizo del texto de Borges, estuvo destinada a romper la vinculación exclusiva entre su obra y la tradición de una plástica nacional. La pregunta de Borges, ¿cuál es la tradición argentina?, en Orozco se rearticuló bajo la forma: ¿cuál es, para el artista mexicano, esta tradición? Las omisiones, ajustes y agregados que Orozco realizó en su ensayo, son indicios del escenario nuevo en el que ese escrito se insertó. La reformulación de la propia genealogía (tradición) realizada por Borges a través del cuestionamiento de la “profusión del color local”, resultó, en el caso de Orozco, reforzada en clave artística. Si para Borges “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que nacionalistas deberían rechazar por foráneo”, para Orozco, “el culto mexicano de color local es un reciente culto europeo y norteamericano”. La incorporación en el escrito de Orozco, de los Estados Unidos como propulsor la profusión de color local, marca la distancia temporal (y estética) que lo separa del ensayo de Borges. El texto de Orozco,

⁴⁵³ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1957), 151-162.

⁴⁵⁴ Gabriel Orozco, “La noción del arte”, *Curare* No. 2, Abril 1992, 77-78.

así como el de Borges, resultan significativos no tanto por la palabra última (manifiesto, programa estético) que puede extraerse de ellos, por cuanto del juego de discusiones y debates del que participan. Ambos ensayos reevalúan y reformulan las genealogías de sus propias obras, a la vez que definen un singular posicionamiento dentro de esa tradición revisitada.

Si esta geopolítica fue crítica en un momento en que se trataba de abrir los límites del arte y sus narrativas a la diferencia, es válido preguntarnos si la reflexión en torno al *lugar* es todavía un requisito crítico. De alto poder disruptivo al momento de su emergencia en los años 80 y 90, el conjunto de críticas analizadas en este estudio cristalizó luego en formulaciones incapaces de reactualizar los horizontes desde los cuales estas producciones eran pensadas y analizadas. Surgida como un llamado de atención sobre regiones olvidadas, la geopolítica artística devino luego una división internacional del trabajo artístico que distribuyó roles, funciones y competencias artísticas. En tanto fue un marco interpretativo que exigía mirar y ponderar las obras en relación con su adecuación a sus espacios de producción y los conflictos (sociales, económicos) de cada uno de ellos, este modelo crítico postuló la regulación de la apropiación artística. Se trató, además, de un régimen del arte que instauró una diferencia localizada. En cuanto “América Latina” siguió siendo el horizonte último en la definición de la politicidad/radicalidad del arte, el régimen discursivo que operó en los 80 y 90 necesitaba reconducir la obra a una diferencia referencial (latinoamericana). Esta operación impidió ver las diferencias sensibles que las obras establecían en relación con sus momentos específicos de intervención. Las operaciones artísticas se establecieron sólo en términos de una diferencia de identidad: según los postulados de

este modelo crítico las obras ya no *producen* diferencia sino que *identifican* diferencia. La aporía de este modelo crítico, es, entonces, la de un modelo cuyo poder político se efectuaba a costa de erigirse en policía de la apreciación artística. En cuanto la “nueva crítica” latinoamericana de los 80 y 90 (en continuidad con la crítica latinoamericanista de los 60 y 70) priorizaba las variables de la producción como la cultura y el contexto, el potencial de una crítica de arte pensada como producción de diferencia, es decir, como reflexión sobre las condiciones de producción de la obra, devino sólo una crítica cultural para la cual el arte reconocía y nombraba lo acontecido en otros ámbitos de la experiencia, sin una verdadera capacidad de incidencia.

Si pensamos lo “crítico” en el sentido de Rancière, como aquello que “concieme a la separación, la discriminación”,⁴⁵⁵ la necesidad de pensar nuevos ejercicios de crítica capaces de “hacer ver lo que (...) permanece invisible”, y de imaginar una crítica que “desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado” se torna ineludible. Se trataría de una crítica de arte que no sólo nombre e identifique, sino que reconfigure los poderes de intervención y de mirada de las obras desde una acción nunca conforme con el reparto hegemónico de lugares y de funciones; una crítica de arte que devenga una crítica de la cultura no por priorizar la variable del *lugar* como determinante de la producción de obra, sino por atender a los múltiples posibles que se actualizan en los procedimientos de la obra, en cuanto producción de diferencia.

⁴⁵⁵ Rancière, *El espectador*, 78.

HEMEROGRAFÍA

Revista *Poliéster*, México D.F., Kurt Hollander editor, 1992-2000

Revista *ArtNexus/Arte en Colombia*, Estados Unidos/Colombia, 1991-2013

Revista *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, Londres, 1987-2013

ARCHIVOS CONSULTADOS

Special Collections, Getty Research Institute, Los Ángeles, Estados Unidos.

Hayward Gallery, Londres, Inglaterra.

Tate Collection, Londres, Inglaterra.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México.

Digital Archive and Publication Project, Museum of Fine Arts, Houston, Estados Unidos.

Institute of International Visual Arts (Iniva), Londres, Inglaterra

ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES

Oriana Baddeley. Profesora University of the Arts London, Londres, Inglaterra.

Tanya Barson. Curator of International Art, Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Ursula Davila-Villa. Interim Curator of Latin American, The Blanton Museum of Art, Austin, Estados Unidos.

Jane Fisher. Crítica de arte. Profesora Royal College of Art, Londres, Inglaterra.

Gabriela Salgado. Curator of Public Programmes, Tate Modern. Londres, Inglaterra.

Rita Eder, Investigadora, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Integrantes *Studies Group on Latin American Art & Theory*, University of the Arts London, Londres, Inglaterra.

Integrantes *REO* (Representación entre Ojos), Buenos Aires, Argentina.

Seminarios dictados en el Posgrado en Historia del Arte (UNAM) por los profesores: Yissel Arce, Néstor García Canclini, Graciela Schuster, Cuauhtémoc Medina.

BIBIOGRAFÍA

I Bienal Latino Americana de Sao Paulo. Catálogo de exposición. San Pablo: Prefeitura do Municipio do Sao Paulo, 1978.

ACHA, Juan. *Crítica del Arte. Teoría y práctica*. México: Trillas, 2011.

_____. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 2009.

ACHA, Juan, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005.

ADAMS, Beverly. *The Subject of Torture: The Art of Camnitzer, Nuñez, Parra and Romero*. Master's thesis, The University of Texas at Austin, 1992.

ADES, Dawn *et al.* *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. New Haven: Yale University Press, 1989 (*Arte en Iberoamérica: 18920-1980*. España: Ministerio de Cultura, 1989.)

ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge/ Massachusetts/ London: the MIT Press, 2003.

ALBERRO, Alexander y Blake Stimson eds. *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge/ Massachusetts/ London: The MIT Press, 1999.

AMOR, Mónica, Okwui Enwezor, Gao Minglu, Oscar Ho, Kobena Mercer, Irit Rogoff, "Liminalities: Discussions on the Global and the Local", *Art Journal*, Vol. 57, No. 4 (Winter, 1998): 29-49.

AMOR, Mónica y Octavio Zaya. *Más allá del documento*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Rina Sofía, 2000.

ANKERSMIT, Frank . *La experiencia histórica sublime*. México: Universidad Iberoamerica, 2010.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

ARDAO, Arturo. *América Latina y la latinidad*. México: Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

ARENDR, Hannah. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1998.

ARRIOLA, Magali. "Cuando la (mala) fe mueve fronteras: Ocho puntos para analizar la representación de México en el extranjero". En: *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, editado por Issa María Benítez Dueñas, 58-77. Madrid: Ephemera, 2005.

Art Conceptuel I, Exposición del 7 de octubre al 2 de noviembre de 1988, Musée d'art Contemporain, Bordeaux, 1988.

AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BARR, Alfred H. Jr. *La definición del Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

_____. *A Museum of Modern Art in New York*. New York: MoMA, 1934.

BASUALDO, Carlos y Octavio Zaya. *Estetyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

BATTCKOCK, Gregory, ed. *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley/California/Londres: University of California Press, 1995.

BAYÓN, Damián. *Aventura Plástica en Hispanoamérica: Pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

BAYÓN, Damián, ed. *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI, 1974.

BAZZANO-NELSON, Florencia. "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba". En: Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* [1973], 9-32. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

BECKE, Laszlo, ed. *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Modern Art, 1999.

BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, LOM Ediciones, 1996.

- BERNAL BERMÚDEZ, María Clara. *Más allá de lo real maravilloso: El surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BIESEMBACH, Klaus. *Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and VALUES*. NUEVA YORK: P.S.1, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: EMECÉ, 1957.
- BREA, José Luis, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.
- BRETT, Guy. *Transcontinental: An Investigation of Reality. Nine Latin American Artists*. Londres: Verso, 1990.
- _____. *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*. Londres: Iniva, 2004.
- BRETT, Guy y Vicente Todolí. "Cildo Meireles: Sobre la naturaleza de las cosas". En: *Cildo Meireles*. Catálogo de exposición. Barcelona/Londres: MACBA/ Tate Publishing, 2009. Disponible en línea: http://www.macba.cat/PDFs/cildo_meireles_guy_brett_cas.pdf.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- BURKE, PETER. *VISTO Y NO VISTO, EL USO DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO*. BARCELONA: CÁTEDRA, 2005.
- BURUCÚA, José Emilio y Mario H. Gradowczyk. "¿Constelaciones o paranatelonta?", *Revista Ramona* no. 31 (Abril 2006): 4-15.
- CABRERA NÚÑEZ, Eduardo César y María Valentina de Santiago Lázaro. *Siqueiros. Cronología biográfica*. Guanajuato: H. Ayuntamiento de Guanajuato, 2007.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CAMERON, Dan. *Cocido y Crudo*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007. (*Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo/Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España, 2008).

- _____. *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- _____. *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.
- _____. "Arts, Politics and The Evil Eye", *Third Text*, 6:20 (1992): 69-76.
- _____. "Pedro Figari", *Third Text*, 5:16 (1991): 83-100.
- _____. "The Third Biennial of Havana", *Third Text* no. 10 (Spring 1990): 79-93.
- _____. "Spanglish art", *Third Text*, 5:13 (1991): 43-48.
- _____. "The Third Biennial of Habana", *Third Text*, 4:10 (1990): 79-93.
- _____. "Ana Mendieta", *Third Text*, 3:7 (1989): 47-52.
- _____. "Ricardo Rodríguez Brey", *Art Journal* Vol. 51, no. 4 (1992): 11.
- _____. "Guillermo Gómez-Peña", *Art Journal* Vol. 51, no. 4 (1992): 8.
- _____. "Parallel Songs", *ArtNexus* no. 33 (1999): 94-97.
- _____. "The Short Century", *ArtNexus* no. 46 (2002): 88-93.
- _____. "Art & Economy", *ArtNexus* no. 45 (2002): 64-69.
- _____. "Liliana Porter: The Poetry of Communication", *ArtNexus* no. 35 (2000): 68-71.
- _____. "Venice Biennial", *ArtNexus* no. 34 (1999/2000): 56-61.
- _____. "I Mercosur Biennial", *ArtNexus* no. 27 (1998): 42-44.
- _____. "Latin American Art in Long Island: Points of View from the Provinces", *ArtNexus* no. 25 (1997): 42-44.
- _____. "Arte Religion Politics", *ArtNexus* no. 60 (2006): 82-87.
- _____. "Los Latinos", *ArtNexus* no. 52 (2004): 66-69.
- _____. "Mirroring Evil", *ArtNexus* no. 47 (2003): 72-77.
- _____. "Mona Hatoum in the New Museum of New York", *ArtNexus* no. 29, (1998): 100-102.
- _____. "Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies", *ArtNexus* no. 41, (2001): 82-85.
- _____. "Art and Literacy", *E-Flux Journal* #3 (2009). Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_888842.pdf.
- _____. "ALPHABETIZATION, Part One: Protocol and Proficiency", *E-Flux Journal* #9 (2009). Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_888878.pdf.

_____. "ALPHABETIZATION, Part Two: Hegemonic Language and Arbitrary Order", *E-Flux Journal* #10 (2009). Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_888891.pdf.

_____. Ponencia presentada en el *Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría*. Ciudad de México, 2010. Audio disponible en: http://www.muac.unam.mx/proyectos/campusexpandido/especiales/simposio_fff.html

_____. *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*. New York: The City University of New York, Lehman College Art Gallery, 1991. Disponible en: http://www.lehman.cuny.edu/vpadvance/artgallery/gallery/luis_camnitzer/index.htm

_____. *Luis Camnitzer*. Catálogo de Exposición. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

_____. *Zanoobia*. Catálogo de Exposición. Hamburg: Galerie Basta, s/f.

_____. *Luis Camnitzer*. Catálogo de Exposición. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1978.

_____. *Uruguayan Torture*. Catálogo de Exposición. New York: The Alternative Museum, 1984.

_____. *Luis Camnitzer*. XLIII Bienal de Venecia. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, Ministerio de Educación y Cultura, 1988.

_____. *Luis Camnitzer. El libro de los muros*. Montevideo: División Cultura, Salón Nacional de Exposiciones, 1993.

_____. *Luis Camnitzer*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1986.

CAMNITZER, Luis y Shifra M. Goldman. "Columbus Quincentenary and Latin American Art: A Critical Evaluation", *Art Journal* Vol. 51, no. 4 (1992): 16-20.

CANCEL, Luis, comp. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1988.

CARDOSO, Fernando Henrique y Enzo Faletto. *Dependencia y Desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011.

CARPENTIER, Alejo. *Obras completas 2: El reino de este mundo/Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

_____. “Lo Barroco y lo Real Maravilloso” [1975]. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/87988353/Alejo-Car-Pen-Tier-Lo-Barroco-y-Real-Maravilloso>

_____. *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto editorial, 1976.

CASTRO GÓMEZ, Santiago y Eduardo Mendieta, eds. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/>

CATLIN, Stanton y Terence Grieder. *Art of Latin America since Independence*. Yale: Yale University Art Gallery, 1966.

CHANADY, Amaryll. “The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”. En: *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, 125-144. Durham: Duke University Press, 1995.

DAY, Holliday T. y Hollister Sturges. *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art, 1987.

DE ANDRADE, Oswald. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Año 1, No.1, (Mayo 1928). En: *HISTAL* (Enero 2004). Disponible en: <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>

DEBROISE, Oliver, Elizabeth Sussman y Matthew Teitelbaum. *El Corazón sangrante/The Bleeding Heart*. Boston: The Institute o Contemporary Art y University of Washington Press, 1991.

DEBROISE, Oliver, ed. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México D.F.: Curare/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.

_____. *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

DE CERTEAU, Michael. *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2006.

_____. *Historia y Psicoanálisis. Entre Ciencia y Ficción*. México D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de estudios Superiores de Occidente, 2007.

_____. *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer I.* México D.F.: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y el Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.

DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor.* México: Ediciones Era S. A., 1978.

DEZEUZE, Anna. "Thriving On Adversity: The Art of Precariousness", *Mute magazine - Culture and politics after the net* (September 2006). Disponible en: <http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006.

_____. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2004.

_____. *Ante la Imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Murcia: CENDEAC, 2010.

DORFMAN, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald* [1972]. México: Siglo XXI, 1979.

ENWEZOR, Okwui. *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Art.* New York: International Center of Photography, 2006.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban.* Buenos Aires: CLACSO, 2004.

FISHER, Jean. *Vampire in the Text. Narratives of Contemporary Art.* London: Iniva, 2003.

_____. "Dancing with Words and Speaking with Forked Tongues", *Third Text* no. 14 (Spring 199): 26-41.

_____. "Other Cartographies", *Third Text* no. 6 (Spring 1989): 78-82. 1992/93): 71-79.

FISHER, Jean, ed. *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts.* Londres: Kala Press in association with Iniva, 1994.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century.* Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

_____. *El orden del discurso* [1970]. México D.F.: Tusquets Editores México, 2010.

_____. *La arqueología del saber* [1970]. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

_____. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.

FRIED, Michael. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros, 2000.

FUNDACIÓN Bial de San Pablo, *XXIV Bial de San Pablo: Núcleo Histórico, Antropofagia e Historias de Canibalismos*, curadores: Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, San Pablo, 1998.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "La reconstrucción de la teoría del arte y el fracaso de la globalización", inédito, 2008.

_____. "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 4 (2007): 35-56. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>

GARZA USABIAGA, Daniel. "La oclusión del arte óptico y cinético en México" (ponencia presentada en el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la Historia del Arte en América*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2-5 de Octubre de 2011).

GIUNTA, Andrea. *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009.

_____. "Arte y Globalización: agendas, representaciones, disidencias", Madrid, *Centro de Arte* no. 4 (Noviembre de 2002).

_____. *Arte, Vanguardia e Internacionalismo. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GOLDMAN, Shifra M. "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles", *Art Journal* 33:4, (Summer 1974): 321-327.

_____. *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en*

América Latina y Estados Unidos en el siglo XX. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

_____. "Artistas Latinoamericanos del Siglo XX, MOMA", *Art Nexus* no. 10 (1993): 84-89.

GOLDSTEIN, Ann y Anne Rorimer. *Anne. Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "The New World (B)order: A Work in Progress", *Third Text* no.21 (Winter 1992): 71-79.

GONZÁLEZ MADRID, María José. *Vida Americana: La Aventura Barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*. Valencia: L'Eixam, 2000.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961. (*Arte y Cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002).

GREENBERG, Reesa, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, eds. *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, 1996.

GREGUI, Pablo. "El tiempo suspendido de la técnica en la obra de Por el Ojo". (Ponencia presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. "Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente", Buenos Aires, Octubre de 2012).

GRÜNER, Eduardo. *La cosa política o el acecho de lo real: entre la filosofía y el psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

_____. *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. (*De Cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990).

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *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

HOLLANDER, Kurt, ed. *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C., 1997.

JAMESON, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.

JIMÉNEZ, José y Fernando Castro Gómez. *Horizontes del arte Latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

JIMÉNEZ, José, ed. *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz/ Madrid: MEIAC/ Turner, 2011.

KELLEIN, Thomas, ed. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York: D.A.P., 2002.

KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

KOSIK, Karel. *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. México: Editorial Grijalbo, 1967.

L'art conceptuel. Une perspective. Catálogo de exposición. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

LLANES GODOY, Lillian. "Presentación". En: *Tercera Bienal de La Habana*. Catálogo de exposición, 13-18. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.

LONGONI, Ana. "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". Disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>

LONGONI, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto, 2000.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México D.F.: Ediciones Era, 2007.

MARTÍ, José. *Política de Nuestra América*. México: Siglo XXI editores, 1999.

MASSUH, Gabriela, ed. *La Normalidad*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Interzona Editora, 2006.

MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin 'Sobre el concepto de historia'*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

MATO, Daniel, coord. *Estudios y otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.

MATO, Daniel, ed. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

MC SHINE, Kynaston, ed. *Information*. Catálogo de exposición. New York: The Museum of Modern Art, International Council of the Museum of Modern Art, 1970.

MEDINA, Álvaro. "Quien mucho abarca poco aprieta", *ArtNexus* no. 5 (1993): 62-64.

MEDINA, Cuauhtémoc. "El último refugio del arielismo". Ponencia presentada en *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, XI Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango, Bogotá, del 19 al 22 de Septiembre de 2006.

_____. "Delays and Arrivals", *Curare* 27 (2007): 108-117.

_____. "Recent Political Forms: Radical Pursuits in México/Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México/Santiago Sierra. Francis Alÿs. Minerva Cuevas", *TRANS>arts.cultures.media* #8, New York U. S. A./Sao Paulo, Brasil (2000): 146-163.

_____. Entrevista a Cuauhtémoc Medina. Archivo de Historial Oral del Arte Argentino y Latinoamericano contemporáneo, Universidad de Buenos Aires, 2005.

MEDINA. Cuauhtémoc, ed. *sur, sur, sur, sur*, Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC]. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010.

MESQUITA, Ivo, ed. *Cartographies*. Catálogo de exposición. Winnipeg: WAG Press. 1993.

MESQUITA, Ivo y Adriano Pedrosa. *Fricciones*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

- _____. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso", *Tabula Rasa* (Enero-Junio 2008). Disponible en: http://www.revistatabularasa.org/numero_ocho/mignolo1.pdf
- MILLER, Toby, et al. *Global Hollywood*. London: British Film Institute, 2005.
- MORAIS, Federico. *Las Artes Plásticas en la América Latina: del transe a lo transitorio*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- MORGAN, Robert C. "Global Conceptualism: Reevaluation o Revisionism?", *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, (Autumn 1999): 109-111.
- MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture, Part 1", *Artforum* Vol. IV, no. 6 (Febrero de 1966).
_____. "Notes on Sculpture, Part 2", *Artforum* Vol V, no. 2 (Octubre de 1966).
- MOSQUERA, Gerardo. *Contra candela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas candentes*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, C.A., 1993.
- _____. *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- _____. *Del post al pop: una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años*. La Habana: Arte y Literatura, 1993.
- _____. *El diseño se definió en Octubre*. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- _____. "Good-Bye Identity, Welcome Difference", *Third Text* 15: 56 (2001): 25-32.
- _____. "Modernidad y Africanía: Wilfredo Lam in his Island", *Third Text* 6:20 (1992): 43-68.
- _____. "Juan Francisco Elso. Sacralisation and the 'Other' Postmodernity in New Cuban Art", *Third Text* 41 (Winter 1997-1998): 75-84.
- _____. "The Marco Polo Syndrome: Some Problems Around Art and Eurocentrism", *Third Text* 21 (Winter 1992-1993): 35-41:
- _____. "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina," *ArtNexus* no. 48 (2003): 70-74.
- _____. "Islas Infinitas. Sobre arte, globalización y culturas I y II", *ArtNexus* no. 29 y *ArtNexus* no. 30 (Julio-Septiembre 1998 y Octubre-Diciembre 1998): 64-67 y 80-84.
- _____. "Africa in the Art of Latin America", *Art Journal* 51 (Winter 1992): 30-38.
- _____. "Bad Taste in Goo Form", *Social Text* 15 (Autumn 1996): 54-64.

_____. "A one liner philosopher", *Art in America* (2012). Disponible en: <http://www.artinamericamagazine.com/features/a-one-liner-philosopher/>

_____. "Los Hijos de Guillermo Tell", *Plural* No. 238 (Julio 1991): 60-63.

_____. "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference", *boundary 2* 29:3 (2002): 163-173.

_____. "Entrevista con Gerardo Mosquera. Los Hijos de Guillermo Tell". *Poliester* no. 4 (Invierno 1993): 18-26.

_____. "La Apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam". En: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, editado por Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, 535-541. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

_____. "Esferas, Ciudades, Transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura", *ArtNexus* no. 54 (2004). Disponible en: <http://www.e-fagia.org/disfagiamagArtAntroEsfra.html>

_____. "El arte latinoamericano deja de serlo". Madrid: ARCO Latino (1996): 7-10.

_____. "Contra el arte latinoamericano", *Ramona* 91, (Junio 2009): 9-15.

_____. *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

MOSQUERA, Gerardo, ed. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Cambridge, 1996.

_____. *Copiar el Eden. Arte reciente en Chile*. Santiago de Chile: Puro Chile, 2006.

MOSQUERA, Gerardo, Jane Farver y Carolina Ponce de León, eds. *Ante América*. Catálogo de exposición. Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam03.htm>

MOSQUERA, Gerardo y Jean Fisher, eds. *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. New York, Cambridge, Massachusetts, London: New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 2004.

MOSQUERA, Gerardo y Cylena Simonds, eds. *States of Exchange: Artists from Cuba/ Estados de Intercambio: Artistas de Cuba*. Londres: Iniva, 2008.

- MOSQUERA, Gerardo y Cola Franzen. "An Indescribable Adventure", *Transition* 87 (2001): 124-136.
- MOXEY, Keith. *Teoría, práctica y persuasión: Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- MUDIMBE, Valentin. *The idea of Africa*. Indiana: Indiana University Press, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica*. México D.F: Alias, 2009.
- O' GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- OROZCO, Gabriel. "La noción del arte", *Curare* No. 2, Ciudad de México (Abril 1992): 77-78.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- OYARZÚN ROBLES, Pablo. "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", y Walter Benjamin, "Sobre el Concepto de Historia". En: Walter Benjamin, *La dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS-LOM Ediciones, 1996.
- _____. "Arte en Chile de veinte, treinta años" [1989], *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones de la Blanca Montaña, 2000. Disponible en: http://www.academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia
- PEDROZA, Adriano. "Cartographies", *Poliester* 2:6, (1993): 68-69.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, Ursula Dávila-Villa y Gina McDaniel Tarver, eds. *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*. Austin: The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, ed. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: Blanton Museum of Art, 2006.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. "Cuadros en una exposición", *ArtNexus* no. 55 (1993): 59-61.
- PIÑERO, Gabriela A. "Una mirada desde el sur: Ante América y Cartographies en la construcción del arte 'latinoamericano'", Diana Itatí et al., *IV Jornadas Hum. H. A. Imaginando el espacio: problemas, prácticas y representaciones*. Bahía Blanca,

Universidad Nacional del Sur, Dpto. de Humanidades, 2011. CD Rom ISBN 978-987-1648-28-3.

_____. “La obra Latinoamericana, entre la representación y el dispositivo (19/20 Argentina *for export*)”. Ponencia presentada en el *Coloquio sobre estudios de arte: Modelos de pensamiento y perspectivas de análisis*, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1 y 2 de Marzo de 2010.

_____. *Imagen y Experiencia. From the Uruguayan Torture de Luis Camnitzer*. Tesis de Maestría. Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

_____. “Haceres en disenso. Sobre ‘La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997’”. *LatinArt.com, an online journal of art and culture* (www.latinart.com), (2008). Disponible en: <http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?start=1&id=294>

PLANTE, Isabel. “La diáspora y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta”. Ponencia presentada en el XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, “*Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2-5 de Octubre de 2011.

PODRO, Michael. *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: A. Machado Libros, 2001

POWER, Kevin, ed. *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Tegui: Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006.

RABASA, José. *De la invención de América*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2009.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Adariego, 2008.

RAMÍREZ, Mari Carmen, ed. *El Taller Torres García, The School of the South and Its Legacy*. Texas: The University of Texas Press, 1992.

_____. *Re-Alineando la Mirada: Corrientes Alternativas del Dibujo Sudamericano*. Austin: Archer M. Huntington Museum/ The University of Texas at Austin, 1997.

_____. *Cantos Paralelos: La Parodia Plástica en el Arte Argentino Contemporáneo*. Austin: The Jack S. Blanton Museum of Art/ The University of Texas at Austin, 1999.

RAMÍREZ, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, eds. *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

_____. *Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*. Houston: Museum of Fine Arts, 2004.

_____. *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale Univ. Press, 2006

RAMÍREZ, Mari Carmen y Beverly Adams. *Encounters/Displacements, Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*. Austin: Archer M Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, The University of Texas at Austin, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Nigrán: Politopías, 2011.

_____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Mananatial, 2010.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

_____. *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

_____. "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales". *Estudios Visuales* no. 7 (2005). Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf

RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiagode Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

_____. *Margins and Institutions. Art in Chile since 1975*. Melbourne: Art and Text, 1985 (*Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1975*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007).

_____. *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1993.

_____. *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

_____. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones", *E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones* (2009). Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>

_____. "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de 'Sur'", *Revista Ramona* 91 (Junio 2009): 24-30.

_____. "La puesta en escena internacional del arte Latinoamericano: montaje, representación". *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Ciudad de México: IIE/UNAM, 1994, 1011-1016.

_____. "Postmodernism and Periphery", *Third Text* 1:2 (1987): 5-12.

_____. "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering", *boundary* 3, vol. 20, no. 3 (Autumn, 1993): 156-161.

_____. "Postmodern Disalignments and Realignments of the Center/Periphery", *Art Journal* vol. 51 No. 4 (Winter 1992): 57-59.

_____. "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad". Ponencia presentada en el II Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Facultad de Diseño y Artes, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. 25, 26 y 27 de noviembre de 2004.

_____. "Latinoamérica y las retóricas postmodernas de lo otro". En: *Encuentros y desencuentros en las artes*, editado por Pablo Escalante, 300-337. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

RICCEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

RUBIN, William, ed. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art, 1984.

RASMUSSEN, Waldo. *Latin American Artists of the XX Century*. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

RODÓ, José E. *Ariel*. Buenos Aires: El Andariego, 2005.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

RODRÍGUEZ, Bélgica. “Un re-descubrimiento”, *ArtNexus* no. 55 (Junio-Agosto 1993): 56-58.

ROJAS-SOTELO, Miguel. “The Other Network: The Havana Biennale and the Global South”, *The Global South*, Vol. 5, No. 1 (Spring 2011): 153-174.

ROLNIK, Suely. “Antropofagia zombi”, *brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial* Disponible en: <http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/14suelyrolnik.htm>

ROOB, Rona. “From the Archives: The Museum and Latin American Art”, *MoMA* (Summer 1993): 14-16

RIVERA, Diego. “El Arte y el Panamericanismo: América debe salvarse de perecer bajo los escombros del mundo Grecolatino, esclavista, que se derrumba actualmente.” *Así* (1943): 57. Disponible en: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA Record ID: 747269.

_____. “El Arte, base del Panamericanismo.” *Así* (1943): 54. Disponible en: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA Record ID: 747257.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. México D.F.: Random House Mondadori S.A., 2009.

SARMIENTO, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. México: Porrúa, 2006.

SCHLATTER, Christian. *Art Conceptuel Formes Conceptuelles – Conceptual Art Conceptual Forms*. Catálogo de Exposición. Paris: Galerie de Poche, 1990.

SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Crítica en Latinoamérica durante los sesenta*. Barcelona: Miño y Dávila, 2012.

SICHEL, Berta. “Artistas Latinoamericanos del Siglo XX. Entrevista con Waldo Rasmussen”, *ArtNexus* 55 (Junio-Agosto 1993): 52-56.

SPERANZA, Graciela. *Atlas Portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

SUBIRATS, Eduardo. *El continente vacío*. México: Siglo XXI Editores, 1994.

STOICHITA, Víctor, I. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005.

TEJADA, Roberto. "ARCO '97", *Curare* no. 11 (Verano 1997): 79-82.

TORRES GARCÍA, Joaquín. *Escritos*, selección analítica y prólogo de Juan Fló. Montevideo: Arca Editorial, 1974.

_____. *Universalismo Constructivo*. Madrid: Alianza, 1984.

TRABA, Marta. *Mirar en Caracas. Crítica de Arte*. Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1974.

_____. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Librería Central, 1961.

_____. *Arte Latinoamericano Actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.

_____. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

_____. "¿Qué quiere decir 'un arte Americano'?", *Revista Mito* (Febrero-Marzo 1956): 1-6.

VALLE LANTARÓN, Ruben, ed. *Bienal de La Habana para leer*. Valencia: Universidad de Valencia/ Servicio de Publicaciones, 2009.

VANDENBROECK, Paul y Catherine De Zegher. *America, Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries*. Catálogo de Exposición. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts/Ludion, 1992.

Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960. Catálogo de exposición. Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992.

VASCONCELOS, José. *LA raza cósmica*. México: Porrúa, 2007.

VOLPI, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate, 2009.

WEISS, Rachel, ed. *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books, 2011.

_____. *Luis Camnitzer. On art, artists, Latin America and other utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009.

_____. *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

WEISZ, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma, Discurso narrativo y Representación histórica*. Buenos Aires: Paidós. 2002.