



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA
EN AMÉRICA LATINA

“Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992”.

Tesis
Que para optar por el grado de:
Doctora en Estudios Latinoamericanos

Presenta:
María Laura Ise

Tutoras principales:

Dra. Maya Aguiluz Ibargüen (CEIICH-UNAM)
Dra. Ana Garduño Ortega (CENIDIAP-INBA)
Dra. Regina Aída Crespo (CIALC-UNAM)

Dra. Fabiana Serviddio (CONICET)
Dra. Verónica Renata López Nájera (CELA-UNAM)

Ciudad de México, Ciudad Universitaria, Septiembre de 2016



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.

Agradecimientos

Expreso mi gratitud a la UNAM, al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos y al CONACYT por apoyar institucional y económicamente esta investigación. También mi agradecimiento y abrazo a quienes guían y ayudan a transitar el proceso de la investigación durante tantísimo tiempo: empiezo por Maya Aguiluz y le doy gracias por el apoyo constante en cada detalle en todos estos años no solo en la investigación sino más allá de ésta; también a Ana Garduño y Regina Crespo que son parte del comité de asesoría y acompañan este largo proceso; a Fabiana Serviddio y Verónica López Nájera que han tomado su tiempo para leer y comentar en detalle esta tesis.

Otras personas e instituciones cuentan para este trabajo: el Programa Entre Espacios que funciona en Berlín y México, en donde leyeron y criticaron el proyecto, Liliana Weinberg que presentó mi proyecto al programa, Margit Kern que leyó y comentó el mismo durante mi estancia en Berlín, Andrea Giunta que facilitó mi estancia en Austin. La gente de archivos y bibliotecas que hace un trabajo fundamental: Carmen González Alonso del archivo del MNCARS; las personas de la biblioteca y archivo del MOMA; Jennifer Whitlock del archivo del IMA; Víctor Lerma y Mónica Mayer del Archivo Pinto mi Raya en DF; el personal de bibliotecas del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, del Instituto Iberoamericano en Berlín, del Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies y de la Fine Arts Library, ambos de la University of Texas en Austin. Las personas con las cuales pude hablar de mi investigación: Edward Sullivan (NYU); Jay Levenson (IP, MOMA); Marion Kocot, Coordinadora de la exposición del MOMA; Hollyday T. Day, curadora de Art of the Fantastic; Daniel Montero por su aporte al inicio de la investigación; Margarita Sánchez Prieto del Centro Wilfredo Lam de La Habana por facilitar un libro inconseguible.

Mil gracias a quienes prestaron su casa para las estancias, a quienes trajeron y enviaron libros desde fuera, a l*s colegas del posgrado que comentaron mi proyecto en varias ocasiones, a Izhar por todo su trabajo para mejorar las imágenes y por el día a día, a Bruno que diseñó la portada, a todas las amistades queridas de muchas tierras diferentes que alimentan la vida, incluidas aquí en especial las de las largas horas de biblioteca, a Cristian que lee siempre lo que escribo, y a mi familia que aunque lejos ha sido el apoyo fundamental para terminar este trabajo. **Gracias.**

Tabla de contenidos

Introducción 1

El oficio de la crítica 9

En el cruce de disciplinas 18

Cap. 1: Entrar en la historia: tres escenarios 29

Sistema moderno de arte y cultura: emplazamientos, redefiniciones 32

Exhibir: los términos de la representación cultural 38

Gente tribal y arte moderno 45

Los Magos de la Tierra 54

Breve mapa de la crítica 57

El proyecto de la Bienal de La Habana 65

Tradicición y contemporaneidad: la Tercera Bienal de La Habana, 1989 71

Cap.2: Inserciones múltiples: arte latinoamericano en los Estados Unidos 77

Arte latinoamericano: una categoría en discusión 79

Problemas en torno a la representación 88

Retrospectivas 92

Cap. 3: El boom: arte, mercado y multiculturalismo 113

En el cambio de época 113

Arte y mercado 116

Configuraciones del campo cultural estadounidense de los ochentas 120

Versiones del multiculturalismo 126

El boom 129

A subasta 133

Batalla de récords 142

Miami 144

No estamos preparados 146

Espectáculo público, consumo privado 149

Fridamanía 151

Exposiciones, muchas exposiciones 155

Contrastes: dos proyectos de exposición 165

Se cierra la década 172

Cap.4: Ese algo... fundamentalmente latinoamericano. Representaciones de América Latina en *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* 175

Relaciones interamericanas 177

Carter y Reagan en Centroamérica 179

Guerra de baja intensidad 182

Opciones regionales: bloques, condenas y aislamiento de Estados Unidos 184

Algunas manifestaciones de resistencia 188

El proyecto *Art of the Fantastic*...: sus inicios 191

Indianápolis, el IMA y los Juegos Panamericanos 202

Apertura 206

Todo un éxito	208
La exposición y lo fantástico	211
Museo, marketing y prensa	220
Otras voces	231
Desarmar el discurso	235

Cap 5: Otra vez: el descubrimiento. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, MoMA, Nueva York, 1992-93 247

“La más grande e importante muestra de arte mexicano jamás presentada”: <i>Esplendores...</i> en la prensa mexicana	252
Re-visitar el Quinto Centenario	255
La crítica, las obras	258
Celebrar, festejar	262
Repudio y rechazo: lecturas a contrapelo	263
En México se escribe...	266
Los inicios: “the most extensive presentation of modern Latin American art ever assembled”	271
El Moma y el arte latinoamericano	283
Particularidades de una colección	284
Acentos temporales	287
Exposición en “La MoMA”	295
Montaje	299
La agenda multicultural	305
Es imposible presentar un continente en dos pisos	310
Las críticas se generalizan	313

Epílogos

Descubrir, exhibir, interpretar: los usos del arte latinoamericano	326
--	-----

Abreviaturas

AOF: Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987

CIAR: Centro para las Relaciones Interamericanas

Hispanic Art...: Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors

IMA: Indianapolis Museum of Art

IP: International Program, MOMA

IC: International Council, MOMA

LAAXXC: Latin American Artists of the Twentieth Century

Magiciens...: Magiciens de la Terre

MET: Metropolitan Museum of Art

MFAH: Museum of Fine Arts Houston

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MOLAA: Museum of Modern Art of Latin America

MOMA: Museum of Modern Art

NEA: National Endowment for the Arts

NEH: National Endowment for the Humanities

OCDE: Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico

OCIAA: Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos

OEA: Organización de Estados Americanos

Pompidou...: Centre Georges Pompidou

Primitivism...: Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern

Splendors...: Mexico: Splendors of Thirty Centuries

The Decade Show...: The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s

The Latin American Spirit...: The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920- 1970

TLC o TLCAN: Tratado de Libre Comercio de América del Norte

UP: Unión Panamericana

UAV: Unidad de Artes Visuales

Listado de imágenes

- p. 10. Portadas de los libros de Marta Traba (1973) y Damián Bayón (1974).
- p. 27. *To be continued... (Latin American Puzzle)*, obra de Regina Silveiro, 1997.
- p. 46. Portada del catálogo de “Primitivism” in 20th Century Art. *Affinity of the tribal and the Modern*, Volume 1, The Museum of Modern Art, New York, 1984.
- p. 54. Portada del catálogo de *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou y Grande Halle de La Villette, París, 1989.
- p. 73. Portada del Catálogo de la Tercera Bienal de la Habana, Cuba, 1989.
- p. 130. Nota periodística sobre el *boom* del arte latino, *Revista MAS*, 1989, tomada del archivo del MFAH.
- p. 131. Nota periodística sobre el crecimiento de la población de hispanos en Estados Unidos, *The Houston Post*, Houston, 1986.
- p. 133. Portada del programa del *Mexico Today Symposium*, 1978-1979.
- p. 135. Anuncios de casas de subastas de Christie’s y Sotheby’s publicados en la revista *Arte en Colombia*, 1984.
- p. 143. Nota de prensa sobre las subastas en los Estados Unidos, *Excelsior*, Ciudad de México, 1992. Tomada del archivo Pinto mi Raya.
- p. 151. Nota de prensa sobre la Fridamania, *Novedades*, Ciudad de México, 1992. Tomada del archivo Pinto mi Raya.
- p. 153. Nota de prensa sobre el certamen del mejor parecido con Frida, *El Sol de México*, Ciudad de México (1992), tomada del archivo Pinto mi Raya.
- p. 162. Portada del catálogo *America: Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries*, Royal Museum of Fine Arts, Amberes, 1992.
- p. 165. Portada del catálogo *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts, New York, 1989.
- p. 168. Publicidad de *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, Museum of Fine Arts, Houston, 1987. Tomada del archivo del MFAH.
- p. 190. Póster de la organización *Artists Call Against U.S. Intervention in Central America*, con el diseño de Claes Oldenburg, tomado del libro de Shifra Goldman, 1994.

- p. 207. Afiche que promociona la exposición AOF, tomado de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 209. Afiche del *Pan American Arts Festival*, tomado de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 212. Fotografía de la entrada de la exposición AOF, tomada de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 221. Portada del catálogo de AOF.
- p. 222. Invitación a la exposición AOF, tomada de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 225. Nota periodística sobre AOF, *New York Times* (1987), tomada de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 227. Notas periodísticas sobre AOF escritas por el curador H. Sturges, *Indianapolis Star* (1987), tomadas de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 229. Nota periodística en torno a AOF, *Indianapolis Monthly* (1987), tomada de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 230. Nota periodística en torno a AOF, *The Indianapolis News* (1987), tomada de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 235. Folleto de promoción del simposio New World Dialogue, organizado por el IMA en paralelo a AOF, tomado de IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- p. 247. Fotografía con el anuncio de *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990/91, tomada del libro de Shifra Goldman, 1994.
- p. 260. Portada del catálogo *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992.
- p. 265. Fotografía de las protestas en México, *El Universal* (1992), Ciudad de México, tomada del archivo Pinto mi Raya.
- p. 271. Portadas del catálogo de LAAXXC en su versión extendida y breve, sede MOMA.
- p. 296. Folletos que promocionan LAAXXC, tomados de The Museum of Modern Art Archives, Nueva York, 1992.
- p. 297. Invitación a LAAXXC, tomada de The Museum of Modern Art Archives, Nueva York, 1992.
- p. 298. Invitación a LAAXXC, tomada de The Museum of Modern Art Archives, Nueva York, 1992.

p. 310. Fotografía del curador de LAAXXC, Luis Cancel y el actor James Olmos, tomada de The Museum of Modern Art Archives, Nueva York, 1992.

If there is a universal principle it is in the incessant renegotiation of difference.
Such a principle is an impossible starting point for anything.
Gayatri Chakravorty Spivak, 1989.

Porque hay tiempos en los que necesitamos hablar holísticamente de la cultura japonesa, o trobriandesa, o marroquí, en la confianza de que estamos designando algo real y diferencialmente coherente. Está cada vez más claro, sin embargo, que la actividad concreta de representar una cultura, una subcultura o cualquier dominio coherente de actividad colectiva siempre es estratégica y selectiva.
James Clifford, 1998.

Introducción

Esta es una investigación sobre exposiciones en contexto: grandes proyectos expositivos de artes plásticas, de arte latinoamericano, realizados en Estados Unidos durante un corto período de tiempo (1987-1992) en determinados museos de este país. Si bien su foco está puesto en dos grandes exposiciones —*Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 1987) y *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Museum of Modern Art, New York, 1992)—¹ su marco temporal y temático es bastante más amplio y complejo. Se sumerge en los vaivenes de la década del ochenta y los varios discursos expositivos que se despliegan para alejarse y rodearlos, contaminarlos de política y economía internacional, y se adentra luego en las condiciones en las que surge un fuerte interés por las artes plásticas de la región. La problemática precisa que la investigación aborda tiene que ver con las formas de representación de América Latina o lo latinoamericano desde ciertos espacios de exposición. Su eje de análisis está puesto en cómo se representa, describe e interpreta una región cultural particular desde este lugar de enunciación que es la exposición como dispositivo específico. En este sentido, hay un intento de esbozo de un mapa de las representaciones de América Latina en los Estados Unidos en un período de peculiar intensidad en cuanto a exposiciones, estudios y publicaciones, interés de la prensa y de la crítica de arte, así como de fuerte actividad del mercado del arte: un *boom* de las artes plásticas latinoamericanas, tal como se lo ha llamado.

Muchas señales me llevan a apostar por este breve pero intenso período como marco privilegiado para situar y arraigar el meollo de la investigación. A grandes trazos: la

¹ Que de aquí en adelante se nombran en el texto como AOF y LAAXXC respectivamente.

diversidad de fuentes documentales, la avidez y el despliegue institucional, la circulación y presencia de artistas provenientes de América Latina en circuitos internacionales, la multiplicación de las voces de la crítica y de la academia en general; todo lo cual da cuenta de la importancia que en retrospectiva adquiere esta década para las artes plásticas de la región, y de un nuevo momento, una bisagra quizás, en la que el panorama artístico internacional se amplía y con esto la presencia de ciertos artistas.² El notorio crecimiento en el reconocimiento externo está dado tanto por las grandes exposiciones internacionales, organizadas principalmente por instituciones de ciudades europeas y estadounidenses, como por el creciente interés del mercado internacional.³ Aquí, el protagonismo de las galerías adquiere un rol bastante preponderante junto con el coleccionismo privado, que comienza poco a poco a interesarse tanto por artistas ya consagrados como por los más jóvenes, que multiplican su presencia en ferias, casas de subastas y páginas de revistas promocionándolos. Las numerosas publicaciones y estudios —que en el pasado dejan a un lado el arte moderno latinoamericano— son otras de las variables que resaltan este hecho, en medio de una creciente “demanda de multiculturalismo”, como nota de la época.⁴ Como característica particular, se puede decir que si bien es notorio el aumento de información visual disponible sobre artistas y obras durante este *boom*, no se produce un aumento proporcional de textos publicados por la crítica de arte regional, que no accede tan fácilmente a revistas especializadas de gran circulación, sino que la mayoría de textos que circulan entonces provienen de críticos norteamericanos y europeos que comienzan a interesarse por este fenómeno.⁵

² Confirman este panorama las voces de Margarita Sánchez Prieto y Lilian Llanes, investigadora y directora del Centro Wilfredo Lam de Cuba respectivamente, institución encargada de la organización de las bienales de La Habana, que dedica una de las publicaciones más relevantes —y únicas por lo que logra reunir, aunque de escasa circulación— sobre el arte de América Latina en los ochentas: Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994. Una visión más general es el aporte de Germán Rubiano Caballero, *Arte de América Latina, 1980-2000*, Washington D.C., Banco Interamericano de Desarrollo, 2001.

³ En esto profundiza López Oliva, Manuel, “El arte del Caribe y América Latina en el mercado artístico internacional”, *Revista Temas* No. 13. Estudios de la cultura, La Habana, 1987, p. 147-152.

⁴ Así lo señala Edward Sullivan en la introducción del volumen que edita en inglés, *Latin American Art in the Twentieth Century*, Phaidon, Londres-Nueva York, 1996. Otras dos publicaciones colectivas que tratan este asunto, aunque no únicamente esto, son: Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996; Jiménez, José; Castro, Fernando (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999.

⁵ Como anota Lilian Llanes, “Presentación”, en Sánchez Prieto (ed.), op. cit., p. 8.

Luego de un período en que el arte latinoamericano parece estar ausente como objeto de interés para museos de Estados Unidos y Europa,⁶ aparecen en escena una serie de exposiciones, inmensas y costosas, muy publicitadas —*blockbusters*, como se llaman en inglés debido a la cantidad de personas haciendo filas para entrar a verlas— que abarcan un amplio arco temporal, que tienen distintos enfoques y que tratan de dar un panorama general de las artes plásticas, justamente por la percepción de desconocimiento reinante sobre este sector específico del arte.⁷ Este proceso se acelera e intensifica, se revitaliza, justamente en las vísperas de la conmemoración del quinto centenario del llamado descubrimiento de América, marcado por la valorización de ciertos artistas a nivel internacional así como por la imperante necesidad de ciertas instituciones de mostrar como un bloque el arte proveniente de esta región. Este es un rasgo que las une.

Durante los años que van entre 1987 y 1992 —y también luego con más intensidad—, varias voces críticas del campo del arte advierten que esta nueva moda desatada por la visibilidad puede pasar solamente por la reedición de nuevos estereotipos en torno al arte latinoamericano, tal como sucede en olas previas de interés en los Estados Unidos. El particular “culto a lo fantástico” que se vislumbra en este momento ligado a la exposición AOF de Indianápolis y relacionado directamente con el *boom* literario de años precedentes desata varias polémicas, que no la única. También la fecha en que el megaproyecto del MOMA se organiza y circula, en contraste con los amplios debates en torno al quinto centenario genera controversias. Así, este renovado interés, lejos de pasar desapercibido, reactiva una tensión que pareciera estar siempre abierta en boca de críticos, analistas y artistas que señalan: las artes de América Latina, vistas y presentadas desde el marco ideológico del modernismo euro-norteamericano, son inscritas como un inmenso reservorio

⁶ Las dos últimas exposiciones de arte latinoamericano de grandes dimensiones que se realizan en los Estados Unidos antes de este *boom* datan de 1966: “The Emergent Decade: Latin American Painters and Paintings in the 1960s” (1966), concebida por Thomas M. Messer, director del Solomon R. Guggenheim Museum. Por otro lado “Art of Latin America since Independence”, curada por Stanton L. Catlin, y co-organizada por la Yale University Art Gallery y el Archer M. Huntington Art Gallery (hoy Jack S. Blanton Museum of Art) de la University of Texas en Austin.

⁷ Judith Huggins Balfé realiza breves consideraciones sobre el fenómeno de los *blockbusters* en la historia de las exposiciones en Estados Unidos, en: “Artworks as Symbols in International Politics”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 1, No. 2, The Sociology of Culture, Winter, 1987, p. 195-217. Existe otro tipo de bibliografía más específica dentro de los *museum studies* que sirve para analizar este fenómeno, tal es el texto de Emma Barker (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press-The Open University, New Haven, 1999.

de exotismo, excentricidad y estereotipos culturales; como un mero epígono —si acaso— dentro de la historia del arte; o incluso en alusión a los años noventa, como la nota de color de un pluralismo políticamente correcto. En síntesis, dos grandes problemáticas pueden delimitar la confrontación cultural en que se ha debatido el arte contemporáneo latinoamericano: la correcta valoración y el reconocimiento en un plano de igualdad en el “establishment” cultural, o lo que es igual, el espacio internacional.⁸

Simultáneamente al despliegue de estas grandes exposiciones, y bajo la influencia de los discursos del multiculturalismo y el posmodernismo, se comienza a generar una revisión de las narraciones históricas que organizan los relatos tanto de los museos como de instituciones académicas de los Estados Unidos y Europa.⁹ A partir de aquí, la manera de entender el modernismo dentro de una dinámica de centro-periferia ha venido siendo repensada y cuestionada, generando con esto la posibilidad de otras narraciones y cambios en los modelos curatoriales desde los cuales se muestra el arte latinoamericano. Hoy sabemos que, paso del tiempo mediante, las exposiciones de arte latinoamericano presentan una diversidad de temas y un campo de intereses que sobrepasan ampliamente las expectativas anteriores. Es precisamente dentro de este recorrido, aquí apenas esbozado, que se sitúa el análisis principal de mi proyecto de investigación.

Las **preguntas** iniciales de la investigación presentan diferentes alcances y temporalidades, mismas que entremezcladas abren durante toda la escritura múltiples ventanas en las que decido asomar: ¿porqué se reactivan este tipo de exposiciones de artes plásticas centradas

⁸ En torno a estos problemas he consultado: Aracy Amaral, 1980, 2006; Luis Cancel, 1989; Eva Cockcroft, 1989 y 1993; varios artículos de Shifra Goldman reunidos en su libro de 1994; las ponencias de Nelly Richard, Georges Roque y Néstor García Canclini del coloquio *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994; Margarita Sánchez Prieto, 1994; Mónica Amor, 1996; Carolina Ponce de León, 1996; Mari Carmen Ramírez, 1996a y 1996b; Guillermo Gómez Peña, 1996; Carmen Hernández, 2002.

⁹ Al respecto señala Andreas Huyssen: “En la pasada década ha habido un progreso lento, pero importante, en los rastreos de pasados ocultos y reprimidos, la recuperación de tradiciones sub-representadas o falsamente representadas para los propósitos de luchas políticas actuales (...). Hay otros modos en que la nueva intimidad entre la cultura y la política puede abrir avenidas para prácticas museales alternativas”. En este diálogo con voces antes excluidas el autor reconoce que hace falta aprender y teorizar “los modos en que la cultura del museo y la exposición en el más amplio sentido proporciona un terreno que puede ofrecer múltiples relatos de significado en un momento en que los meta-relatos de la modernidad han perdido su poder persuasivo”. Reconoce que para esto, una manera de juzgar sus actividades debe ser la de poder determinar hasta qué punto el museo ayuda a vencer la insidiosa ideología de la superioridad de una cultura sobre las otras en el espacio y el tiempo, hasta qué punto y de qué maneras se abre a otras representaciones; en: “De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo”, *Cráteros*, La Habana, No. 31, 1994, p. 161; 175.

en la categoría de América Latina en este momento?; ¿cuáles son los factores relevantes que explican su aparición?; ¿cuáles han sido los tropos/ejes conceptuales desde donde se representa a América Latina en este período desde el ámbito de las exposiciones?; ¿existen continuidades en estas formas de representación a través del tiempo?; ¿cuáles han sido los discursos significativos del campo artístico e intelectual latinoamericano y externo —teoría y crítica, artistas y obras, exposiciones— que han planteado modos de representación contrapuestos durante este período? Hay en la base de estas preguntas una que actúa a modo de paraguas, más omnipresente: ¿por qué las exposiciones que pretenden representar a otras culturas constituyen un problema?

A partir de todas ellas, trazo objetivos puntuales para cada apartado, mismos que me permiten reconstruir —un poco como rompecabezas y otro poco como mapa, seguramente incompleto— los trazos más relevantes a nivel de proyectos y discursos expositivos en estos años, para luego profundizar en estas dos grandes exposiciones que creo marcan una apertura o prólogo en 1987 y un epílogo del llamado *boom*, en 1992, cuando el arte latinoamericano parece por fin legitimarse y ganar reputación internacional en museos de Europa y Estados Unidos. Así, el inicio de la investigación (Cap. 1) trata el momento de apertura en el que el entonces llamado Tercer Mundo hace su “entrada en la historia” a través de importantes proyectos expositivos de grandes y prestigiosos museos de arte de donde estaban antes ausentes “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (MOMA, Nueva York, 1984-1985); y *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou-Grande Halle de la Villette, París, 1989); pero también de propuestas surgidas desde Latinoamérica que intentan ser un contrapeso a estas miradas hegemónicas y entran a la escena artística internacional con el objetivo de tener una voz propia y autorrepresentarse: este es el caso de la Bienal de La Habana, sobre todo su tercera edición en 1989. El segundo apartado intenta rescatar las historias, los modos, canales institucionales de inserción y condicionantes extra-artísticos por los cuales el arte latinoamericano tiene presencia en los Estados Unidos a lo largo del siglo veinte, en determinados períodos puntuales. Aquí también intento dar cuenta de una complejidad inicial, un escollo latente durante la investigación: qué significa y qué objeciones acarrea el concepto de América Latina como categoría artística válida para mostrar y agrupar las expresiones provenientes de esta región en el extranjero. Las relaciones entre arte y

mercado gestadas en la década del setenta y asentadas en la siguiente con la conformación de un nuevo orden político y económico internacional son la línea principal al momento de dar cuenta de los múltiples factores que impulsan el fenómeno del *boom* de las artes plásticas (Cap. 3). Se traza aquí con más detalle el contexto del panorama expositivo estadounidense, las subastas, la sincronicidad con el ámbito europeo, entre otros temas, para terminar con el contraste entre dos proyectos de exposición que merecen destacarse: el primero organizado por el Museum of Fine Arts de Houston, que apunta al público de la creciente comunidad de latin*s: *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (1987); y el segundo en Nueva York, otro centro importante para estas comunidades, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (The Bronx Museum of the Arts, 1989). También, impulsado por tres instituciones alternativas con un modelo de curaduría colectivo se trae a cuenta *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (1990). Como cierre, los capítulos 4 y 5 analizan en profundidad dos grandes exposiciones —AOF y LAAXXC— a través de material de archivo, de crítica y de prensa, como dos ventanas abiertas en medio de este apretado panorama que me permiten entender el medio mismo de la exposición como un sistema de representaciones complejas a través de casos concretos. Los epílogos de la investigación recogen la pregunta de fondo y la retoman de varias maneras, además de querer dar cuenta, describir y analizar de manera específica cómo ha sido este desplazamiento de la mirada sobre lo latinoamericano dentro de este campo en disputa de las representaciones.

Como en otros proyectos de investigación, en éste se realizan varios recorridos geográficos, recortes, y replanteos. La posibilidad de realizar estancias de investigación en el extranjero fue de enorme importancia porque me permitió acceder a material especializado, ampliar y diversificar fuentes. El uso de recursos de bibliotecas como la del *Ibero-Amerikanisches Institut* (Berlín), así como la *Benson Latin American Collection* y *Fine Arts Library* de la Universidad de Texas en Austin fueron fundamentales para el acceso a material biblio-hemerográfico que de otra forma no hubiera tenido lugar. Igual de relevante, la experiencia del trabajo con los archivos de exposiciones de mi selección inicial en los Estados Unidos (*Museum of Modern Art, Indianapolis Museum of Art, Museum of Fine Arts Houston*), fue no sólo una nueva experiencia para mí sino que significó decidir abarcar con más detenimiento y profundidad un período más corto de tiempo, dada la

riqueza y amplitud del material documental, de prensa y audiovisual allí encontrado. En consecuencia, el enfoque en un menor período de tiempo me lleva paralelamente a dar más espacio y relevancia al marco histórico —ciertos cambios en el campo artístico internacional generados a partir del fenómeno multicultural y de las teorías del posmodernismo, las agendas internas de los Estados Unidos y las relaciones hemisféricas en este momento, la situación particular del arte latino y latinoamericano, considerada históricamente desde sus primeras apariciones— en que se conciben y desarrollan estas exposiciones.¹⁰

Las fechas de los casos de análisis principales me dicen algo. Si bien el fenómeno del mercado del arte latinoamericano en Estados Unidos puede verse revalorizado desde el comienzo de las subastas a finales de la década del setenta, considero el año de 1987 como el que marca el inicio de un momento relevante a nivel de proyectos expositivos. La exposición de Indianápolis este año, que aparece de forma mediática como la más importante exposición de arte latinoamericano realizada luego de más de veinte años de ausencia y desinterés en el medio artístico, se da en paralelo a *Hispanic Art in the United States...* realizada ese mismo año en Houston, con lo que marcan un inicio importante en cuanto a visibilidad mediática. Luego de esto se suceden de manera muy rápida varios proyectos importantes, para culminar con el que en opinión de vari*s analistas fue el que viene a legitimar y consolidar la presencia del arte latinoamericano en Estados Unidos en 1992. Esta exhibición realizada en el Moma, circula ampliamente en varias ciudades de Europa —se inaugura en España, donde la ciudad de Sevilla financia el proyecto, y pasa por Francia y Alemania—, y cierra su gira en Nueva York, justamente en una fecha que a nivel simbólico es muy debatida en ámbitos intelectuales y artísticos. Si bien el proyecto analiza dos grandes exposiciones en particular —por el interés que generan, porque son consideradas controvertidas, y porque son foco de debates y críticas a su alrededor—, las resonancias, diálogos y contrastes que ambas establecen con otras más tanto dentro del país como en el ámbito europeo y latinoamericano, hace que el análisis se haya por un lado

¹⁰ En el inicio de la investigación me había planteado abarcar un arco temporal de las exposiciones a lo largo de dos décadas (ochentas y noventas), luego considero la posibilidad de centrarme en un período más breve pero darle mayor densidad. El título inicial, *Escenificando la diferencia. Representaciones del arte latinoamericano en las exposiciones internacionales de Europa y Estados Unidos. La mirada de dos décadas*, —en referencia al período 1980-2000—, comprende un universo tan vasto que poco a poco me fui dando cuenta que era muy difícil de abarcar, por la amplitud de las preguntas y objetivos iniciales fijados.

intensificado en profundidad respecto a estos dos proyectos, y por el otro, se generen diálogos y contrastes con otras exposiciones vigentes en fechas cercanas, para dar así con un panorama más completo en cuanto a las distintas representaciones y auto-representaciones sobre y desde América Latina. Así, éstas actúan como especies de ventanas/miradores hacia otros lugares de enunciación, ubicados a lo largo de todo el texto. En cuanto a otras estrategias de análisis utilizadas, la intención es la de desplegar una serie representativa de exposiciones realizadas en distintos museos de ciudades de Estados Unidos, para centrarme en la frecuencia temática al interior de cada catálogo. El análisis individual de cada exposición se centra en la representación puesta en juego tanto en el discurso introductorio y explicativo del catálogo como en lo que se juega en las imágenes; me interesa analizar el contrapunto que se da entre las categorías conceptuales y el discurso visual de cada exposición, trabajándolas en principio a cada una por separado, con una vista de conjunto. La intención final es visualizar un mapa de las representaciones sobre lo latinoamericano, teniendo presente la variación y diseminación de los significados en el período de estudio propuesto.

El **título** de la investigación —*Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas de los Estados Unidos, 1987-1992*— también necesita explicarse ya que cada una de las palabras que integran la primera parte del mismo significan algo en relación a este mapa de exposiciones que intento trazar. “Descubrir” se usa porque con esta palabra denotamos una acción inscrita en el largo plazo que no sólo hace referencia al hecho del descubrimiento/conquista de América que se discute y resignifica ampliamente en estos años por distintos sectores, hecho que es también retomado en el discurso que rodea a las exposiciones. La acción de descubrir hace referencia también a una repetición, que tiene que ver con las distintas coyunturas que repasamos en torno a los ciclos de visibilidad (y de no visibilidad) por los que pasa periódicamente el arte proveniente de América Latina en este país. El hecho de “exhibir”, que ocupa un lugar central en la investigación, tiene que ver con el hecho de la exposición —su lugar de realización y enunciación— y con lo que el mismo implica dentro de la investigación: representar culturas, decir algo sobre ellas, enmarcarlas, definir las, dar pautas de conocimiento —informado o no— sobre lo que éstas son, en definitiva, exhibir identidades. Finalmente, “interpretar” o dar sentido es el recurso que tenemos para releer la

exposición y su discurso curatorial como hecho cultural en su medio, en sus posibles intenciones y significados, y sobre todo en donde lo que finalmente es exhibido (la obra de arte) está sujeto a diferentes miradas (de la crítica, de l*s investigador*s, del público) que distan de tener lecturas unívocas. Es en definitiva el camino abierto que hace posibles proyectos de investigación como éste.

Creo que el **aporte** de esta investigación está en el hecho de indagar con cierta profundidad en un período puntual en el que las artes plásticas son tenidas en consideración en este país con nuevos aires y de nuevas formas. Es la prensa y la crítica de arte quienes de manera más fragmentaria han lidiado con este tema, y aquí intento rearmar estos retazos, darle distintos sentidos para entender los porqués de las exposiciones y miradas diversas sobre este segmento del arte considerado en el extranjero. A diferencia del *boom* literario de décadas pasadas, este período de visibilidad de las artes plásticas aún necesita trabajarse con detenimiento y esta es a mi entender una simple contribución inicial que retoma miradas lejanas y recientes, dándoles otros sentidos. En medio de esto, trato de lidiar con la dificultad que el hecho de hablar de arte latinoamericano o latino implica, más allá del uso continuado de la categoría en ámbitos académicos y museísticos. Es una incomodidad aceptada en cuanto categoría que resume rasgos estéticos y es por esto que la investigación lidia constantemente con una idea que es a la vez usada y negada por distint*s participantes del campo artístico. También, por mi propia formación que proviene tanto de las relaciones internacionales como de las artes plásticas, más mi paso por la maestría de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, mi sesgo profesional está dado por la interacción que creo necesaria entre varias disciplinas, espero que de manera más o menos lograda.

El oficio de la crítica

Dentro del pensamiento sobre arte en América Latina, existe una amplia producción intelectual que se puede rastrear desde la década del sesenta. Es entonces donde Marta Traba realiza una primera aproximación global y abarcativa al arte latinoamericano —con la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961)— y apunta con esto hacia una unidad conceptual en la materia. Pero, según aclara Aracy Amaral, el libro que realiza la proyección continental de esta escritora es *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970* (1973), ya que con este trabajo prima la intención de pensar

la producción plástico-visual del continente como un todo, intentando focalizar la misma en función de los condicionantes comunes a toda la región: “Pela primeira vez, um crítico de arte tenta articular características e tendências da arte enquanto uma expressão de uma cultura latino-americana, transcendendo as fronteiras políticas de cada um de nossos países”.¹¹ Fue además el texto del crítico de arte Damián Bayón —*Aventura plástica de Hispanoamérica*, de 1974— que, junto con el Simposio de Austin en 1975 además de muchos otros encuentros, exposiciones y publicaciones, permiten articular una crítica de arte en América Latina en ese entonces.

La intensidad de los debates y los temas en discusión permiten decir que los setentas son una década importante para el campo artístico latinoamericano, sobre todo porque se



produce, como nunca antes, una articulación y consolidación de este campo y porque los temas a debate van a resonar hasta mucho tiempo después. Luego de los fuertes cuestionamientos hacia el sistema evolutivo del arte moderno y sus métodos de análisis en los años sesentas, un tema importante es el de cómo pensar una nueva historia del arte desde estas geografías, cómo elaborar una nueva metodología de análisis para un

pensamiento independiente, no atado a un modelo universal. En relación a esto, la búsqueda de la identidad y autonomía del arte latinoamericano se pone de manifiesto como uno de los temas más recurrentes: cómo es que el arte distintivo de la región va a diferenciarse de otras propuestas plásticas. Enmarcada bajo una fuerte impronta latinoamericanista, afirma Serviddio, este es “el proyecto utópico” de la crítica: definir características teóricas para las artes plásticas —qué es lo latinoamericano en el arte latinoamericano— teniendo en cuenta que esta es una categoría de uso vigente desde principios del siglo veinte en exposiciones en Estados Unidos y Europa.¹² Las relaciones entre arte y política, la necesidad de entender los cauces de la práctica artística en medio de las dictaduras y la fuerte presencia de los

¹¹ Amaral, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio, Vol. II. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, Editora 34, primera edición, São Paulo, 2006, p. 24.

¹² En *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2012) Fabiana Serviddio articula con detalle el panorama crítico y también aclara que la propuesta de exhibir e interpretar de forma específica el arte de los latinoamericanos fue una iniciativa que había llevado a cabo desde mediados de los años cuarenta el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana y José Gómez Sicre durante la política de la Buena Vecindad, p. 252. En el Cap. 2 se vuelve sobre este punto.

Estados Unidos en la región fue también un tema presente en los debates, que también se ven atravesados por la demanda de dar explicaciones sobre la producción artística ante la visibilidad en el exterior.

El trasfondo de varios encuentros importantes —desde 1970 hasta 1984 fueron varios, con repercusiones además en la prensa escrita— está dado por la pregunta identitaria y sus derivaciones: la región conforma una unidad cultural, con raíces y características definidas, y esto se refleja en sus artes; o dicho de otra manera, el arte debe reflejar las circunstancias políticas y sociales del medio en el que se produce. Pero estas afirmaciones e intentos de definición se ven igualmente refutados y cuestionados, lo que representa al mismo tiempo una especie de imposibilidad de definiciones ante esta pregunta por la identidad. Los diferentes planteos ante esta preocupación, si bien tornan imposible una respuesta o imagen definitiva, sí dejan ver una verdadera preocupación de la crítica por cómo lidiar con estas producciones desde un aspecto metodológico.¹³ América Latina y su arte son pensadas en gran parte desde propuestas que van del relativismo al esencialismo, y que reflejan formas dicotómicas y contrapuestas de entender esta realidad: es una entidad proyectada, construida, relativa, una invención discursiva; su arte y sus artistas deben prestar un servicio a la sociedad, reflejar su medio y situación; cada artista puede y debe elegir el camino que crea conveniente sin necesidad de reflejar cuestiones políticas y sociales; el arte latinoamericano es un arte diferente; el arte latinoamericano está integrado al arte contemporáneo desde hace tiempo y no tiene sentido seguir pensado que existe como tal; etcétera. Las respuestas son variadas y el esfuerzo por dar cuenta de estas características identitarias es también relativo ya que es una construcción que siempre cambia, pero que responde en este momento a la necesidad de unidad en contra de una amenaza que se percibe como exterior. Es así que más allá de la potente afirmación sobre la unidad cultural y las preguntas y posibilidades de definición de rasgos identitarios, prevalecen distintas

¹³ Pero explica Serviddio que sí existió una imagen que se repite en coloquios y eventos y que evidentemente se relaciona con esta búsqueda identitaria, que es la obra de Marcelo Bonevardi, visualmente relacionada con el pasado prehispánico, op. cit., p. 268. Esto es interesante porque, como luego se verá lo largo de la investigación, hay otros momentos dentro del auge del arte latinoamericano en Estados Unidos en que ciertas imágenes en particular van a tener un papel importante a nivel mediático, van a concentrar esta “identidad latinoamericana”, como las de Frida Kahlo o Tarsila do Amaral.

propuestas estéticas que afirman lo contrario ya que más allá de lo que piensa la crítica, las obras hablan por sí solas y no se las puede hacer decir lo que no son.¹⁴

Entre las voces más potentes entonces están las de Marta Traba, Jorge Romero Brest y Juan Acha, ubicadas en una especie de umbral que da cuenta de una perspectiva multicultural y cambiante de la realidad latinoamericana, que producen muchas veces géneros híbridos de escritura entre la teoría y la historia del arte, pero que a la vez se frenan en los modos de concebir el intercambio de larga data de l*s artistas con el exterior al exigir que el arte dé cuenta de su pertenencia cultural y geográfica, más allá de que la internacionalización y cosmopolitismo de l*s artistas es algo evidente.¹⁵ Se establece a partir de entonces —como Gerardo Mosquera sintetiza— una “teoría social latinoamericana del arte”, que discute polémicamente las particularidades del arte latinoamericano en relación con la cultura y la sociedad, e impone una visión que prevalecerá por aproximadamente dos décadas.¹⁶ Un primer núcleo de crític*s de arte incluye —junto a l*s ya mencionad*s— los nombres de Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Federico Morais, Mario Pedrosa, entre otr*s, quienes se dedican durante los años sesenta y setenta a la producción y el establecimiento de teorías, intentando imitar el gesto de la *teoría social moderna latinoamericana* que había sido establecida en la teoría literaria. Si bien son varios los paradigmas que se exploran en este campo —barroco, vocación constructiva, mestizaje, etc.— el hilo común que puede reunirlos tiene que ver con la

¹⁴ Como bien concluye Serviddio en su análisis, en varias ocasiones, la principal empresa que quiso acometer la crítica, que fue la de establecer una relación directa entre el arte y la cultura que lo produce, estaba destinada al fracaso; queda en evidencia una suerte de “distancia epistemológica” entre los discursos que interpretan las obras, y las prácticas y las obras en sí mismas, integradas al ámbito de la producción contemporánea. Una distancia que también se hace evidente en el discurso de algunas exposiciones que buscan unificar distintas poéticas bajo ejes que las engloben, pero donde son visibles estas distancias; op. cit., p. 306; 29-30.

¹⁵ Junto con el minucioso análisis de la obra escrita de est*s tres crític*s que realiza Serviddio en el libro ya mencionado, que destaca muchos grises y en donde queda en evidencia que distan de ser un pensamiento homogéneo y sin fracturas, un interesante análisis de la obra de Traba lo realiza Florencia Bazano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en: Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 9-32.

¹⁶ “Introduction”, Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996b, p. 10. Como otro de los textos significativos de esta tendencia hallo el de Mirko Lauer y Rita Eder, *Teoría social del arte*, UNAM, México, 1983; o el texto del mismo Mirko Lauer en ocasión de la Tercera Bienal de la Habana que recién aparece publicado en inglés en 1995: “Notes on the Art, Identity and Poverty of the Third World”, en: Weiss, Rachel (et.al.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, Londres, 2011, p. 184-192. También el artículo de Federico Morais, “Vulnerable, resistente: América Latina. Crítica de arte y liberación”, *Arte Sociedad Ideología*, No. 5, 1978, p. 34-45.

vocación de búsqueda de una identidad continental y con una mirada política y social anticolonial, tan característica en los distintos ámbitos del pensamiento latinoamericano en general.

Así, entre los vaivenes teóricos, las luchas y preguntas al parecer imposibles de responder de manera definitiva, lo que queda como rastro palpable de esta década es la conformación de una plataforma de pensamiento, una especie de punto de partida; un intento importante por dar forma y autonomía a la escritura de la historia; una articulación del lugar de enunciación de la crítica teniendo en cuenta la escena artística internacional; y también, esta idea de pensar de manera autónoma el arte de la región, de analizarlo con herramientas propias y adecuadas al contexto que lo enmarca. Todo esto me permite situarme y entender los lugares desde donde luego van a surgir ciertas críticas a las exposiciones en el exterior, pero también tener en cuenta que los marcos interpretativos y los puntos de partida historiográficos siguen hablando el lenguaje de América Latina, en conjunto, como espacio cultural específico.

En la década posterior si bien se mantienen las reflexiones en torno de la identidad, los fenómenos como la posmodernidad y el mismo *boom* del arte latinoamericano van a generar nuevos análisis desde el campo crítico de dentro y fuera. Más bien, ciertas opiniones comienzan también a marcar una confrontación/tensión que tiene que ver con cómo se valora y reconoce este arte en el espacio internacional. En este sentido vale la pena rescatar las posturas y aportes teóricos de *los expertos latinoamericanos* que se publican en los años ochentas, que aquí resumo en muy grandes trazos: si bien no existe una sola identidad para el arte latinoamericano sino muchas, sí existen afinidades que identifican creencias colectivas y también este interés actual de América del Norte por la identidad latinoamericana está alimentado por el pluralismo cultural ahora de moda en el mundo artístico (Susana Torruela Leval); es imposible que haya una etiqueta para tanta diversidad, en definitiva, la tarea del artista no puede definirse en base a su territorio y el peso de estas preguntas identitarias tiene una relación con la historia del colonialismo (Shifra Goldman); es necesario repensar el modelo de apropiación cultural que implica adaptación, transformación o recepción activa en contraposición al purismo cultural y en base a esto mirar lo latinoamericano como una construcción y representación intelectual (Bernardo Subercaseaux); los nuevos cruces entre posmodernidad y periferia permiten reinterpretar el

rol de la “provincia” dentro de la modernidad y con esto la producción cultural puede mirarse de nueva cuenta en su heterogeneidad como un “collage”, pastiche cultural y en base a la relación modelo/copia desde la cultura de la resignificación (Nelly Richard); hay que reivindicar la existencia de otros sistemas del arte a los cuales se debe reconocer un lugar diferente de creación, que no necesariamente deben integrarse al sistema del gran arte ni ensanchar su extensión (Ticio Escobar); es momento de pensar en los nuevos contextos multinacionales que enmarcan las artes y por ende redefinen los marcos nacionales en que se producen, muestran y significan bajo los procesos de transnacionalización, desterritorialización e hibridación de las culturas (Néstor García Canclini).¹⁷ Con todo esto, se va afirmando una visión mucho más abierta y cambiante de la identidad, el arte y la cultura contrapuestas a visiones territoriales, sustancialistas, o apegadas a narraciones universales que totalicen la diversidad.

Es quizás hoy en día un lugar común por parte de vari*s especialistas en arte de la región pensar que los temas de identidad y diferencia, o las contraposiciones binarias tan marcadas entre centro-periferia han sido de alguna manera sobrepasados, escritos y reescritos, reflexionados hasta el hartazgo, tanto así, que ya no resulta prioritario volver los ojos a la ya vieja “neurosis de la identidad”. Esa tarea “se ha cumplido hasta el exceso”¹⁸ y el arte “desde América Latina” en palabras de Mosquera,¹⁹ se integra en los circuitos de exhibición, crítica y curaduría global, sin tener hoy necesidad de andar mostrando credenciales ni pasaportes, menos “escenificando la diferencia” como en épocas pasadas, utilizando la frase de Canclini.²⁰ El cambio en la mirada de la crítica se da en que:

¹⁷ Estos artículos son los siguientes: “El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad”, Susana Torruela Leval y Shifra Goldman; “La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano”, Bernardo Subercasaux; “Modernidad, posmodernismo y periferia”, y “Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, ambos de Nelly Richard; “Postmodernismo precapitalismo”, Ticio Escobar; “Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas posnacionales”, Néstor García Canclini. Los mismos se encuentran reunidos en la compilación de Margarita Sánchez Prieto, Cap. 1: “Debates teóricos de la década. Identidad y postmodernidad en América Latina”, op. cit., p. 21-61.

¹⁸ Cuauhtémoc Medina, conferencia en el marco de ArteBA, mesa de debate “Cambios y efectos en el arte latinoamericano en los medios masivos de comunicación norteamericanos a través de notas críticas a exposiciones”, en: *Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios*, ArteBA Fundación, Buenos Aires, 2007, p. 25.

¹⁹ *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Exit, Madrid, 2010.

²⁰ “Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad”, en: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 1001-1009.

“(…) ya no son ni esencias ahistóricas ni frutos de batallas heroicas e ineludibles sino resultado, transitorio, de cruces secundarios y de escauceos menudos, de negociaciones, de estrategias y elecciones accidentales. (…). Esta pérdida del aura épica de las confrontaciones identitarias hace que los encuentros entre culturas, discursos e imágenes distintas no sean interpretados siempre en términos de una fuerza que trata de someter a la otra sino de diversos flujos de ida y vuelta cuyos vaivenes confusos precipitan situaciones nuevas”.²¹

Como esta investigación se hace eco desde el principio, y si bien las visiones puristas se relativizan y sobrepasan, hay en los años ochentas y noventas una persistencia del discurso del arte latinoamericano, un campo que en la práctica lo sostiene y que va a hacerse cargo de ciertas dinámicas de poder que siguen presentes.²² Así, en contraposición a esta primera visión más regionalista que prevalece en un primer momento, las voces críticas cambian y se adaptan a las demandas de un nuevo período. Estos nuevos discursos teóricos sobre las artes visuales en América Latina parten de una revisión de los paradigmas que prevalecen desde los años sesenta —los readaptan, rechazan e introducen otros puntos de vista—, se centran en la noción de América Latina como un campo cultural distintivo, a la vez que problematizan la esfera del arte como segmento cultural profundamente institucionalizado y sujeto a fuertes tensiones políticas. En la línea de reflexión común que los une, dice Hernández:

²¹ Ticio Escobar, “Arte, aldea global y diferencia”, *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1996, p. 6. Como también termina de aclarar en este texto: “El debate contemporáneo se define no por el lado de “la sustancia” ni de la “gran síntesis”, sino más bien, como “una constelación de signos diferentes que se entreveran, bullentes, entre sí; un promiscuo enjambre de imágenes que copian, asimilan, contaminan, invaden, rechazan o adulteran las señales del centro con las que mantienen un embrollado tráfico de intercambios”, p. 7.

²² De hecho, el inicio mismo de la investigación es planteado en base a la lectura atenta de esta crítica. Dentro de una gran variedad de escritos cruzados por las voces de distintos teóricos de la cultura de la región, encuentro uno por demás significativo de este nuevo momento: el texto ya mencionado, *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, editado por Mosquera en 1996, en donde se reconsideran algunos de los asuntos de la práctica artística y cultural contemporánea más vitales para la región. Esta antología -cuyo título alude al estereotipo de lo maravilloso tan común en las expectativas de las audiencias europeas y norteamericanas respecto a América Latina- muestra nuevos temas en discusión, las diferentes posiciones, metodologías y estrategias discursivas. También los Coloquios de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, de 1994 y 1996, cuyos aportes retomo, me sirven para plantear mi problemática inicial.

“(…) manifiestan coincidencias en sus perspectivas transdisciplinarias y orientadas contextualmente a reconocer las producciones artísticas latinoamericanas como respuestas sociohistóricas específicas que requieren de un entramado crítico y teórico más apegado a sus propios estatutos de producción y circulación, superando la aplicación de modelos hegemónicos acuñados y promocionados desde la esfera internacional del arte que debilitan su análisis”.²³

Es así que se articulan nuevas lecturas que analizan de manera crítica las miradas hegemónicas dentro del campo contemporáneo de las artes, poniendo el foco de atención —esto dicho muy brevemente— en puntos críticos como el marco ideológico del modernismo euro-norteamericano, el papel del museo, y las exposiciones internacionales como vehículos privilegiados para la representación individual y colectiva de las identidades. El tema de **proyectar la identidad** se convierte en un eje de las controversias alrededor de varias exposiciones de arte latinoamericano o arte latino en Estados Unidos, al señalarse por parte de artistas, crític*s y otr*s, respecto a los estereotipos culturales que se manejan. Resume en torno a esto Mónica Amor el vaivén entre las dos décadas en que se sitúa temporalmente la investigación:

“Mientras que nos quejamos por los parámetros críticos desarrollados en los años ochenta por las instituciones Euro-americanas para enmarcar el arte de los países del sur de Estados Unidos, estamos siendo testigos en los años noventa de una reafirmación estructural de la misma aproximación epistemológica hacia las diferentes expresiones culturales. Mientras los catálogos y exhibiciones de los años ochenta se turnaban por compilar una vasta reserva de las fuentes primitivas y exóticas (...) los años noventa se han concentrado en promover el éxito internacional del Arte Latinoamericano en tanto multicultural, híbrido, sincrético, fragmentado. Si la identidad fue enmarcada en los ochenta como “primaria”, “ahistórica” o “auténtica”, en los noventa hemos desarrollado otro enfoque esencialista mientras que América Latina es considerada diversa, plural, un armonioso “melting pot”.²⁴

²³ Carmen Hernández, “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”, Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Clacso/Universidad Central de Venezuela-CEAP-Faces, Caracas, 2002, p. 167-168.

²⁴ Amor, Mónica, “Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm”, en: Mosquera, Gerardo (ed.), op. cit., p. 250.

De este modo, son varias las voces que sostienen la opinión de que este área de estudios específica del campo de las artes no debe descuidarse debido a que se sigue poniendo en juego **el poder de la representación de lo latinoamericano en la esfera internacional**. Esto quiere decir que debe trabajarse en el estudio de las desigualdades y jerarquías culturales que operan,²⁵ y proponerse el ámbito latinoamericano como un lugar de creación y de participación en la configuración de nuevos sistemas valorativos de lo estético. O también —cito aquí a Nelly Richard— ingresar Latinoamérica “como una figura crítica en la discusión sobre centralizaciones y descentramientos pasa por poner en cuestión la economía del poder intelectual que reparte definiciones y aplicaciones de lo latinoamericano en nombre de la instancia unitaria de una teoría generalmente deslocalizada”.²⁶

Como otro punto relacionado aparece —de nuevo— a inicios de los años noventa la necesidad de revisar la historiografía del arte, cuestión que viene ligada a la discusión del concepto de América Latina y su aplicación englobadora y reduccionista. Entre las primeras inadecuaciones se señala que la literatura surgida a partir de museos y críticos europeos y de Estados Unidos constituye “una bibliografía perversa, sintética, equivocada y con desconocimiento de causa en la mayor parte de los casos”,²⁷ muy diferente a la que se produce académicamente por parte de investigador*s independientes pero que no tienen la misma difusión y distribución. Y esto constituye un problema porque: “los catálogos de las grandes muestras de arte latinoamericano perpetúan las exposiciones no sólo por su repertorio de reproducciones, sino también por sus selecciones, sus ordenamientos y sus interpretaciones, constituyendo museos impresos del arte latinoamericano, con los cuales, inevitablemente, tenemos que discutir a la hora de pensar en una historiografía del arte latinoamericano desde los años sesenta hasta el presente”.²⁸

²⁵ Sobre el tema de las jerarquías culturales se puede ver Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2011, p. 38.

²⁶ “Signos culturales y mediaciones académicas”, en: González, Beatriz (comp.), *Cultura y tercer Mundo. I. Cambios en el saber académico*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas, 1996b, p. 21-22.

²⁷ Aracy Amaral, “Projeto de trabalho: História de Arte Moderna na América Latina (1780-1990)”, en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 2.

²⁸ Andrea Giunta, “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano”, en: *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1996, p. 1.

En este mismo sentido, Peluffo Linari enfatiza la crítica sobre los imaginarios que se construyen a través del tiempo desde la práctica museística tradicional y el coleccionismo, porque los ve como escenarios en los cuales se reproducen formas de dominación sociocultural al representarse tanto identidades nacionales como identidades grupales hegemónicas en cada país.²⁹ El propio tema de “cómo nos han y nos hemos visto e inventado” es el que reafirma esta necesidad de pensar en un espacio aparte para el debate, y a revisar también de nueva cuenta lo que puede ser una segunda inadecuación: el concepto de América Latina.

Al sintetizar las preguntas en torno a para qué entonces una historia del arte latinoamericano —una nueva historia o varias y bajo qué parámetros escribirla para diferenciarla de la que ya está—, las respuestas posibles se abren en dos sentidos. Por una parte, rebatir las lecturas generales y descontextualizadas que se han venido realizando, y proponer varias alternativas: estudiar casos específicos en sus contextos históricos y reconsiderar las redes de influencias existentes no sólo entre Europa-Estados Unidos-Latinomérica, sino también entre distintos artistas de Latinoamérica;³⁰ por la otra, sobrepasar el análisis meramente formal que se basa en la lógica interna de los “estilos” y las “tendencias”, y enfocarse en el aspecto más complejo del hecho artístico, capaz de atender a los significados sociales y las distintas temporalidades; cruzar disciplinas distintas; considerar los momentos extra formales que condicionan las prácticas, estudiar los mercados, circuitos de distribución, mecanismos y pautas de consumo, instituciones de profesionalización y enseñanza, etcétera; en definitiva, considerar lo artístico en el contexto más amplio de lo cultural.³¹ En síntesis, es desde estos múltiples lugares, algunos con ecos del pasado, otros que reactivan preguntas críticas específicas, que llego a mis nudos de problemas de investigación: la representación del arte latinoamericano en el exterior y los distintos factores que rodean su exhibición.

En el cruce de disciplinas

²⁹ Peluffo Linari, Gabriel, “Nueva historia del arte latinoamericano. Temas y problemas”, *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1996, p. 5-6.

³⁰ Esta es la postura que encierra el escrito de Andrea Giunta, op. cit., p. 1-16.

³¹ Como bien dice Ticio Escobar, op. cit, 1996, p. 1-15.

Esta investigación genera un recorrido a través de distintas exposiciones, y sin dejar de lado las obras, artistas y discursos que las conforman, se adentra decididamente en los contextos y en los bordes que las enmarcan. Desde dónde abordar teóricamente las exposiciones de arte latinoamericano en el exterior fue la inquietud central desde la gestación de las primeras ideas del proyecto, atravesado por una problemática que presenta dos caras: la representación de una identidad colectiva en el exterior —América Latina—, y su formulación desde los espacios de exposición; y el nombre mismo de lo que está siendo representado, el arte latinoamericano, siempre objetado como síntesis reductiva, homogeneizante, anuladora de la diversidad que este nombre contiene e imposibilitada por esto mismo de usarse como una categoría estética. Se trata entonces de la importancia que cobra el lugar de exposición y de enunciación, de la descripción que una cultura realiza de otras, por un lado, y por el otro, del uso de una categoría que es geográfica/geopolítica, para englobar un hecho que se pretende o se presenta como meramente estético al ser el eje organizativo de exposiciones de artes plásticas. Para el abordaje de esto me sitúo desde un inicio en el cruce de varias disciplinas y miradas: los llamados estudios culturales y la crítica feminista, la sociología, historia y crítica del arte, los llamados estudios poscoloniales, y el campo de investigación sobre exposiciones son los núcleos desde donde he emprendido mi análisis en torno a las representaciones.³²

³² Sobre la idea de **representación** rescato algunas de las lecturas que la definen e interpretan. Por ejemplo, desde la historia cultural Roger Chartier muestra las distintas familias de sentidos sobre esta idea, en: “El mundo como representación”, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 45-62. También Leonor Arfuch en el *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura* (Carlos Altamirano (ed.), Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 206-209), desglosa el concepto desde el ámbito de la filosofía y advierte que sus usos escapan a un trazado conceptual: “serán propios de las teorías del lenguaje, de la semiótica, de la literatura, del teatro, de las artes visuales, de la música, de la historia, de las ciencias sociales, de la política, del campo cultural en general” (p. 206) para luego aclarar que la representación, en su acepción más amplia, “supone algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona. Esa presencia, que se dibuja así sobre una ausencia, lejos está, en la tradición filosófica, de suponer un simple desplazamiento, una sustitución igualitaria. Más bien arrastra, desde sus primeras inscripciones, una suerte de pecado original: la de no ser, justamente, un “original” (p. 206). Por otro lado, los textos de Stuart Hall, “Discurso y Poder” (en especial la presentación de Eduardo Restrepo y el apartado “Occidente y el Resto: discurso y poder”), Ricardo Soto Sulca (ed.) Huancayo, 2013, p. 49-111; y los textos “El espectáculo del Otro” y “El trabajo de la representación” han sido fundamentales para entender esta práctica como proceso clave del circuito cultural en cuanto productora de sentidos y fuente de producción de conocimiento social, siempre asociada a prácticas de conocimiento y poder situadas que son leídas desde Foucault. Hall introduce el tema de la representación de la diferencia y reflexión desde los estudios culturales sobre cómo se produce la racialización del “otro” en determinadas coyunturas históricas, haciendo énfasis en el estereotipo como práctica significativa. Estos dos últimos textos se encuentran en Restrepo; Walsh; Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Envión Editores, Popayán, 2010, p. 419-482.

Los “estudios y otras prácticas intelectuales en cultura y poder”— son útiles para indagar el tema de las identidades, sus cambios y redefiniciones en América Latina.³³ A partir de los años ochentas “las categorías tradicionales de lo *nacional* y lo *continental* se fragmentaron bajo los efectos disolventes de la mundialización económica y de la globalización comunicativa. (...) ya no es posible hablar de un repertorio fijo de símbolos cohesionadores, como lo planteaba antes el discurso sustancialista del “nosotros” latinoamericano”, tal como lo plantea Richard.³⁴ Este área de estudios opta “por la transdisciplinariedad como un recurso que mezcla lo científico-social y lo económico-cultural para comprender las nuevas dinámicas transnacionales de los mensajes y consumos globalizados”,³⁵ lo que repercute en el campo cultural latinoamericano en el sentido de desmarcar una visión que engloba a la región bajo una categoría que se muestre como unívoca y homogeneizadora de un espacio geográfico por lo más diverso. Discusión que también permite mirar hacia el campo de las artes al momento de realizarse exposiciones que tienen como eje la exhibición del “arte latinoamericano” y que permiten poner en cuestión a la propia categoría. También la crítica feminista como modelo de crítica cultural y como crítica específica a la historia del arte son lecturas necesarias en el transcurso de la investigación en varios sentidos.³⁶ Por un lado porque la crítica cultural realizada por el feminismo en épocas más recientes se ha volcado hacia la dimensión de la cultura, hacia sus dimensiones imaginarias y simbólicas, enfocando este ámbito como un territorio en disputa que incide de manera importante en las luchas por los significados. Dentro de esto,

³³ Para un primer mapeo del panorama más general de la teoría crítica y estudios culturales se han consultado: Michael Payne, “Introducción. Algunas versiones de teoría crítica y cultural”, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. XV-XVII; y Pablo Albarces, “Estudios Culturales”, en: Altamirano, Carlos, (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, primera edición, Paidós, Buenos Aires, 2002, p.85-89.

³⁴ “El destino crítico del arte y las Humanidades frente a los estudios culturales y los saberes del mercado” en: *América Latina: historia, realidades y desafíos*, Norma de los Ríos Méndez; Irene Sánchez Ramos (coords.), UNAM, México, 2006, p. 30. Para esta autora, dos son los libros que en los años ochenta reorientan la teoría cultural latinoamericana: *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín Barbero y *Culturas Híbridas* de Néstor García Canclini, debido a que ambos marcan un giro del discurso latinoamericano de “lo propio” como núcleo ontológico de una verdad-esencia del “ser” latinoamericano. Nos dice además que no es casual que ambos se escriban cruzando las fronteras de las ciencias de la comunicación, de la antropología y de la sociología de la cultura, redefiniendo la problemática cultural de las identidades latinoamericanas (p. 30-31).

³⁵ Ídem, p. 36.

³⁶ Rescato los escritos de Nelly Richard, “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, *Debate*, Año 20, Vol. 40, México, octubre 2009, p. 76-85; y el texto colectivo de Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana-Biblioteca Xavier Clavijero, México, 2007.

me interesa el uso político del análisis del discurso³⁷ en el sentido de desmontar ciertos signos y de tomar conciencia del carácter discursivo —histórico y político— de lo que llamamos “realidad”, de su carácter de construcción y producto.³⁸ La crítica feminista a la teoría e historia del arte, entendida como perspectiva de análisis histórico-estético, me ayuda a comprender más de cerca ciertas continuidades y exclusiones de largo plazo dentro del campo artístico ya que desde aquí se cuestionan los discursos canónicos de la historia del arte y se replantea la historiografía al considerar otros aspectos que intervienen en la producción, circulación y modos de funcionamiento en general de este campo.

Junto con esto, algunos aportes provenientes de la sociología del arte sirven para considerar el arte como un campo de tensiones en el que se disputan valores materiales y simbólicos.³⁹

Se abre la perspectiva de análisis para poner así en correlación las obras con el medio en el que son producidas, para lo cual sirve tener presente el concepto de campo intelectual elaborado por Pierre Bourdieu, que permite considerar el campo artístico como un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones mediadoras (museos, galerías de arte, fundaciones, crítica, academias, salones, premios) y agentes (artistas, crític*s, *marchands*, coleccionistas, curador*s) determinados por su posición de pertenencia dentro del campo.⁴⁰

Este mismo autor establece la noción de autonomía relativa del campo para dar cuenta de las normas específicas que hacen a la legitimidad y consagración en la producción de bienes artísticos, donde la dinámica misma del campo se rige por la lucha o competencia por la legitimidad cultural que tiene instancias específicas de consagración: la academia, el mercado, los premios, los salones, las subastas, las colecciones y las exhibiciones, que aquí trato puntualmente. Este área de estudios, como sostiene Giunta, no sólo tiene como objetivo la descripción de las instituciones y de los agentes del campo artístico —incluso el estudio de los mundos del arte que permita comprender cómo éstos se originan y cómo

³⁷ Entendido éste como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos”, en Richard, Nelly, op. cit., p. 76.

³⁸ Aquí Richard cita a Giulia Colaizzi, “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”, en *Debate feminista*, núm. 5, México, marzo 1992.

³⁹ Andrea Giunta, “Sociología del arte”, en: Carlos Altamirano, (dir.), *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002b, p.1-7.

⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.

decaen—⁴¹ sino que también busca considerar las operaciones de poder implícitas en la agenda de quienes participan en ese mundo, las políticas que administran las instituciones, la distancia entre sus enunciados y sus compromisos reales.⁴²

Uno de los lugares que considero más fructíferos para abordar esta investigación lo encuentro en torno al espacio de problematización multidisciplinaria de la poscolonialidad, o estudios poscoloniales. Si bien no existe un consenso definitivo que los caracterice, lo que sí se puede decir es que uno de sus ejes consiste en cuestionar las formas hegemónicas de construcción del conocimiento —o visiones del mundo predominantes y sus consecuentes relaciones de poder— y poner de manifiesto los lugares de enunciación invisibilizados o mantenidos ocultos. Su estrategia central —como plantea López—⁴³ ha sido la de poner en duda una historia universal en la cual supuestamente todos los sujetos que la conforman se asumen como integrantes y participantes de una sola versión de los acontecimientos, conformando una mirada crítica al pasado y a las formas en que se ha historiado e incorporado al sujeto colonial en la historia moderna. Es por esto que sus aportes y debates me sirven como herramienta analítica en la tarea de cuestionamiento de los universales, de incorporar los espacios liminales u ocultos de la dominación, y de cómo se representa la otredad en los discursos dominantes. De manera específica en tiempo reciente, una de sus vertientes introduce la cuestión del arte y la estética como partes de la matriz colonial del poder desde donde también —junto con la confluencia de otras disciplinas— se establece un patrón a partir del cual se clasifica y jerarquiza el orden del mundo.⁴⁴ Desde aquí se reflexiona sobre los problemas ocasionados por la proyección de la noción de arte europeo moderno a la hora de validar producciones “otras” y, paralelamente,

⁴¹ El concepto de “mundos del arte” es retomado de Howard Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2008.

⁴² Andrea Giunta, op. cit. p. 6. También se aclara: “El análisis del arte desde la sociología no implica dejar de lado la obra o entenderla como un resultado mecánico de determinadas condiciones políticas, sociales o económicas. Por el contrario, se trata de analizar sus formas como parte de la dinámica social en la que el arte no sólo interviene por el prestigio que representa poseerlo o comprenderlo, sino también por las modificaciones que importa desde la especificidad de su propio lenguaje. En este sentido, se trata también de entender las decisiones que en muchas obras se tomaron acerca del orden de las formas, como discursos activos y configuradores de los debates culturales de un período”.

⁴³ Me refiero sobre la introducción de su tesis doctoral: Verónica López, *Renovar, repensar, resignificar: derroteros del pensamiento crítico latinoamericano en el contexto de la globalización. Perspectiva poscolonial en Bolivia*, Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2010.

⁴⁴ Zulma Palermo (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Del Signo, Buenos Aires, 2009. Son también relevantes los aportes de Néstor García Canclini y Joaquín Barriandos en donde se señalan el arte y la estética, pero también el campo específico de las exposiciones, como partes del engranaje de una matriz de poder colonial. Ambos citados en la bibliografía.

destacar algunas de las propuestas que diseñan caminos alternativos. Pero en particular, el tema de la exposición de lo latinoamericano o de las identidades colectivas en el exterior como problema implica además pensar cómo se conforma la mirada externa, y cómo se ejerce la representación y conocimiento de una cultura por otra a través del discurso como un hecho de poder. La confluencia de algunas lecturas me ayudan a encontrar distintos matices al respecto, cuestiones de fondo que están inevitablemente presentes como punto de partida para mi propia mirada en el tema. En *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, James Clifford pone el foco en las condiciones que gobiernan la representación transcultural, las concepciones y prácticas a través de las cuales Occidente como autoridad privilegiada da entrada y voz a estos otros pueblos marginales al espacio de imaginación que ha definido. De su lectura, queda claro en principio que las imágenes de los otros se constituyen en términos de relaciones históricas específicas, de dominación pero también de diálogo; que la diversidad humana difícilmente se pueda concebir como algo inscrito en culturas cerrada e independientes; y que el arte mismo es una categoría cultural cambiante de Occidente, definida y redefinida en contextos históricos y de relaciones de poder específicas, un dominio desde el cual históricamente se ha ejercido el derecho a contextualizar y representar los objetos de los otros, ya sea excluyéndolos o confirmándolos. Creo que su propuesta de fondo tiene que ver con cuestionar y transformar estas relaciones de fuerza “en las que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros”,⁴⁵ este desequilibrio básico del “sistema de arte y cultura” a través del cual se evalúan los objetos, se coleccionan y representan culturas, que coloca la mirada occidental sobre el resto del mundo.⁴⁶

En estrecha relación con lo anterior, la revisión de *Orientalismo* (1978) de Edward Said me sirve para indagar en el problema de la representación y de la construcción de la imagen del

⁴⁵ James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 253.

⁴⁶ Aquí Clifford hace referencia a la obra de Michel Leiris, quien señala este desequilibrio —“los occidentales han estudiado y hablado por el resto del mundo durante siglos; la inversa no ha sido el caso—, y abre un debate que ha continuado durante años. Leiris también habla de una nueva situación, ya que los “objetos” de representación comienzan a escribir de retorno y esto se hace más visible desde los años cincuenta, op. cit., p. 304.

otro.⁴⁷ El posicionamiento pluridimensional desde el cual se mira, se recrea, o se pone al descubierto y se apropia una región geográfica da pie para indagar en varias cuestiones: la idea de representación, vista como una idea teatral y producto principal de una relación de exterioridad que genera un conjunto de tropos o figuras representativas del discurso que cumplen la función de la descripción, y que se sitúa en un contexto político; el poder de conocer y narrar, la diferencia implícita entre quien escribe y describe y quien es descrito, y la relación entre conocimiento y poder que se evidencia; la localización estratégica o posición del autor por un lado, y las relaciones entre texto, contexto, intertextualidad y convenciones que dan como resultado las representaciones que una cultura realiza de otra generando posturas inmutables sobre una gran variedad de realidades sociales, lingüísticas, políticas e históricas; y finalmente, se deja sentada la pregunta más amplia de cómo se pueden estudiar y escribir sobre otras culturas y pueblos, desde qué perspectivas. Visto de forma global, este es un examen crítico del conocimiento occidental sobre el otro, sobre lo que resulta extraño, una manera de dejar al descubierto los procedimientos del discurso cultural y su tendencia a dicotomizar en un nosotros-ellos, esencializar, dividir la realidad humana y crear oposiciones; pero también es un texto que siembra estas sospechas tan importantes respecto a las totalidades que pretenden encerrar ciertas entidades geográficas y de esto es importante tener presente el cuestionamiento de cuál es la utilidad de nociones como cultura, raza o civilizaciones distintas.

Tengo además en cuenta la investigación de Ricardo Salvatore, *Imágenes de un Imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*,⁴⁸ que rescata la importancia de los centros de saber y de la cultura en la construcción de las relaciones de dominio y hegemonía. Cómo son y cómo van cambiando el conjunto de prácticas y tecnologías representacionales que convergen para construir América del Sur como un espacio textual y cuáles son los temas que proporcionan la representación dominante de América Latina en las primeras décadas del siglo XX, son el centro de la indagación: ¿Qué razón hay para excluir de una investigación histórica sobre la formación del proyecto expansionista norteamericano las exploraciones científicas financiadas por la Universidad

⁴⁷ También de su trabajo posterior, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1993, es tenido en cuenta, así como las muchas críticas que sus textos reciben con el transcurso de los años.

⁴⁸ Salvatore, Ricardo, *Imágenes de un Imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2006.

de Yale, las estrategias de distribución de la *American Bible Society* o las muestras latinoamericanas de la Exposición Colombina de Chicago?, se pregunta. Así, su intento es doble ya que por un lado se propone cuestionar el metarrelato existente acerca del expansionismo norteamericano, por considerarlo reduccionista, economicista y olvidadizo de la cultura; y por el otro, intenta conceptualizar la naturaleza de esas “otras intervenciones”, su posición y relevancia en la historia de las relaciones hemisféricas aplicando algunos conceptos de interés para mi propia investigación como por ejemplo tecnologías de representación, máquina representacional, o la referencia al conjunto de prácticas representacionales, que describe como inseparables de las tecnologías de observación y reproducción.⁴⁹

También, y antecedente del estudio anterior, el texto de Mary Louise Pratt, *Ojos Imperiales, Literatura de viajes y transculturación* (1992) tiene como objetivo mostrar cómo fue que los libros de viajes escritos por europeos sobre partes no europeas del mundo crean el orden imperial para el público lector de esta región geográfica, dando un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto a diferentes partes del mundo que están siendo exploradas, invadidas y colonizadas. Su hipótesis sostiene que estos textos, que generan curiosidad, emoción, y hasta fervor moral acerca del expansionismo europeo, —“los libros de viajes tenían éxito” (p. 24), dice— son uno de los instrumentos clave para hacer que este público se sienta parte de un proyecto planetario, o —aquí la autora remite a Spivak— para crear el “sujeto doméstico” del imperio. Es interesante ver como a través de la relación existente entre literatura de viajes y la necesidad de explotación económica, se asienta el hecho de que los imperios generan una necesidad de presentar y re-presentar continuamente para sí mismos a sus periferias y sus “otros”. Pratt se interesa en particular por la idea del ojo (letrado, masculino, europeo) que sostiene el sistema y hace familiares (“naturaliza”) nuevos sitios/vistas inmediatamente en el primer contacto. Al incorporar al lenguaje del sistema mediante el acto de nombrar, dice, se produce la realidad del orden, o para decirlo brevemente, se trata de la relación de *dominio* que se predica entre el que ve y el que es visto (dominación que significa entre otras cosas, la construcción de una ideología o representación de la diferencia como negativo).

⁴⁹ Para la definición de estos conceptos el autor se basa en los estudios de Stephen Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago, 1991. Los mismos se encuentran definidos en las págs. 26 y 28 del texto.

De forma paralela para el trabajo puntual sobre exposiciones, me interesa el enfoque que la serie *Exhibition Histories* tiene respecto a cómo aproximarse a las exposiciones de arte contemporáneo.⁵⁰ Bajo el supuesto de que la historia del arte moderno se enfoca convencionalmente en la producción artística, y hace énfasis en el artista individual, sus prácticas e influencias, esta serie de textos desafía esta aproximación y le da importancia a poder examinar el arte dentro de su contexto y su presentación en público. Importan aquí la decisión sobre la selección e instalación de las obras, la selección y el uso de la sede, la estrategia de marketing y el material impreso que acompaña a la exposición, todo esto es relevante, los distintos agentes y factores que dan forma a la exposición y determinan su influencia. Para esto se recurre al material de archivo disponible, a entrevistas en profundidad con l*s involucrados en la exposición, además de rescatarse los textos más relevantes que acompañan el evento y realizar nuevos análisis sobre las mismas. De igual importancia son otros estudios colectivos identificados como relevantes en materia de exposiciones en el ámbito de los Estados Unidos y Europa, que muestran el amplio rango de temas discutidos —historias de las exposiciones, curaduría, lugares de exposición y formas de instalación, narrativas y espectador*s, problemas en torno a la exhibición de otras culturas e identidades, etc.— así como el creciente interés desde distintas disciplinas en este tema.⁵¹

Los acercamientos sobre análisis de las imágenes fueron realizados desde diversas lecturas, que trabajan por ejemplo en los entrecruzamientos, pertinencias y relaciones que pueden existir entre figura y texto o más bien la relación del lenguaje con la pintura,⁵² así como también el del poder de las interpretaciones y debates que se construyen alrededor de una obra en distintos momentos históricos, que parecen fijar sus significados.⁵³

⁵⁰ De esta serie, son fundamentales para mi investigación los textos que revisan en profundidad dos grandes exposiciones de 1989: Rachel Weiss, (et. al.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, London, 2011; y Lucy Steeds, (et. al.), *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989*, Afterall Books, London, 2013.

⁵¹ Me refiero a los textos colectivos: Karp, Ivan; Lavine, Steven, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991; y Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 1996.

⁵² Michel Foucault (1973), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, segunda edición, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989; y del mismo autor *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI Editores, (1968) 2008. Otro ensayo explora el encuentro entre imagen y texto: el de Elisabeth Bronfen, “Visuality-Textuality: An Uncanny Encounter”, *Image & Narrative*, Vol 11, No. 3 (2010), pp. 7-24.

⁵³ Andrea Giunta (ed.), “El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina”, Editorial Biblos, primera edición, Buenos Aires, 2009. Al respecto, rescato esta cita: “Es



To be continued... (Latin American Puzzle), de 1997, es una obra de la artista brasileña Regina Silveira. Para ella, este trabajo es “una especie de mapa mental que comenta sobre el conocimiento superficial de América Latina y propone una metáfora de la identidad problemática del continente, representada visualmente por las conexiones caóticas e inasequibles entre las diferentes partes”.⁵⁴ La obra puede armarse cada vez de manera distinta, aunque no como un rompecabezas convencional en donde cada parte tiene su lugar específico para dar así un resultado determinado, ya preestablecido, y apreciar una imagen acabada. Las imágenes que la componen, si bien azarosas y encontradas en distintas postales, folletos turísticos, etiquetas de productos de consumo, periódicos de circulación extendida, etcétera, muestran rostros reconocibles, siluetas, banderas, íconos de la política, el deporte y el espectáculo. También veo, en un costado, un pedazo de una obra de Tarsila do Amaral y el rostro de Frida Kahlo. Hay pocas dudas de que cada uno de estos retazos se asocian fácilmente —y creo que no sólo por el título sino por ciertas imágenes *clichés*— con lo que evoca a lo latinoamericano. Pero también hay baches, pedacitos en negro que

relevante el poder de la interpretación, dado que los debates no abarcan tan sólo la superficie final de la obra y de sus bocetos previos, no se reducen al análisis formal de los elementos que la componen (...). El poder, entonces, de las interpretaciones que construyen el significado histórico de la imagen. Porque interpretar la obra fue una forma de aumentar su prestigio y su poder, de enriquecer sus significados, como un intento de fijarlos, de establecerlos en forma definitiva, a fin de que el cuadro no dijese cualquier cosa sino una precisa”, p. 14.

⁵⁴ “América Latina, 1960-2013. Fotos y Textos”, catálogo de la exposición del mismo nombre, Foundation Cartier pour l’art contemporain (París) y Museo Amparo (Puebla), Verona, 2014, p. 25.

pueden colocarse en cualquier lado, y que también pueden indicar desconocimiento, ausencias, olvidos, o simplemente imposibilidad de representación de todo lo que podría haber en semejante y pretencioso rompecabezas. Las exposiciones de arte latinoamericano que analizo, aunque no todas, evocan por contraste una idea de totalidad, desde sus discursos, grandes montajes y extensas cronologías, y por esto mismo están lejos de ser un ejercicio sutil de interpretación aunque guarden sus cuadritos oscuros. Intento en lo que sigue organizar un mapa o rompecabezas propio de lo que estas exposiciones dijeron al público, de sus imágenes, textos y contextos, imperfecto como cualquier mapa o juego, *to be continued...*

Around the mid-1980s, segregation was an essential part of the visual arts system".
Gerardo Mosquera, 2009.

CAP. 1. Entrar en la historia: tres escenarios

Hay determinadas coyunturas históricas en donde pareciera que todo se acelera y se condensa. Los pocos años que van desde 1984 hasta 1989 en los que se sitúan los tres miradores o exposiciones de este apartado constituyen un período particular y paradójico. Particular, porque puede verse el ingreso y la visibilidad del arte del entonces llamado “Tercer Mundo” al espacio o circuito expositivo del “Primer Mundo”.⁵⁵ Y paradójico, porque esta entrada en la historia —o Historia con mayúsculas— se produce justamente en el llamado “fin de la historia”, como un recurrido ensayo de entonces lo nombra.⁵⁶ Grandes museos como el MOMA o el francés Centre Pompidou abren sus puertas a artistas antes ausentes de sus dinámicas y relatos, es decir, que están en un costado marginal de la historia del arte: el otro ausente que se hace visible son los asiáticos, pueblos indígenas de distintas latitudes, africanos, latinos-hispanos, minorías étnicas residentes en los países centrales, migrantes, etc. Este movimiento es más amplio que dos grandes museos, ya que abarca exposiciones como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, y otros proyectos expositivos tanto dentro de los Estados Unidos como a nivel latinoamericano, sujetos a otros matices.

Pero esta apertura que atraviesa el campo artístico de los ochentas no se realiza en voz baja y sin reflectores, sino a través de mega-proyectos expositivos que insumen amplios recursos organizativos, económicos y publicitarios. De golpe, importantes instituciones deciden ampliar el repertorio de lo ya visto y contado en arte moderno y contemporáneo.⁵⁷

⁵⁵ Como menciona Julian Stallabrass: “As we shall see, a rash of art events peppered the globe, while artists of many nations, ethnicities, and cultures long ignored in the West were borne to critical and commercial success”, *Art Incorporated. The story of Contemporary Art*, Oxford University Press, New York, 2004, p. 11. Así, con la nueva preeminencia del capital en el campo del arte, los países de la periferia son no solamente vistos sino alcanzados por los efectos de esta reconfiguración.

⁵⁶ El artículo que lleva este título fue escrito por Francis Fukuyama en 1988 y publicado originalmente en la revista *The National Interest*.

⁵⁷ Para adentrarme en esta última diferenciación sigo el ensayo de Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Fundación arteBA, Buenos Aires, 2014.

Esto sucede no sin críticas y cuestionamientos sobre cómo, cuándo y por qué se hace, sobre qué historia es la que se está contando y quiénes narran y son narrados, lo que evidencia relaciones de poder y desigualdad. Una afirmación que creo encierra esta coyuntura y sus contradicciones —de James Clifford— habla del sentimiento de estar atrapados en el ineludible impulso de la modernidad, que todo se lo lleva y que todo lo absorbe: “Algo similar ocurre siempre que pueblos marginales entran en un espacio histórico o etnográfico que la imaginación occidental ha definido. “Al entrar en el mundo moderno” sus historias se desvanecen con rapidez. (...) Lo que es diferente en ellos permanece aferrado a los pasados tradicionales, estructuras heredadas que resisten o ceden ante lo nuevo pero no pueden producirlo”.⁵⁸

Este apartado trae a cuenta discursos vigentes dentro del campo global de las exposiciones. Grandes proyectos, cada uno desde su contexto nacional e institucional particular, presentan como tema central el discurso sobre el otro, en un movimiento que apunta —o así se declara en parte— a cuestionar viejas hegemonías y a expandir las fronteras de lo ya conocido: “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (MOMA, Nueva York, 1984-1985), y *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou-Grande Halle de la Villette, París, 1989). Junto a esto, se adentra en el proyecto de la Bienal de La Habana, en especial su tercera edición (organizada por el Centro Wilfredo Lam, La Habana, 1989), como propuesta curatorial de relevancia proveniente del entonces llamado Tercer Mundo, divergente de los lineamientos del arte del “mainstream”.⁵⁹ Como primera reflexión, cada proyecto propone algo diferente: el primero es presentado como una profundización del conocimiento sobre la historia del arte moderno al explorar las influencias del llamado arte primitivo y es leído mayormente como un intento de mantener la posición de autoridad —del MOMA y de su discurso sobre el arte moderno— dentro del campo; el segundo refleja un intento de ir más allá de la configuración del campo artístico

⁵⁸ Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1998., p. 19-20.

⁵⁹ Como aclara Charles Esche en su ensayo introductorio sobre la Tercera Bienal de La Habana “Making art Global: a Good Place or a No Place?”, al abrirse en 1984 este es el cuarto evento internacional de arte contemporáneo en el mundo. También, y aunque aquí no la retomo, en 1989 se realiza *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (Hayward Gallery, Londres, 1989-1990), con la curaduría de Rasheed Araeen. La misma trata de ampliar los discursos nacionales del arte al enfocarse en la producción artística de los grupos que migraron como consecuencia de las políticas imperiales; en: Weiss, Rachel (et.al.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Exhibition Histories, Afterall Books, London, 2011, p. 8-13.

occidental entonces vigente al traer a su espacio actores no visibles en el mismo, y si bien es criticado por colonialista (al igual que el primero) es revalorizado a largo plazo por su intención; el tercero, al admitir abiertamente estar en una posición de desventaja en donde la producción del Tercer Mundo es tenida en menos y no es valorada en esferas de exhibición y competencia propias del llamado Primer Mundo, quiere reequilibrar las relaciones de fuerza.⁶⁰ Así, el intento está puesto en dar una perspectiva que ubique históricamente estas exposiciones, con énfasis en sus relatos principales y la respuesta crítica que tuvieron, dando el tono de la década, pero también mirarlas en retrospectiva como un germen de las transformaciones del campo artístico que se gestan entonces para quedarse.

Estas exposiciones son a mi juicio miradores privilegiados para entender no solamente las estrategias de representación en cada caso y contexto puntual en el que suceden, sino también vislumbrar una historia de larga duración de la representación e inclusión que “Occidente” realiza tanto de sí mismo como de otras prácticas y objetos culturales que les son ajenos y que provienen de otras geografías.⁶¹ Dentro de esto y como otro elemento

⁶⁰ Varias expresiones escritas aparecen al respecto en estos años sobre este tema. Respecto a la **Bienal de Venecia** por ejemplo, se argumenta que no solo hay una distorsión de lo que realmente pasa en términos artísticos dado que organismos políticos de cada país son los que seleccionan los envíos, sino que hay una preponderancia de los países industrializados occidentales luego de la segunda guerra mundial (Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra, Italia, Holanda) que abonan al llamado “estilo internacional”. Cierta oposición a esta tendencia está dada por el realismo socialista; los demás países, con pocas excepciones, tienden “al arte epigonal y secundario de los otros o al folclorismo superficial”, como señala Luis Camnitzer, “Bienal de Venecia 1980”, *Arte en Colombia* No. 14, Marzo 1981, p. 37; 39. En otro artículo sobre esta bienal, también Camnitzer habla sobre el etnocentrismo del mercado del arte y la exclusión de un artista colombiano de la exposición principal, “La Bienal de Venecia”, *Arte en Colombia Internacional* No. 26, 1985, p. 56-58.

Documenta también es foco de críticas desde el ámbito latinoamericano, ya que “América Latina no significa nada para Documenta”, se expresa a inicios de los ochentas, porque estos artistas no son invitados (con excepciones claro está). Este foro pone en vitrina las últimas manifestaciones artísticas de vanguardia de los países industrializados, ni más ni menos, se sostiene, en base a los datos estadísticos: de 179 artistas, 60 eran de Alemania, Austria y Suiza; 54 de Estados Unidos; 26 de Italia; 7 de Francia y 6 de Inglaterra; un solo español y un solo portugués; además de la presencia de Australia, Bélgica, Canadá, Dinamarca y Holanda. En: Medina, Álvaro, “Kassel Venecia”, *Arte en Colombia* No. 20, Febrero 1983, p. 80-84.

Más adelante, también relata Shifra Goldman como este monopolio europeo-norteamericano puede verse en el siguiente caso: “European and North American hegemony was demonstrated most blatantly in the “**1985 Carnegie International**” [sic.]. The advisory committee of “high-powered art world operators” decided to simply omit from consideration artists from Japan, Australia, Latin America, Eastern Europe, and the Third World. This exclusionism was countered by the “Segunda Bienal de La Habana ‘86 in Cuba, which focused on the development of modern art in Latin America, Africa, and Asia”, “Latin American Visions and Revisions”, *Dimensions of the Americas. Art and social change in Latin America and the United States*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 357.

⁶¹ Historia que cuenta un capítulo propio en el ámbito museográfico porque son muchas exposiciones y museos que lidian con este tema hasta el presente, e incluye por ejemplo lo que Coco Fusco (1994) relata en

importante que el escenario expositivo desprende, está el de la disputa o conflicto referido a las identidades y jerarquías, y de forma alemana la polarización geográfica y cultural: “This framework, if applied to the history of contemporary exhibitions, would provide a historical narrative articulated in terms of struggle —not of class, but of national, continental, geographical, and cultural identities, along more or less defined hierarchical axes: West and East (or West and the rest), North and (Global) South, contemporaneity and tradition, developed and un(der)developed...”.⁶²

El plano teórico-discursivo que rodea estos eventos está marcado por los planteamientos de la llamada crítica posmoderna, el feminismo y el auge de políticas tendientes a resaltar la multiculturalidad, aunque no se proponen como la base discursiva esencial de estos proyectos sino más bien que actúan como resonancias. Eso sí, las controversias que se entablan en el plano de la crítica de arte van a hacer uso de las herramientas teóricas ya disponibles, entre las que también se encuentra el campo de los llamados estudios poscoloniales y la antropología crítica, desatando debates épicos y dignos de atención que se estiran y dejan leer hasta hoy.

Sistema moderno de arte y cultura: emplazamientos, redefiniciones

Para entender el lugar o posición de estos proyectos expositivos es necesario hablar del “sistema moderno de arte y cultura”⁶³ en el que se emplazan, mismo que implica en principio la existencia de una marcada división entre los países del centro y la periferia,⁶⁴ así como la preeminencia de algunas ciudades (París, Nueva York, Londres, Berlín) que ejercen históricamente un rol preponderante en la organización de grandes eventos artísticos, la promoción de artistas, la definición de tendencias que son consideradas internacionales siendo en concreto locales, además de monopolizar las publicaciones del

su nutrido artículo sobre la historia de la exhibición de los cuerpos del “otro” por parte de europeos y norteamericanos iniciada desde la conquista.

⁶² Pablo Lafuente, “Introduction: From the Outside In—“Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions”, en Steeds, Lucy (et. al.), *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989*, Exhibition Histories, Afterall Books, London, 2013, p. 9. Este artículo señala algunos proyectos de investigación recientes en torno a la polarización geográfica y cultural: FORMER WEST; Red Conceptualismos del Sur; y la conferencia “Exhibitions and the World at Large”, que da lugar a las dos primeras publicaciones de la serie *Exhibition Histories* de Afterall en Londres, mismas que uso como fuentes de primera mano para esta investigación.

⁶³ Estoy siguiendo aquí el concepto y la explicación de Clifford, op. cit., p. 257-279.

⁶⁴ En los términos en que ambos conceptos son definidos por Immanuel Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, Siglo XXI Editores, México, 2005.

área.⁶⁵ Y esta división indica varias cosas, entre ellas, que los países del centro —identificados comúnmente como Occidente— cumplen históricamente la función de evaluar, coleccionar, y clasificar los objetos de otras culturas en base a jerarquías y valores, ubicando tanto artefactos culturales (científicos) como obras de arte (estéticas) dentro de museos y colecciones, dando lugar y significados precisos a los mismos a la vez que formando una identidad propia, y creando la ilusión de “una representación adecuada de un mundo (...)”, más allá del propio contexto de los objetos u obras.⁶⁶ Pero también hay que asumir este sistema y sus modos de clasificación como cambiantes, constantemente redefinidos en medio de contextos y relaciones de poder específicos.

Hay que anotar que el período de los ochentas es particularmente notorio en cuanto a que el concepto de cultura se involucra fuertemente en el campo del arte, haciendo más intensa (tensa y cuestionable) la función de la representación que una cultura hace de otras ya que esto trae aparejada una expectativa de totalidad, continuidad y esencia. Esto tiene que ver con el discurso o “**sistema de representación**” que atraviesa el sistema del arte, que diferencia “Occidente y el Resto” (del mundo) en términos analizados por Stuart Hall.⁶⁷ Lo central en esta diferenciación —en plena conciencia de la flagrante simplificación que significa hablar en estos términos y que ambas categorías son construcciones históricas y lingüísticas—, es que este discurso opera ampliamente indicando distintos tipos de sociedades y reafirmando un esquema de relaciones de poder globales, como otros análisis dentro de los estudios poscoloniales también afirman.⁶⁸ Con esta diferencia se trae a cuenta además varias cosas: que Occidente se forma en relación a las culturas de las llamadas sociedades no occidentales, y utiliza distintos discursos y maneras de hablar y representar

⁶⁵ Carmen Hernández (2002) habla de **esfera internacional** para referirse a una suerte de red institucional que articula un pensamiento hegemónico, de índole eurocéntrico, y sostiene la autonomía del campo artístico por medio de una serie de mecanismos académicos, museológicos, editoriales y de mercado, que se extienden desde instituciones ubicadas en las más importantes ciudades europeas y norteamericanas. En relación a América Latina, el problema relativo a esta esfera que describe y que muchos críticos trabajan —entre ellos Camnitzer, Mosquera, Ramírez, Richard y Sarlo— tiene que ver con cómo es afectada la producción artística de la región al aplicarse un sistema valorativo que no se ajusta a su propia realidad, así como la dependencia ideológica de una autoridad que se reconoce como eurocéntrica.

⁶⁶ Para esto se ha ubicado a los objetos tanto para coleccionarse como para exhibirse en categorías precisas o zonas semánticas cuyos límites pueden ir modificándose: 1- obras maestras auténticas; 2- artefactos auténticos; 3- obras maestras inauténticas; 4- artefactos inauténticos, Clifford, op. cit., p. 261-265.

⁶⁷ Hall, Stuart, *Discurso y poder*, Ricardo Soto Sulca Editor, Huancayo, Perú, 2013.

⁶⁸ Pienso, por poner solo unos pocos ejemplos, en el libro colectivo compilado por Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, 2003; en la propuesta compilada por Zulma Palermo, *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, 2009; pero también en Edward Said, (1978), *Orientalismo*, De Bolsillo, México, 2009.

entre las cuales se cuenta la exposición como instrumento específico.⁶⁹ De manera bastante evidente, las simplificaciones están a la orden del día ya que al hablar del otro se lo retrata como algo homogéneo cuando es muy diferenciado. Este sistema de representación, en síntesis, establece el mundo, y lo retrata desde una dicotomía y distinción: “construye una concepción de la diferencia sobresimplificada”.⁷⁰ Con todas sus posibles críticas, estas construcciones discursivas son activadas y cobran sentido en el ámbito expositivo de estos años, en donde todo apunta a que “el Resto” se integre y haga parte del ámbito museístico de “Occidente” pero también, según la iniciativa que se mire, a balancear esta relación desigual al crearse ámbitos destinados a equilibrar las relaciones de poder y de representación. Al menos en el ámbito artístico.

Aquí, como bien identifica gran parte la crítica en torno a estas exposiciones, el **modernismo** actúa como uno de los mecanismos de diferenciación dentro del campo artístico. Si bien el término ha sido utilizado de manera diferente según las tradiciones nacionales y lingüísticas —lo que dificulta dar con una definición cerrada—, es en el dominio anglosajón al que aquí hago referencia.⁷¹ En esta tradición el llamado canon modernista se construye y consolida en la época de la posguerra e incluye lo que se conoce comúnmente como vanguardias históricas (1840-1940), así como su fase institucional durante los años cincuenta:

“La concepción elitista del modernismo de esos años alcanzó su mayor coherencia en los Estados Unidos en el terreno de las artes plásticas, gracias a las teorizaciones de Clement Greenberg y al gran apoyo de las instituciones (importantes galeristas y museos de arte moderno). En la versión de Greenberg, el arte modernista evoluciona volviéndose sobre sí mismo y reflexionando sobre sus propios materiales (el plano, el color, la pincelada) con una radicalidad cada vez mayor (Greenberg, 1986).”⁷²

⁶⁹ Esto es quizás importante decirlo o tenerlo en cuenta, ya que estaré analizando solamente un modo, una parte muy pequeña en un tiempo condensado, y no es la pretensión hablar de “la manera en cómo Occidente habla del resto” en general sino en esta dimensión de las exposiciones concretas, en un tiempo concreto, en un contexto particular.

⁷⁰ Hall, Stuart, op. cit., p. 56.

⁷¹ Para un breve recuento de estas tradiciones o dominios y ensayos de definiciones he consultado a Aguilar, Gonzalo; “Modernismo”, en: Altamirano, Carlos (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 180-186.

⁷² Ídem, p. 184-185.

Así entendido, el modernismo es identificado con el arte de vanguardia que realiza una experimentación radical sobre el medio, a la vez que sostiene una lógica evolutiva, lineal y autónoma de estas prácticas.⁷³ Con esto, la llamada “era modernista” —identificada usualmente como “arte occidental”— ha actuado como una de las fuerzas de exclusión y división en base a supuestos estándares universales de calidad, una restringida elite o comunidad del gusto, y ciertas obras de arte de culto, emblemáticas y canónicas.⁷⁴ También el modo de entenderlo trae aparejada una dinámica donde los términos de centro y periferia cuentan, con lo cual enfatiza la noción extendida de occidente como condición universal y la cultura no occidental como el Otro, en donde la última parte debe no solo asimilarse a la primera sino que es objeto de conocimiento y representación por excelencia.

Varias posiciones alternativas contribuyen a relativizar las ideas ligadas a los criterios del modernismo en las últimas décadas, y esto se vincula —aunque no únicamente— al debate sobre la posmodernidad.⁷⁵ Que la idea de calidad y los juicios valorativos de lo estético cambian según quiénes, cuándo y desde donde se mire, y que ninguna opinión debería de por sí asignarse preeminencia es algo que hoy queda más claro pero que entonces —con el inicio de las exposiciones que traen a escena la idea de multiculturalidad, tanto como las de etnocentrismo/relativismo— está en plena discusión.⁷⁶ En la década del ochenta toman fuerza cuestiones para el arte que antes habían sido dejadas a un lado como las relativas al género, la etnicidad, así como temas políticos, sociales y económicos que ganan nueva legitimidad. Hay una convergencia que indica un nuevo momento, de quiebres, de nuevas

⁷³ En este sentido se entiende en el texto que convoca al simposio “Repensar los modernismos latinoamericanos: flujos y desbordamientos”, además de que la manera de entender al modernismo, como se aclara, viene determinada por una dinámica centro-periferia dominada desde el norte ideológico y geográfico; s/a, publicado por el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2012, p. 2.

⁷⁴ Entre otr*s autor*s que trabajan con esto están: Thomas McEvelley, *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, McPherson & Company, New York, 1992; Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000, que explica que es durante la guerra fría donde se hace corriente la noción de *modernism* como término general que define un canon de obras clásicas que los críticos contemplaban retrospectivamente, p. 123; o el recurrido texto de Serge Gilbert, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, España, 1990.

⁷⁵ Como Aguilar (op. cit.) reconoce, las reacciones contra el dominio del modernismo no se hacen esperar y las corrientes posmodernas en los sesentas apuntan en contra de la concepción elitista, purista y ontológica que dice que el arte debe ir descubriendo y superando sus propias convenciones hasta llegar a su esencia. También está en el medio de esta crítica la postura de quien es un antecedente importante de los estudios poscoloniales como Edward Said, que visualiza todo lo que esta supuesta universalidad reprime pero que además se vincula a una lógica imperial.

⁷⁶ La idea de multiculturalismo se trata más adelante, para los conceptos de etnocentrismo/relativismo ver Neiburg, Federico, “Etnocentrismo/relativismo”, en: Altamirano, Carlos (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 89-92.

lecturas y de diversificación de los discursos del arte que conllevan también reajustes de los relatos institucionales tanto en museos como en la academia en Estados Unidos y Europa. Como hoy se sabe, este esquema restringido y dominante se ha ido ampliando de forma gradual pero decisiva. Una elocuente descripción —aunque muy larga como cita— da cuenta de estas modificaciones a lo largo de varias décadas:

“In the '50s and early '60s (the final heyday of Modernism) the range of art that could enter into art history was limited to, basically, abstract paintings out of Paris or New York by white male artists. In the 60's, first Pop art, then Minimal, Conceptual, and performance art loosened up the situation somewhat; by the '70s, the era that would be called pluralism, it was possible to make art in a variety of styles, and, even more epochally, women began entering the canon for the first time. As post-Modernism increasingly eroded the boundaries, the pluralism of the '70s expanded into the regionalism of the '80s: now it became possible to enter art history not only through a variety of styles but also from various places. One could be an artist in Texas or Australia and participate in the discourse that would become art history—but still helped if one were a white male Westerner applying for cult membership; despite all claims of expansiveness, '80s regionalism did not include Kinshasa or Bombay. (...) These exclusions end in the globalism of the '90s, which is based on the recognition that art history as hitherto promulgated no longer coincides with the world we live in.”⁷⁷

Entender algunos de los procesos de cambio que en su momento fueron agrupados bajo el nombre de **posmodernidad** permite identificar un conjunto de circunstancias en el que estas exposiciones emergen. Este concepto, si bien tiene antecedentes que bien pueden rastrearse en distintos campos como el literario desde los años sesenta, llega a difundirse en la década del setenta, y a forjarse como referente común —a cristalizar como tema— en el ámbito de las ciencias humanas empezando la década del ochenta.⁷⁸ Retomando algunos

⁷⁷ McEvelley, Thomas, op. cit., p. 9-10.

⁷⁸ Sigo aquí la descripción histórica realizada en el libro de Perry Anderson antes mencionado. A partir de aquí se establecen ciertos términos de un debate que seguirá por mucho tiempo y que se hace tan extenso y ramificado que dificulta cualquier definición y periodización última del término, discusión que por supuesto tiene sus ramificaciones en Latinoamérica. También se pueden ver: Harvey, David (1990), *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004; y Huyssen, Andreas (1986), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2002.

análisis previos como el de Lyotard,⁷⁹ el texto de Fredric Jameson —*Postmodernism – The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984)— recoge desarrollos del campo político, cultural y socio-económico, y, junto con convertirse en un punto de referencia en el tema, va a anclar lo posmoderno en las alteraciones de orden económico. La posmodernidad, señala, no está dada simplemente por rupturas estéticas o cambios de tipo epistemológico sino que es la “señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante.”⁸⁰ Estas manifestaciones interesan porque traspasan, evocan y explican en parte la coyuntura histórica de la investigación.

Nuevos rasgos definen el capitalismo multinacional, dados por la preponderancia de las corporaciones transnacionales (con la consecuente baja de salarios en las periferias) y los conglomerados de medios que traspasan fronteras geográficas, así como por el aumento de la especulación internacional. Esto también afecta el campo de la cultura que se involucra fuertemente con el económico, en donde las artes en sus distintas manifestaciones se acercan al campo del diseño gráfico, la publicidad y el ámbito empresarial, y viceversa. La experiencia de la subjetividad también se ve afectada de diversas maneras, y de forma paralela aumenta la multiplicación de identificaciones identitarias y grupos en base a diferencias de sexo y etnias, por ejemplo, mismas que van a adquirir relieve y hacerse oír en sus demandas específicas y particularidades. Lo posmoderno visto como “la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital”⁸¹ o como forma de “capitalismo ilimitado” tiene que ver también con la integración al mercado mundial de nuevas geografías que antes estaban al margen así como se integran al campo del arte minorías, mujeres, sectores migrantes, de los cuales muchas veces no se tenía registro previo de sus producciones.

Otra de las rupturas patentes de este cambio de época se da en el campo de la pintura y la escultura, en donde distintos aportes teóricos —de Hans Belting y Arthur Danto— señalan una alteración de la naturaleza de las artes y el destino de lo estético.⁸² El primero viene a decir por un lado que no existe una esencia unitaria en el arte ni un despliegue de una historia lineal ni lógica, así como también que el arte cumple funciones diferentes en

⁷⁹ Lyotard, Jean François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Barcelona, 1979.

⁸⁰ Anderson, Perry, op. cit., p. 77.

⁸¹ Ídem, p. 77.

⁸² Del primero, *Eine Ende der Kunstgeschichte?* (1983) y del segundo, *The Death of Art* (1984), ambas obras fueron luego ampliadas y reeditadas en la década siguiente. Sigo aquí algunos lineamientos de la interpretación que de las mismas hace Anderson, antes citado.

distintas épocas y para distintas sociedades. Junto con el desdibujamiento de los géneros tradicionales deja en claro que el relato de la “historia del arte” es un relato de las variantes occidentales, no una historia universal, y que la interpretación de una obra de arte particular tampoco puede ser una interpretación universalmente válida: “El resultado es todo lo contrario de un cierre: el tiempo está marcado por una inaudita y saludable apertura.”⁸³ En un mismo sentido pero diferente, Danto argumenta que “el fin del arte” está dado por la caída y el descrédito de las grandes narrativas que le daban sentido al conjunto de obras dentro de la lectura que Greenberg realiza sobre la pintura moderna y sus avances acumulativos y por etapas. No hay un modelo prescriptivo para el arte, sino que más bien se está indicando una entrada de una libertad “post-histórica” para el mismo luego del pop-art. De forma paralela, la coyuntura política de estos años está signada por una derecha triunfante en el ámbito anglosajón, cuyos principales ejemplos son los gobiernos de Reagan y Thatcher, que van a sentar las pautas de las políticas neoliberales (ejerciendo influencia más allá de sus fronteras nacionales) y abrir una etapa de predominio del capital;⁸⁴ también hacia el final de la década se ve inaugurado un momento en que parecen cerrarse las ventanas posibles hacia otros órdenes sociales y alternativas políticas. El triunfo del capitalismo a escala mundial, los finales del arte y de la historia, aparecen extrañamente mezclados con la aparente necesidad de dar cuenta de los otros en el campo cultural.

Exhibir: los términos de la representación cultural

En una acepción inicial, exhibir tiene que ver con manifestar, mostrar en público, también con la idea de presentar escrituras, documentos y pruebas ante quien corresponda. El arte está lejos de pensarse como un lugar neutral, muy por el contrario, ejerce desde sus instituciones y discursos el derecho a contextualizar y representar distintas culturas e identidades, lo que habilita una problemática en sí misma. La presentación e interpretación de las distintas culturas en los museos constituye una línea de debate de gran riqueza en el campo de la práctica museística y en el de la historia cultural en general.⁸⁵

⁸³ Anderson, Perry, op. cit., p. 136.

⁸⁴ Tal como se muestra en el desarrollo del libro de David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, New York, 2007.

⁸⁵ Los estudios culturales han producido investigaciones críticas enfocadas en el espacio latinoamericano, como por ejemplo la compilación de González Stephan, Beatriz; Anderman, Jens (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006. También desde los llamados *museum studies* está la compilación de Karp, Ivan; Lavine Steven D. (eds.), antes

Puede decirse que los ochentas estadounidenses están preñados de una “actitud multicultural” en sus museos y que el hecho de acoger y mostrar a otras culturas distintas de sí (grupos minoritarios, como también se los llama) pasa a ser parte del repertorio de las políticas de varias instituciones. Esta tendencia no se encuentra exenta de conflictos y disputas, de hecho, existe el desafío abierto de ciertos grupos que cuestionan a algunas instituciones el derecho de controlar la presentación de sus culturas. Esto tiene varias aristas, comenzando con que las decisiones sobre cómo se exhibe reflejan no solamente juicios de valor y de autoridad, presupuestos que tienen que ver con quien está hablando (en referencia a la curaduría y desde qué posición o lugar institucional), además del énfasis que se hace en el discurso expositivo, qué aspectos se dejan de lado, qué se ignora o se decide omitir. Así, hay otras implicancias que están presentes: “Decisions about how cultures are presented (...) can, indeed, resolve themselves into claims about what a nation is or ought to be as well as how citizens should relate to one another.”⁸⁶

La **curaduría** asume un rol cada vez más preponderante que abarca tareas de gran amplitud como son la crítica, la interpretación, la investigación, la mediación con el público y la puesta en escena. Curar, señala Huyssen, “significa movilizar colecciones, ponerlas en movimiento dentro de las paredes del museo de residencia y a través del planeta, así como también en las cabezas de los espectadores”.⁸⁷ Hay otras tareas relativas a esta práctica que al estar las exhibiciones ligadas a nociones de grupos e identidades colectivas, la transforman y acercan a la actividad de **mediación cultural** (“cultural broker”), en donde la curaduría es la encargada de abrir las puertas para la circulación e interpretación del arte antes marginal o periférico posicionándolo en una esfera más global, con lo que complejiza sus funciones. Así pone el problema M. C. Ramírez: “How, then, can exhibitions or collections attempt to *represent* the social, ethnic, or political complexities of groups without reducing their subjects to essentialist stereotypes? In either one of these contexts,

mencionada. Los trabajos de Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London-New York, 1995; además de Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge-London, 1993, también son relevantes en este área.

⁸⁶ Karp; Lavine, op. cit., p. 2.

⁸⁷ Huyssen, Andreas, “De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo”, op. cit., p. 160.

the criterion for dealing with issues of identity reveals itself as even more autocratic than the “trained eye” or “taste” which originally guided the artistic arbiter.”⁸⁸

Aunado a esto, hay que considerar —tal como propone Carol Duncan— el rol histórico del **museo** como institución que no solo legitima, conserva o difunde las producciones estéticas sino como un lugar visible de poder, por encontrarse ligado históricamente a la producción de ciudadanía e identidad, así como a la difusión de valores en relación con la monarquía, la iglesia o la construcción de los estados nacionales.⁸⁹ El museo construye sus relatos y discurso ideológico a través de imágenes, relatos de la historia del arte y cultura occidentales y también del arte moderno, por esto mismo: “Son espacios de tensión entre lo público y lo privado, entre lo nacional y lo internacional, entre el Estado y los capitales privados, entre distintas formas de cultura. Los museos consolidan valores de mercado.”⁹⁰ Es justamente por ser una institución que construye y narra el legado y la tradición nacional, de la historia del arte, de la distinción existente entre pueblos y países, que también define en su quehacer la identidad de la civilización occidental a través de la delimitación de fronteras interiores y exteriores, de márgenes que separan la cultura propia de las otras. Pero tampoco es cuestión de fijar al museo como lugar estático y añejo sin más sino que su papel cambia, y mucho, con lo que se inserta de hecho en ciertos debates teóricos de la modernidad-posmodernidad al transformar su papel y ganar un espacio destacado como institución cultural y medio de difusión de carácter masivo: “El papel del museo como lugar de una conservación elitista, como un bastión de la tradición y la alta cultura, cedió su puesto al museo como medio masivo, como lugar de *mise en scène* espectacular y exhuberancia operática”, señala Andreas Huyssen, quien teoriza sobre los cambios de la llamada “**musealización**.”⁹¹

Junto con esto, el museo reasume una posición de **autoridad cultural** en donde cuentan tanto sus espacios de poder “acostumbrados” o tradicionales —el museo como institución de verdad canónica, como agente de la modernidad, como resguardo y muestra fehaciente de la expansión territorial y la colonización de varias partes del planeta—, pero también su

⁸⁸ Ramírez, Mari Carmen, “Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation”, en Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, New York, Routledge, 1996, p. 23.

⁸⁹ Duncan, Carol, “Art Museums and the Ritual of Citizenship”, Karp, Ivan; Lavine Steven D. (eds.), op. cit., p. 88-103.

⁹⁰ Giunta, Andrea, “Sociología del arte”, op. cit, p.2.

⁹¹ Huyssen, Andreas, op. cit., p. 152.

lugar dentro de un circuito que legitima la conversión del arte en mercancía de manera cada vez más rápida y patente, como parte del engranaje de la llamada industria cultural, en donde la exposición como espectáculo y el patrocinio corporativo cobran preponderancia.

Aunado a esto, el lugar de **mediación cultural** que el mismo viene a ocupar representa otra faceta, en la que se hace más receptivo a los discursos sobre el multiculturalismo y abre el espacio para intercambios culturales. Dentro de esta compleja y cambiante trama se abre el terreno para quienes estaban poco o mal representados, su pasado y su presente, en definitiva hay una **apertura del espacio museal para delinear a la vez que exhibir algunos trazos identitarios**. La presentación de otras culturas implica de manera casi inevitable una mediación —junto con una puesta en escena— y enfrenta al museo a **tensiones** y **controversias** al momento de afrontar el tema de la multiculturalidad. Son nuevos retos los que atraviesa la práctica museística al tratar con esta complejidad, comenzando porque en muchos casos existe un desafío abierto de ciertas comunidades ante la posibilidad de que sus culturas y objetos sean representados en espacios museísticos e institucionales. Adicionalmente, se debe pensar en cómo serán las relaciones entre las comunidades y los museos, qué espacios de participación se van a otorgar si es que se van a otorgar; cual es el tipo de conocimiento que se requiere para presentar a estas otras culturas a nivel de curaduría e investigación; además del propio diseño de las exposiciones que puede verse sujeto a cambios. Otras formas de relacionamiento se intentan, por ejemplo, la incorporación de curador*s e investigador*s de los propios países (grupos o comunidades) que van a mostrarse es una solución recurrida, también la conformación de equipos para realizar las curadurías en donde si bien puede mantenerse el nombre de la autoría de la idea de la exposición, la responsabilidad y criterios son compartidos.

Todo esto afecta a la **exposición**, espacio concreto en donde este **poder de representación** que se ejerce desde el museo y la curaduría se pone en práctica, especie de “campo de batalla” donde estos cambios operan.⁹² El lugar de neutralidad, o por el contrario, el lugar de poder que la exposición como dispositivo de representación de experiencias identitarias juega se sitúa en el terreno de lo discutible. Las posiciones varían, más extremas de un lado o de otro, ubicándola como una mezcla de rasgos de dos modelos posibles: el que tiende a enfocarse en la exposición como mero vehículo para presentar objetos, y el que la propone

⁹² Como sostiene McEvelley, Thomas, op. cit., p. 14.

como el espacio para contar una historia. La alegada neutralidad, supuestamente innata a las exposiciones y a los museos —que por supuesto varía según qué género de museo se considere— es quizás una de las cualidades que permiten que funcionen sutilmente como instrumentos de poder, y no sólo como el espacio dedicado pura y exclusivamente a la contemplación estética. Al pensar qué tanto una exposición oscila entre la **neutralidad** o la **instrumentalidad** deben considerarse varios elementos o categorías: las dimensiones históricas e institucionales que afectan la práctica del museo;⁹³ las concepciones culturales y presupuestos teóricos de la curaduría; las intenciones de quien produce el objeto; cómo éstos son exhibidos o mostrados; así como las propias concepciones de quienes visitan la muestra. Si bien siempre existe una construcción sobre lo que se expone, y una apropiación en cierta forma, las categorías consideradas juegan un rol activo y la exposición existe en tanto experiencia que sucede entre el observador y el productor, con lo cual quien crea el discurso expositivo no puede representar culturas, sino que dirige en parte esta representación.⁹⁴

Hay además otros elementos que intervienen junto al discurso de curaduría, tales como el “efecto del museo”⁹⁵ en los modos de mirar o los efectos de “resonancia” o “asombro” según el tipo de exhibición de obras de arte de que se trate,⁹⁶ en definitiva, aspectos de peso como el montaje, la forma de distribución de los objetos, y las relaciones que éstos guardan entre sí.⁹⁷ Pero es el tema de la **voz** el que también cobra peso en el diseño de exposiciones: ¿cual es la voz que se oye según la propuesta curatorial; cómo los museos pueden hacer espacio a otras voces que generalmente no están presentes?⁹⁸ Aquí varían las posturas. Para Crew y Sims⁹⁹ la importancia radica en la voz del curador para organizar los significados y la experiencia de la exposición y no tanto en los objetos que se muestran. Si bien es

⁹³ Lo que equivale a preguntarse ¿qué tanto el museo se pliega o no a presiones e intereses que trascienden la escena artística? ¿Qué tan neutral es y como negocia su discurso en medio de las demandas políticas y económicas que lo afectan?

⁹⁴ A este tema se refiere Baxandall, Michael, “Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects”, en Karp; Lavine, op. cit., p. 33-41.

⁹⁵ Alpers, Svetlana, “The Museum as a Way of Seeing”, en Karp; Lavine, op. cit., p. 25-32.

⁹⁶ Greenblatt, Stephen, “Resonance and Wonder”, en Karp; Lavine, op. cit., p. 42-56.

⁹⁷ Pablo Lafuente sostiene por ejemplo, que lo esencial en el medio de la exposición es su puesta en escena, la forma y la relación entre los objetos, que puede ser distinto al discurso que rodea a la exposición. Habrá que tener en cuenta ambos aspectos para entender el lugar de la exposición en relación a la historia del conflicto de identidades, señala; op. cit, p. 12.

⁹⁸ A esto está dedicada la parte III de la compilación de Karp y Lavine, op. cit., “Museum Practices”.

⁹⁹ Spencer Crew; James Sims, “Locating Authenticity: Fragments of a dialogue”, en Karp; Lavine, op. cit., p. 159-175.

relevante poder dar voz a quienes en la historia norteamericana han estado excluidos así como invertir en investigación, el hecho es que las exhibiciones relacionadas con la historia social tienen detrás ideas interpretativas y son organizadas bajo formas narrativas, donde el significado del objeto exhibido queda más como evidencia del relato que se cuenta que como el objeto primario de la exposición. Todo esto se sostiene debido a que existe un contrato o acuerdo entre la audiencia y el museo, mismo que está basado en la confianza en la voz que este último sostiene. En contraste, Gurian argumenta que son l*s visitantes quienes crean el significado y sus voces las que deben oírse para diseñar las exposiciones, con lo cual cobra importancia la manera de incorporar preguntas a la audiencia que den como resultado un estilo no intimidante, apelando a lo teatral y afectivo de las exposiciones.¹⁰⁰ También en relación a esto, Vogel afirma que l*s visitantes de museos poseen una fuerte determinación de las expectativas históricas de lo que van a encontrarse; pero no solo ell*s, tod*s estamos demasiado lejos de las voces de l*s autor*s, tal como pasa con el arte africano. La voz del museo y su rol legitimador pueden cuestionarse ya que no hay a su modo de ver, una instancia institucional adecuada al arte de otra cultura.¹⁰¹ Observando las distintas perspectivas al exponer arte africano, sostiene: “In a real way, these exhibitions are as much about Western ways of seeing as about the art itself or the cultures from which it comes”,¹⁰² o de otro modo, “we can be **insiders only in our culture and our own time**”.¹⁰³ Es así que, con todos estos elementos en juego y en medio de la compleja dinámica que las atraviesa, las exposiciones son un terreno problemático, proclive a disputas, por lo que se representa, cómo y con qué medios, sobre todo cuando se involucra a otros grupos:

“Exhibitions represent identities, either directly, through assertion, or indirectly, by implication. When cultural “others” are implicated, exhibitions tell us who we are and, perhaps more significant, who we are not. Exhibitions are privileged arenas for presenting images of self and “other”. (...) From one point of view **the most powerful agents** in the construction on identity appear to be neither the producers of objects nor the audience but

¹⁰⁰ Gurian, Elaine, “Noodling Around with Exhibition Opportunities”, en Karp; Lavine, op. cit., p. 176-190.

¹⁰¹ Vogel, Susan, “Always True to the Object, in Our Fashion”, en Karp; Lavine, op. cit., p. 191-204.

¹⁰² Aquí Lavine, en este mismo texto, explica la postura de Vogel, p. 155.

¹⁰³ Vogel, Susan, op. cit., p. 193. El resaltado es mío.

the exhibition makers themselves, who we have the power to mediate among parties who will not come into face-to-face contact.”¹⁰⁴

Son entonces las políticas de la representación, aunadas a la narrativa que se presenta ante la audiencia (las voces), las que a mi entender permiten colocar los significados del arte en un contexto más amplio de tiempo y espacio. Es importante definir además —junto con Ferguson— que una **exposición** es “un sistema estratégico de representaciones” en el que interactúan una gran variedad de elementos (arquitectura, luces, colores de las paredes, etiquetas, inclusiones-exclusiones de artistas, sistemas de seguridad, premisas curatoriales, folletos, catálogos y videos, etc.), es decir, que la misma conlleva un plan y un trasfondo precisos, pero sobre todo un deseo de influencia a través de la conversación cultural que el museo establece como institución autorizada para hablar de identidad e historia.¹⁰⁵ También en este sentido, la exposición puede verse como el resultado de una red de intereses: “Exhibitions are the material speech of what is essentially a political institution, one with legal and ethical responsibilities, constituencies and agents who act in relation to differing sets of consequences and influences at any given historical moment.”¹⁰⁶

No se puede dejar de agregar que las mismas funcionan como vehículos primarios de producción y diseminación de conocimientos, en donde un arreglo de textos y objetos son ordenados de acuerdo a un esquema que intenta construir y expresar un significado.¹⁰⁷ Si bien muchas asumen de antemano en su discurso la posibilidad de contradicción, incompletud o existencia de varios modos de abordar un tema, existe siempre latente el intento de llegar a una síntesis que englobe el eje expositivo, dándole un cierre o “narrative closure”, una pretensión generalmente no explícita, que difícilmente se logra: “The totality which many art exhibitions and anthologies seem to claim to embody is a fiction and even a fantasy.”¹⁰⁸

¹⁰⁴ Karp; Lavine, op. cit, p. 15.

¹⁰⁵ Ferguson, Bruce, “Exhibition rethorics. Material speech and utter sense.”, en: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 1996, p. 175-190.

¹⁰⁶ Ídem., p. 181-182.

¹⁰⁷ Tal es el planteo central del texto de Ángela García Blanco, *La exposición. Un medio de comunicación*, Akal, Madrid, 1999.

¹⁰⁸ Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 1996, p. 1.

Esto tiene que ver con que los discursos de las exposiciones no son unívocos ni se quedan solo en sus enunciados curatoriales más visibles sino que, como aquí se ve, otros elementos intervienen en la formación y recepción de sus proposiciones lo que las instala como un producto cultural de gran complejidad, digno de revisión y crítica. El análisis en profundidad de algunas de ellas lleva a pensar en estos excedentes de significado que se desprenden de las mismas.¹⁰⁹ Así y todo, las exposiciones son el medio principal a través del cual se conoce y circula el arte que se produce, es decir, son un medio muy difundido, aceptado e incluso en ocasiones masivo, junto con esto, cumplen también la función de establecer los significados del arte. Las exposiciones construyen significados, con lo cual: “(...) are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions —especially exhibitions of contemporary art— establish and administer the cultural meanings of art.”¹¹⁰ Su naturaleza cambiante y controvertida hace de las exposiciones un dispositivo complejo, con antecedentes tan lejanos como las exposiciones universales o los parques de entretenimientos, que abarca investigación y comunicación, que reúne diferentes campos de conocimientos y que sobre todo pone a circular un tipo de interpretación mediada por el museo y la curaduría, pero que también presenta inevitablemente notas contextuales tan dignas de análisis como su misma puesta en escena.

Gente tribal y arte moderno

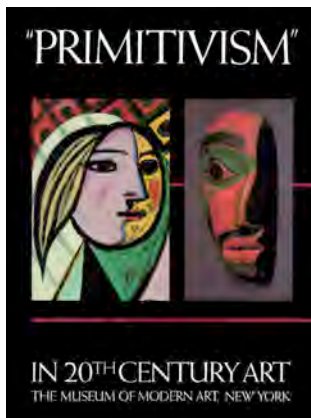
Primitivism... se presenta en el Moma en 1984 bajo la curaduría de William Rubin y Kirk Varnedoe.¹¹¹ La misma tiene cuatro partes —Conceptos, Historia, Afinidades y

¹⁰⁹ En relación a los discursos que los museos instalan, reflexiona Huyssen: “Fundamentalmente dialéctico, sirve tanto como una cámara sepulcral del pasado —con todo lo que ocasiona en términos de descomposición, erosión, olvido— y como lugar de posibles resurrecciones, si bien mediadas, ante los ojos del espectador. No importa en qué medida el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, siempre hay un excedente de significado que rebasa los límites ideológicos establecidos”, op. cit., p. 153-154.

¹¹⁰ Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), op. cit., p. 2.

¹¹¹ Director y co-director respectivamente, el primero es director del *Department of Painting and Sculpture* de este museo, y el segundo proviene del *Institute of Fine Arts, New York University*. Aparte del Moma, la exposición pudo verse en el *Detroit Institute of Arts* y *Dallas Museum of Art*. Cuenta con financiamiento de *Phillip Morris Inc.*, *National Endowment for the Arts* del gobierno de Estados Unidos, y *The Eugene McDermont Foundation*, que financia el extenso catálogo. La impresionante lista de las instituciones y países que colaboran prestando las piezas de sus colecciones dice mucho sobre la historia del coleccionismo por parte de Occidente y da pie para pensar en esta idea en que una parte del mundo se ha dedicado a coleccionar y valorar objetos de la otra.

Exploraciones Contemporáneas— en las que yuxtapone aproximadamente 150 obras de arte moderno y contemporáneo que trazan una historia del modernismo desde los inicios del siglo veinte con otro tipo de objetos (más de 200), considerados a su vez “tribales” y “no occidentales” provenientes de distintas regiones del mundo (África, Sudamérica, Norteamérica, Polinesia).¹¹² Con “otro tipo de objetos” me refiero a su variedad — máscaras, esculturas, utensilios domésticos, tótems, etc.— así como a su procedencia, ya que vienen de museos etnográficos, colecciones particulares, mercados de pulgas europeos, estudios de artistas, es decir, que pasaron de mano en mano y de bodega en bodega, muchas veces como objetos folclóricos y de escaso valor monetario. Pero poco o nada se puede decir de su ubicación temporal, función precisa en su contexto, o incluso autoría, ya que este no es el propósito de la exposición. Los años de investigación-organización que la misma lleva, la coloca en su momento como entre las más ambiciosas jamás encaradas por el museo, y esto se debe, según la curaduría, a la larga historia de silencio que existe sobre el tema y que se pretende remediar: “I decided that the entire question of primitivism has to



be investigated anew.”¹¹³

La reunión de reconocidas obras y autor*s del arte moderno europeo con estos “objetos tribales” halla su justificación en base a la idea de la **afinidad** que tanto modernos como primitivos comparten por la idea y la preocupación por la forma, bases de la creación artística. Así, se narra una historia del origen del modernismo en donde l*s artistas modernos encuentran, reconocen y dialogan con estos objetos, dejándose influenciar. Esto tiene un resultado muy concreto que se refleja en sus obras —a través de los parecidos o cualidades comunes— que la exposición documenta y yuxtapone en su recorrido. Para los organizadores, son pocos los aspectos del arte moderno que presentan la complejidad del primitivismo, pero también como pocos, este tema se revela puramente en términos visuales, simplemente al yuxtaponer las obras de arte seleccionadas.¹¹⁴ La mirada

¹¹² La historia del modernismo en el arte que se traza en la exposición no incluye, como bien anota Clifford, las expresiones artísticas provenientes del llamado Tercer Mundo, op. cit., p. 233.

¹¹³ Rubin, William, “Prefaces”, Rubin, William, (ed.), *“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the tribal and the Modern*, Volume 1, The Museum of Modern Art, New York, 1984, p. iX,

¹¹⁴ Thomas McEvilley, uno de los principales críticos de *Primitivism...*, señala la debilidad del argumento de la afinidad y por ende de la exposición misma: “A wall plaque within exhibition informs us that there are

de los artistas modernos —denominada por los curadores “modernist primitivism”— es el eje de la exposición, y tiene su razón última en la fuerza autónoma de los objetos: “(...) and especially on the capacity of tribal art to transcend the intentions and conditions that first shaped it”.¹¹⁵ Esta última postura es una de las más discutidas en la polémica que luego se desata en torno al trabajo curatorial.

La **voz de la curaduría** se explicita en la larga introducción del catálogo escrita por Rubin. Las esculturas primitivas quieren presentarse exclusivamente desde el contexto occidental en el que l*s artistas modernos las “descubren”, e iluminar de este modo una parte de la historia del arte moderno. Ligado a esto, se aclara que el concepto de primitivismo es puramente occidental y etnocéntrico, y el mismo es usado desde el ámbito de la historia del arte en un sentido contemporáneo, como sinónimo de “tribal objects”, aunque también se refiere al interés occidental por estos objetos: “That the derived term primitivism is ethnocentric is surely true —and logically so, for it refers not to the tribal arts in themselves, but to the Western interest in and reaction to them. Primitivism is thus an aspect of the history of modern art, not of tribal art.”¹¹⁶

El énfasis de la exposición está puesto en el período entre 1907-1914 cuando l*s artistas modernos reconocen el valor de estos objetos, es decir, les confieren el estatus de obra de arte: es con Picasso y el cubismo que el primitivismo entra en una nueva fase en el arte del siglo XX, más orientada estéticamente.¹¹⁷ Pero son significativos los matices que la curaduría introduce en torno a qué tan relevante o qué tanto peso tienen los objetos tribales para el desarrollo mismo del arte moderno. Las afinidades existen en distintas modalidades, es cierto, y si por un lado el arte tribal es la influencia no occidental más importante en la historia del arte del siglo veinte, esto no es lo mismo que decir que esta influencia haya engendrado el cubismo ni mucho menos cambiado el curso del arte moderno.¹¹⁸ Son sus propios intereses y búsquedas, las que llevan a l*s artistas a descubrir el arte tribal justo a tiempo: “The “discovery” of African art, one must conclude, took place when, in terms of

three kinds of relations between modern and primitive objects: first, “direct influence”; second, “coincidental resemblances”; third, “basic shared characteristics”. This last category, referred to throughout the book as “affinities”, is particularly presumptuous. In general, proofs of affinity are based on the argument that the kind of primitive work that seems to be echoed in the Modern work is not recorded to have been in Europe at the time”, op. cit, p. 38.

¹¹⁵ Varnedoe, Kirk, “Prefaces”, Rubin, William, (ed.), op. cit., p. X.

¹¹⁶ Rubin, William, “Modernist Primitivism. An Introduction”, Rubin, William, (ed.), op. cit., p. 5.

¹¹⁷ Ídem, p. 7.

¹¹⁸ Ídem, p. 17.

contemporary development, it was needed.”¹¹⁹ Descubrimiento que a decir de los curadores tiene que ver con un giro en la naturaleza de estas vanguardias hacia estilos más ligados con la conceptualización. El cambio desde lo perceptual hacia lo conceptual da inicio con Gauguin, culminando como tendencia en Braque y Picasso; pero la verdadera ruptura se ubica en la ejecución de *Les Femmes d'Alger (O. J.)* en 1907, inspirada en el arte tribal.¹²⁰

A la par de esto, se reconoce también que es “extremadamente difícil” medir cómo y qué tipo de influencias estos objetos tribales ejercen en l*s artistas, pero así y todo son traídas a cuenta en las yuxtaposiciones que a lo largo del catálogo se visualizan, ya que a decir del curador “hablan por sí mismas”, más allá de que muchas influencias aparezcan como “invisibles”.¹²¹ El ejemplo de Picasso y su obra *Guitar* ilustra este tipo de influencias invisibles entre lo tribal y lo moderno en cuanto a la forma conceptual, más allá de que no se da cuenta del tipo de intuiciones artísticas relativos a l*s artistas del estilo Grebo. Queda claro que l*s únic*s artistas que se identifican son l*s modernos, aunque a la vez las piezas del arte tribal son catalogadas como “masterpieces”, más allá de que su proceso de selección no está determinado por la “calidad estética” sino que es más bien accidental.¹²²

Otros ejemplos destinados a resaltar las yuxtaposiciones históricas visualmente más convincentes (con ejemplos de Max Weber, Max Ernst, entre otros) pueblan el catálogo e ilustran la idea central sobre la afinidad. Las mismas pueden verificarse debido a que, se asume, tanto artistas tribales como modernos trabajan de manera ideográfica, compartiendo problemas y posibilidades. Se introduce con esto otro de los presupuestos que más se van a debatir y polemizar, que tiene que ver con concebir que l*s artistas tribales hacen arte planteándose problemas y resolviéndolos de manera incremental, tal como en gran parte del arte occidental. Si bien Rubin es consciente de las acusaciones a las que esta suposición se puede ver sometida, sobre todo porque muchas culturas tribales no tienen una palabra para “arte”, sostiene que esto no contradice su afirmación ya que el encontrar soluciones artísticas es una actividad intuitiva más que intelectual. También, el proceso de hacer arte

¹¹⁹ Ídem, p. 11.

¹²⁰ “Only with Picasso’s inspiration by tribal art in *Les Femmes d'Alger (O. J.)*—which represented a new plateau in the conceptualizing process he had begun in his Iberian period— was the real breakthrough signaled.”, ídem, p. 13. La figura de Picasso aparece como parte fundamental del relato expositivo en varios momentos, ver por ejemplo páginas 18, 52, 53, 62, 73 de la introducción de Rubin.

¹²¹ Sobre esto: “By the time the plastic idea—borrowed knowingly or unconsciously—is fully digested and reemerges in the context of the borrower’s very different style, it is often “invisible”. The influence of tribal art is no exception to this principle”, ídem, p. 18.

¹²² Ídem, p. 20-21.

tiene denominadores comunes en todas partes (y aquí cita al etnólogo Robert Lowie) quien dice que el impulso estético es uno de los componentes irreductibles de la especie humana. En base a esto, se pregunta: “Is it so surprising, then, that Picasso’s solution for the head of the upper right maiden in the *Demoiselles* should resemble a mask from the Etoumbi region of Africa of a type he could not have seen at the time?”¹²³

Las evidencias históricas sobre las cuales se puede estudiar el primitivismo del siglo XX, tal como un mapa del arribo de las piezas a distintas ciudades no existe y queda claro que no se puede saber con seguridad cuando aparecen ciertos objetos; para ello se recurre al estudio de los museos relevantes y sus colecciones, publicaciones y fotografías fechadas, catálogos, etc. Pero, como si se dejara esto a un lado luego de explicarse, muchas de estas influencias son reafirmadas y se dan por sentado: el expresionismo alemán, Henry Moore, Giacometti, Picasso, Klee, entre otros. El modo particular que tiene el modernismo de interpretar los signos de las culturas primitivas, la manera de percibir estos objetos de forma fragmentaria (sin información de su contexto de realización), y aún así aprobar el arte que viene de otras culturas es vista por Rubin como una de las mayores virtudes del modernismo: “Ours is the *only* society that has prized a whole spectrum of arts of distant and alien cultures. Its consequent appropriation of these arts has invested modernism with a particular vitality that is a product of cultural cross-fertilization.”¹²⁴

Finalmente, también queda al descubierto en el cierre del catálogo un breve ejercicio de reflexión en torno a la idea de otredad respecto a las imágenes tribales:

“Nothing in Western (or Eastern) art prepares us for them. Yet they move us precisely because we do see something of ourselves in them—a part of ourselves that Western culture had been unwilling to admit, not to say image, before the twentieth century.”¹²⁵ Vale decir que este “algo” no se nombra, solo se compara: “(...) we, technologically speaking, are far beyond both, and with our consciousness of this we think ourselves as having progressed light years beyond the tribal peoples”.¹²⁶

¹²³ Ídem, p. 28.

¹²⁴ Ídem, p. 41.

¹²⁵ Ídem, p. 73.

¹²⁶ Ídem, p. 73.

Las intensas **críticas** a esta exposición abarcan varios aspectos, comenzando por su concepto principal, en donde el tema de cómo se tratan los objetos de otras culturas desde una visión colonial de la historia del arte ocupa un lugar central. Para el historiador James Clifford no existe una razón por la que se pueda alegar evidencia de **afinidad**, más que un parecido o mera coincidencia, que lleve a exhibir de manera conjunta obras tribales que parecen modernas: “podría reunirse una colección igualmente elocuente demostrando agudas diferencias entre objetos tribales y modernos”, señala.¹²⁷ Desde su óptica, la afinidad indica una relación profunda que va más allá del mero parecido o yuxtaposición, una cualidad o esencia común existente entre lo tribal y lo moderno, algo que las unifica. Tanto la exposición como el catálogo dejan ver una lista incoherente de supuestos rasgos compartidos, produciendo una idea de similitud a través de un problemático ejercicio de mezcla, en el que sale ganando el modernismo, que reivindica su potencia creadora mientras le quita a los otros objetos su historia a través de una contextualización escasa o nula.

En su lectura, la exposición refleja el deseo de Occidente de recolectar el mundo así como el ejercicio de descubrimiento del arte primitivo que Picasso y su generación realizan, pero ocultando e ignorando los contextos imperiales donde esto sucede: “la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondition para la apreciación artística”, sostiene.¹²⁸ En esto radica la supuesta **actitud eurocéntrica y colonial** que despliega el enfoque modernista de la exposición, en la manera en que por un lado enriquece y ahonda en una parte de la historia —y también la limpia de vínculos relativos a la raza, género y poder—, y por otro omite la historia de los demás objetos y culturas para amoldarla a su relato. Tanto las instituciones del arte como la antropología favorecen históricamente la incorporación para sí mismas de los objetos no occidentales, y esta exposición abona en este sentido al mirar hacia estas otras geografías, aunque presupone el ámbito de lo primitivo como un lugar quieto, digno de representación y conservación, concluye.

¹²⁷ En el apartado “Historias de lo tribal y lo moderno”, parte del texto de 1998, p. 229-256, se reflejan estas críticas y se proponen nuevas afinidades que no caben en el enfoque de la historia del arte del Moma; la cita es de la página 231.

¹²⁸ Ídem, p. 239. También en este sentido va cierto aspecto de la crítica que Luis Camnitzer realiza de esta exposición, al opinar que la muestra o al menos una parte de la misma debió llamarse “La Ignorancia como Productora de Belleza”, en: “Arte “Primitivo”. En el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, *Arte en Colombia Internacional* No. 27, 1985, p. 21-25.

Otro largo e intenso capítulo del debate sobre *Primitivism...* se da entre Thomas McEvilley —entonces editor de *Artforum*—y los curadores. La crítica, sus réplicas y contra-réplicas sucedieron en su momento en *Artforum* y *Art in America*, y se compilan muchos años después en tres rondas como parte de un libro que asegura respecto a los protagonistas de esta discusión, en 1998: “I could see that the debate has not cooled one bit. They seemed to feel it as if it had happened yesterday”, lo que indica la importancia que para los involucrados tuvo lo que se estaba diciendo.¹²⁹

Con argumentos cercanos a los de Clifford, Thomas McEvilley sostiene que *Primitivism...* ilustra las limitaciones parroquiales de la visión del mundo occidental y el modo casi autista en que ésta se aproxima al “otro” culturalmente. ¿Porqué ahora el MOMA retoma la idea de lo “primitivo” a modo de “blockbuster”, es decir, con una promoción e información excesivas?, se pregunta. Entiende que la curaduría quiere defender y justificar la pureza del formalismo modernista clásico representado en la colección de este museo, y trae al discurso a esta otra parte del mundo generalmente ausente para tal fin. La exposición, en definitiva, trata sobre el modernismo y el hecho de que los objetos primitivos se asemejen a las obras de arte modernas es simplemente una validación de los valores universales de éste y de los cánones permanentes de este museo.

La exclusión de lo que considera el punto de vista antropológico es uno de los mayores problemas de la exposición, piensa, ya que no se intenta recuperar una perspectiva de lo que la estética primitiva era o es, y prevalece una mirada desde afuera, desde el observador o punto de vista del museo que decide no dar información acerca de los objetos tribales y sus creador*s al exponerlos sin un contexto apropiado. Esto habilita que los mismos sean leídos de la misma forma que las obras de arte de la exposición, en su función de satisfacción estética. El acto más radical en que incurre la curaduría es el de querer mostrar cuan iguales son los primitivos a nosotros en cuanto a sensibilidad e inventiva, mientras que se reprime su contexto, historia, significado, contenido e intención. Este trato, que justifica el mito de la continuidad del arte moderno en base a una apropiación, es un modo que muchas instituciones tienen de relacionarse con otras culturas arraigado a través de siglos de colonialismo: se coopta al tercer mundo para consolidar nociones propias.

¹²⁹ Beckley, Bill, “Introduction: Generosity and the Black Swan”, p. XII, en: Beckley, Bill; Shapiro, David, *Uncontrollable Beauty. Toward a New Aesthetics*, Allworth Press, New York, 1998.

Al lado de esto pregunta McEvelley: ¿pretendían estos objetos ser “arte”? ¿fueron llamados así?, para responder que no se puede aplicar esta categoría a los trabajos ya que los mismos no estaban hechos para la apreciación estética ni pretendían ser arte porque tenían otra función e intención más ligada a lo que considera “magical power”. Su lenguaje no tiene una expresión como “arte”, ya que éste no es un fenómeno universal ni objetivo, y lo que la curaduría hace es cooptar la realidad de estos objetos en nuestro juego de lenguaje. El trato de estos objetos en el contexto de otra cultura es un asunto de “foreign affairs”, afirma, ya que estamos ante una sociedad viva y si se hubieran tenido en cuenta las fechas y contextos culturales, por completo ignorados a pesar de estar disponibles en varios museos, se vería que tanto tribales como modernos son contemporáneos.

La curaduría debe confrontar este problema y preguntarse si nuestro punto de vista no es solo uno más entre tantos otros. También asegura, ya han sido muchas las exposiciones previas que trataron sobre el tema del primitivismo y esta exposición repite el gesto siendo su único “logro” el de extender las yuxtaposiciones aunque algunas inútilmente. El entonces editor de *Artforum* acusa a los curadores de tener un pensamiento propio del siglo XIX, ya que recurren de forma permanente a la autoridad —por ejemplo a través de las citas frecuentes a Picasso y a las conversaciones mantenidas con Picasso— además de proyectar una distinción gastada, que ya no corresponde, de “nosotros a ellos”, mientras que las maneras de conocer han cambiado y ya no es posible conocernos a nosotros mismos sin referirnos al Otro y viceversa: “The great thing to realize, the great necessity, is that we are at a moment when distinctions between “us” and “them” are rapidly wasting away. There are no untouched tribal cultures anymore, even ours—or perhaps this show indicated that we are the most untouched of all.”¹³⁰

Las respuestas de los curadores constituyen una defensa y justificación de la exposición, pero también una acusación severa de su contrincante, para nada autocríticas. Rubin responde que las críticas recibidas son infundadas, la información aportada incorrecta y el ejercicio crítico de McEvelley es más bien visto como una proyección de su modo de pensar que entremezcla arte con política, ya que es risible que el arte moderno necesite revalidarse. Para el curador principal, la historia de disgusto de McEvelley con el imperialismo lo lleva a adoptar posturas extremas: una posición anti-occidental, poco científica, y ligada a un

¹³⁰ McEvelley, Thomas, “Thomas McEvelley replies”, en Beckley; Shapiro, op. cit., 1998, p. 217.

relativismo cultural extremo. La exposición, afirma, solo intenta entender el modernismo, y no tiene nada que ver con la defensa del supuesto mito de la continuidad del arte Occidental u obsesión relativa a la forma pura.

Sobre el tema de porqué estos objetos no presentan información alguna de contexto, señala que esta es una exigencia que ni los propios museos de etnología cumplen y para el MOMA esta información no tiene sentido: es una historia de nosotros mismos. La antropología no conoce sobre ésto, no sabemos ni fechas ni su historia y además, la única fecha que nos importa —sostiene— es cuando los artistas occidentales vieron estas piezas ya que este último es en definitiva el punto central de la exposición. El contexto del primitivismo fue irrelevante para los modernistas y, dado que la información disponible es errónea y ficticia, la fecha de su realización también es vaga y sólo confundiría al público: McEvelley miente al decir que las fechas están en los museos, argumenta. Se devuelve con esto una contra-acusación: quien tiene que aceptar que lo que presentamos es **arte** es él, ya que para él no hay arte tribal sino solamente artefactos religiosos, los objetos son magia o religión. Si bien su postura tiene que ver con que no usaban la palabra “arte”, para nosotros sí son artistas y es McEvelley quien los trata como menos que humanos, negando su genio.

Por su parte Kirk Varnedoe desestima las críticas que recibe y argumenta a favor del tipo de selección de artistas contemporáneos que realiza además de acusar al crítico de tener una visión romántica de lo primitivo y de proyectar su propia visión sobre la intención de los artistas modernos: su visión impone estupidez a los nativos y venalidad al occidente, mientras que la mía resalta el potencial común para la invención, la expansión de limitantes culturales y la comunicación. He realizado otro tipo de elecciones, justifica, resaltando puntos de contacto entre lo tribal y lo moderno, ya que para Varnedoe el arte tribal puede inspirar no solo violencia sino fantasía y complejidad.

Al considerar el amplio espectro de crítica que la exposición tuvo, Varnedoe se concentra en los problemas de estas posiciones y reafirma el punto de Rubin: la exposición no fue sobre arte tribal sino que quiso iluminar un aspecto del “Western modernism”, y a pesar de esto se la acusa de “formalist”, “decontextualizing”, “deforming ethnocentrism”, “cultural imperialism” y “autistic reflexiveness”, lo que delata la alta sensibilidad que las comparaciones “cross-cultural” generan. La elección de los conceptos principales de la exposición pasa por recontextualizar los objetos expuestos, y se está lejos de buscar una

exposición orientada etnográficamente. Varnedoe señala que hay distintos modos de entender el arte y hacer uso de la información. Para las posturas del contextualismo y del holismo —para las cuales nuestra exposición es entendida como “formalista”— el conocimiento solo puede venir de un análisis completo de sus contextos a través de textos, mientras que el análisis visual conduce a la falsedad, como si mirar fuera opuesto a pensar. En su opinión, hay una hipertrofia de estos credos por los cuales parece que no podemos conocer nada y entonces no hacer nada: el relativismo no es la única manera de entender; también vislumbra un exceso por parte de las críticas, que debe mirar sus propios límites: piensan en una conspiración, es negativa y censora, además de tener un estilo paranoico y parcial que gira en torno a la apropiación o el colonialismo. Finalmente, su defensa del formalismo es muy clara —“la forma es significado”— y hay parecidos que demuestran influencias, más allá de que se los acuse de superficialidad. La exposición ofrece una versión alternativa que habla de estos asuntos de otra manera, dice algo del arte tribal que solo puede conocerse de esta forma, en donde el foco del primitivismo tiene lecciones positivas que ofrecer y en donde la historia del arte no es un epifenómeno de otras historias sino que habla por sí misma.

Los Magos de la Tierra

Pocos años después, abarcando en cierta medida algunas respuestas a las controversias generadas por *Primitivism...*, se realiza en Francia —con el aniversario de la revolución francesa a sus espaldas— una exposición que se anuncia como “the first worldwide exhibition of contemporary art”: *Magiciens de la Terre* (1989).¹³¹ La misma reúne en dos espacios de París, el *Centre Pompidou* y el *Grande Halle de La Villette*, trabajos de más de cien artistas occidentales y no



occidentales en un intento de mostrar en pie de igualdad sus producciones así como su representación numérica en la exposición.¹³²

¹³¹ Steeds, Lucy, “Magiciens de la Terre” and the Development of Transnational Project-Based Curating”, en: Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 24.

¹³² Si bien tuvo en su organización un equipo de curaduría, la dirección estuvo a cargo de Jean-Hubert Martin. La exposición cuenta con fondos del Ministerio de Cultura de Francia, The Foundation Scaler, y la compañía

Una inspiración inicial para el curador Jean-Hubert Martin está dada por la visión de artistas europeos que miran las prácticas y modos de vida más allá de Europa: Joseph Beuys y Robert Fillou. Junto con esto, busca una aproximación internacional en donde tengan cabida artistas de todo el mundo, comprometida con el diálogo “cross-cultural” y con una noción universal de creatividad estética, para diferenciarse con esto de la anterior apuesta de *Primitivism.* en la presentación de las obras. Así, la visión general del proyecto se sostiene en una idea humanista y universalista del acto de la creación artística e intenta evitar que la perspectiva occidental se posicione de manera central en el proyecto al defender que todas las prácticas artísticas, vengan de donde vengan, son iguales.¹³³ Es por esta vía que la idea de “magos” intenta justificarse, en una especie de deslinde de la idea moderna del artista.

En el texto de 1986 que da inicio al proyecto, el curador Jean-Hubert Martin arranca diciendo: “The very idea of a “work of art” is a particular invention of our culture. Many other societies have no such concept. Other cultures create visual, static images whose function is to contain a living soul”.¹³⁴ Es la conjunción de las llamadas obras de arte y los objetos mágicos y sagrados la que propone explorar en la exposición trayendo a artistas de todo el mundo, que representan a sus propias culturas pero no a sus países ni gobiernos. Partiendo de una lectura del estado del arte occidental así como de fuera de éste, su postura reconoce que el primero ha impuesto ciertos códigos de comportamiento sobre el segundo y que se ha fallado al intentar ver qué es lo que realmente no funciona. Es imprescindible alejarse del entendimiento de la **historia del arte** como una serie lineal de desarrollo y de rupturas, y verla por ejemplo a través de sus permanencias. Una de éstas radica en el **impulso creativo**, y quizás al detenerse en esto las diferencias culturales sean más pequeñas: “It may be possible to find common denominators: the motivation that drives an

mediática Canal+, sponsor principal que habilita la visibilidad del proyecto más allá de Francia. También el Centro Pompidou, del cual el curador fue nombrado director durante la etapa de organización de la exposición, no solo funciona como sede sino que da un nuevo posicionamiento general al proyecto y le permite recibir fondos al ponerse en conexión con las celebraciones por el aniversario de la Revolución Francesa. Esto lleva a relacionar *Magiciens...* con la Exposición Universal de 1889.

¹³³ Idea que, como explica Pablo Lafuente, se denuncia como ficticia ya que los contextos de donde provienen l*s artistas son diferentes y también por esta tendencia exotizante que existe sobre todo en el contexto anglosajón a la hora de mirar estas prácticas, la idea del “mago” fue leída como una actitud neo-colonialista, en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 11.

¹³⁴ Martin, Jean-Hubert, “The Death of Art-Long Live Art, 1986”, publicado en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 216.

individual to create, and the series of formal decisions by which he frees himself. When the artist gives form to his idea, the sharp differences between the respect for tradition and the urge to innovate become blurred.”¹³⁵

Es este denominador común el que puede unir en un mismo espacio a las **dos secciones** que propone para la exposición en un inicio: artistas de los centros artísticos (que incluye artistas provenientes de estos centros así como l*s que están ligad*s a culturas no occidentales); y la sección de artistas de la periferia, que requiere un amplio esfuerzo de investigación. Aunque aclara no estar buscando ni la pureza original ni la identidad cultural que pudo haberse preservado, sí resulta notoria la descripción del tipo de trabajos que quiere incluir en esta segunda sección de la periferia: “works of an archaic nature intended for ceremonies and rituals (...); traditional works showing an assimilation of external influences (...); works from the artists’ imagination (...); works of artists who have been trained in Western or Westernised art schools.”¹³⁶

Lo que busca la curaduría en definitiva es abrirse a otras civilizaciones, conocer hombres y mujeres que viven en el presente pero que tienen una historia totalmente diferente de la occidental, más allá de que el punto de vista de la selección está dado desde este lugar. Como evento expositivo se propone con una gran expectativa de generar debate y preguntas que hasta entonces se discuten sólo teóricamente; pero sobre todo se aclara al final del “curatorial statement” de 1986: quiere romper con el cerrado círculo del arte contemporáneo, abrir las puertas hacia el terreno de lo no explorado.¹³⁷

Cobra importancia en el recorrido de la exposición no tanto la proveniencia geográfica de l*s artistas sino los significados de las obras y las relaciones entre éstas, en una narrativa que se compone de distintas fases de la vida que van desde el nacimiento y origen, hasta la idea de la muerte. La información que explica el contexto de los trabajos expuestos es mínima, salvo un pequeño folleto que reproduce citas del catálogo. La curaduría señala que es ante todo el montaje —que incorpora aspectos clásicos de instalación museográfica pero

¹³⁵ Ídem, p. 218.

¹³⁶ Ídem, p. 219.

¹³⁷ Señala el curador en una entrevista realizada por Benjamin Buchloh que el punto de partida de *Magiciens..* es el de las críticas realizadas al Modernismo como cultura hegemónica: “That is precisely the reason why we want to build a truly international exhibition that transcends the traditional framework of contemporary Euro-American culture. Rather than showing that abstraction is a universal language, or that the return to figuration is now happening everywhere in the world, I want to show the real difference and the specificity of the different cultures”, “Interview”, en: Araeen, Rashed (ed.), “Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture”, No. 6, London, Spring 1989, p. 25.

además hace uso de estrategias propias de museos de etnografía— de las obras y su instalación el que contribuye a su lectura.¹³⁸

Es notoria la monumentalidad del proyecto en su conjunto, su impresionante organización y recursos, además de la particularidad de que propicia el desarrollo de las obras en el mismo lugar de la exposición, proceso que fue en cierta medida documentado y promocionado a través de spots televisivos. De hecho la selección de artistas se realiza en base a que puedan ser comisionados, viajen a París y realicen su trabajo in situ. Esto adquiere el nombre de “transnational project-based exhibitions” y será desde aquí un importante ejemplo para modelos subsiguientes de curaduría —incluidas bienales venideras—en el período neoliberal de la llamada globalización del capital tan característica de los noventas: “Here lies the seed of an argument that “Magiciens” is best viewed neither as a modernist or postmodern exhibition, nor as a post- or neocolonial venture, but rather as a characteristic project for the neoliberal world to come.”¹³⁹

El intercambio entre artistas de distintas partes del mundo constituye un tema en sí mismo que con posterioridad se retoma en análisis y entrevistas. L*s artistas no son invitados para cumplir con una representación de sus países de origen tal como sucede con otras bienales como las de San Pablo o Venecia, sino para realizar de algún modo una comunidad viva en donde puedan discutir temporalmente su trabajo. Si bien esta fue una de las ideas de la curaduría, muchas barreras —tales como las del idioma o la existencia de dos sedes separadas— se interponen para realizarla completamente, aunque no por ello dejan de darse estos intercambios, tal como algunas entrevistas posteriores lo reafirman.¹⁴⁰

Breve mapa de la crítica

Considerada como exposición emblemática y de amplia influencia sobre otros proyectos hasta tiempos recientes, muchos escritos se desprenden alrededor de *Magiciens...*¹⁴¹ Entre

¹³⁸ Las fotografías del montaje pueden revisarse en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit. También el curador afirma: “(...) the relations established between works in an installation define our understanding of them (...), arguing that an exhibition is more than the sum of its individual artworks”, ídem, p. 78.

¹³⁹ Ídem, op. cit., p. 35.

¹⁴⁰ Por ejemplo la entrevista a Alfredo Jaar realizada por Francisco Godoy, en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 276-284; o la de José Bedia realizada por Lucy Steeds, en Weiss, Rachel, op. cit., p. 216-220.

¹⁴¹ En un texto que acompaña la exposición “Intense Proximité: Une anthologie du porche et du lointain”, realizada en el Palais de Tokio en París en 2012, se reproducen bajo el título “La License curatoriales et la pensée ethnographique” los largos debates que acompañan a las exposiciones *Primitivism..* y *Magiciens...*

ellos resulta significativo el recuento de argumentos de Jean-Marc Poinot, en donde se expone sobre “la máquina interpretativa” que se pone en marcha con esta exposición,¹⁴² que también tiene su eco en la crítica de América Latina.¹⁴³

Una asociación frecuente de la crítica entonces fue la de vincular **1989** con **1889** y la Exposición Universal de París, y con esto traer la pregunta sobre el lugar de las otras culturas en este nuevo escenario. Aunque se quiso evitar, algunas opiniones afirman que se reproduce en mayor o menor medida el viejo sistema de hace cien años al ubicarse los trabajos del Primer y Tercer Mundo en distintos niveles y en un plano de desigualdad. Si bien hay lecturas opuestas y contradictorias sobre cómo fue realizado el trabajo curatorial, Poinot asume que para la mayoría de la crítica del momento fue difícil asimilar la propuesta fundamental de situar todos los trabajos en un mismo nivel al juxtaponerlos sin información sobre su proveniencia geográfica. Es cierto que la curaduría realiza una selección ecléctica de obras de arte, en donde conviven el llamado “folk art” proveniente de las regiones no occidentales (con tendencia espiritual y ritual) con el llamado arte de vanguardia de occidente, lo que es visto como tendencia “neoprimitivista”, en donde la selección y el posicionamiento del moderismo como tradición central es foco de las críticas: ¿con qué herramientas se van a examinar propuestas artísticas tan diversas?, es la pregunta que resuena de manera más fuerte en medio del debate.¹⁴⁴

Otro de los ejes de lectura de *Magiciens..* se centra en la distinción que Thomas McEvelley (que tiene una contribución escrita en el catálogo) realiza entre lo que considera “**the posmodern exhibition**” —dispuesta a romper con los cánones universales de la historia dominados por una versión del progreso, con la idea trascendental de la forma pura, y además con ciertos parámetros de realización de exposiciones vigentes—, y una concepción imperialista del arte tal como sitúa a *Primitivism...*¹⁴⁵ En “The Global Issue”, McEvelley

Esto se menciona en Poinot, Jean-Marc, “Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of “Magiciens de la terre”, en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 94-95.

¹⁴² Ídem, p. 94-107.

¹⁴³ Por ejemplo: Jiménez, Carlos, “Por arte de magia. Los magos de la tierra”, *Arte en Colombia Internacional* No. 41, 1989, p. 81-83; o Albertazzi, Liliana, “Los Magos de la Tierra”, *Arte en Colombia Internacional* No. 42, 1989, p. 60-62.

¹⁴⁴ En base a la idea de proyectar una visión ecléctica de la producción artística global, son prácticas específicas relacionadas con lo ritual y de carácter espiritual las que se buscan para la exposición, incluso antes de tener nombres puntuales para cada una de ellas, por ejemplo: “tantric painting”, “aboriginal sand painting”, “sand mandala”, etc. La crítica al enfoque curatorial se da porque la búsqueda de tendencias del “folk art” se da principalmente en los países del Tercer Mundo, como explica Steeds, Lucy, op. cit., p. 47-48.

¹⁴⁵ “Opening the trap. The Post-Modern exhibition”, en: McEvelley, Thomas, op. cit., p. 57-71.

reconoce la buena cantidad de críticas negativas que la exposición desata (basadas en premisas muy similares a las de *Primitivism..* unos años antes) y sostiene que las reacciones negativas pueden estar equivocadas e incluso ser parte de un impulso contra-hegemónico.¹⁴⁶ Su posición es la de defender el show en base a las premisas que contiene, más allá de detalles de la curaduría.¹⁴⁷ Así y todo nota: “there were many distressing signs of residual colonial attitudes”, sobre todo pensando en el título y en la idea de “native artist” a la que remite (cercano a la tierra, pre-civilizado), lo cual también puede verse en la selección de obras de tipo tradicional y su modo de instalación, en clara diferencia con los artistas occidentales y el trabajo de tipo conceptual e intelectual que se exhibe.¹⁴⁸

Entonces, si bien queda claro que la exposición se concibe en la crítica a *Primitivism..*, con una propuesta diferente al momento de exhibir los objetos y con la intención de abrir el cerrado campo del arte occidental, otras dudas se suscitan sobre cómo se va a producir esta entrada de nuevos grupos, por ejemplo, al mercado del arte que de no ser redituables pueden volver a expulsarse, y qué tanto esto puede controlarse. También, —tal como dice el balance de Poinot— puede quedar claro que el curador apuesta por la reciprocidad en la puesta en escena de los trabajos elegidos, pero queda en evidencia que no se libra de acusaciones (como ya se hizo referencia, de un nuevo primitivismo, exotismo y colonialismo) sobre todo por las elecciones de obra que realiza. Así, el aprendizaje que el curador realiza de 1984 se lee como ambiguo: “If he left behind the handicaps that were normally associated with the traditional arts, he nevertheless favoured artists who had been identified to him by ethnographers on the basis of information that was already fifteen or twenty years old. He was rebuked for those choices, which included producers of masks, painters of mandalas and makers of earth drawings.”¹⁴⁹

Asociado a esto, la posición del curador es leída como la de un sujeto hegemónico que finalmente dispone la presentación de los objetos de acuerdo a sus propias reglas en un espacio en donde convergen quienes conocen estas reglas y quienes no, pero las siguen. Pero esta crítica está sujeta a matices en cuanto que también se puede ver a la exposición

¹⁴⁶ “The Global Issue”, ídem, p. 153-158.

¹⁴⁷ “The hope it embodied was to find a post-colonialist way to exhibit the works of First and Third World artists together, a way that would involve no projections about hierarchy, or about mainstream and periphery, or about history having a goal.”, explica, ídem, p. 155.

¹⁴⁸ Ídem, p. 153.

¹⁴⁹ Poinot, Jean-Marc, op. cit., p.100.

como este espacio de intercambio y diálogo, ejemplificado con el concepto de “zona de contacto” no solamente como un argumento teórico más sino como lo que efectivamente ocurre entre l*s artistas durante su estancia al montar la exposición así como también en los viajes que realiza el equipo de curaduría.¹⁵⁰ Es bajo esta idea de “zona de contacto” que puede mirarse al espacio formado por los dos campos que la exposición habilita —según Poinot—, en el que efectivamente uno está mayormente volcado a la idea de lo tradicional pero que interactúa con el del arte contemporáneo, en un diálogo que estaba roto o interrumpido por la idea de primitivismo en uso entonces en el campo del arte. Convergen así lecturas contrapuestas, por un lado las que afirman que se ha encontrado un modo posmoderno de exhibición o las que rescatan la idea de zona de contacto que el proyecto propicia, y por el contrario, las que arguyen (por varios motivos) que fue un intento fallido de romper un paradigma.¹⁵¹

También en 1989 la revista *Artforum* publica un texto de Jean Fisher en el que el centro del debate apunta no solo a la implicancia global del aniversario de 1789 sino también a la fascinación francesa con la “otredad” y el “exotismo” que parece estar detrás de la exposición.¹⁵² Efectivamente su discurso abre el debate sobre la “relación de una cultura con otra” aunque para Fisher —en consonancia con el debate posmoderno que lo viene señalando— el “otro” es una ilusión hecha por Occidente: “a phantasmatic projection of its fears and desires which has never produced anything but a misrecognition and, in consequence, a fatal disruption of the cultures of other peoples”.¹⁵³ Esta es la base para las críticas al proyecto en su conjunto: es paternalista, se apropia de los discursos ajenos sin siquiera preguntarse por sus propios términos de referencia, y despolitiza su historia a través del mito occidental de la creatividad individual.

La estética universalizante y homogeneizante de occidente, basada para este crítico en una concepción diferente al “ceremony based work”, termina por opacar y rechazar las voces de

¹⁵⁰ Ídem, p. 103.

¹⁵¹ Esto puede verse por ejemplo, en relación al tema de la otredad, en opiniones que cuestionan el accionar de la curaduría por el tipo de selección de artistas autodidactas provenientes de África, aquí la cita: “He [the curator] plunges into the Africa of misteries and ambiguities to discover creatures which nobody had sought. Then, taking them by the hand, he reveals them to their contemporaneity. The whole strategy of the big difference lies in this two-fold operation: going back to the pre-modern to display the contemporary.” Poinot, Jean-Marc cita a Yacouba Konaté, ídem, p. 105.

¹⁵² Fisher, Jean, “Fictional Histories: “Magiciens de la Terre” - The Invisible Labyrinth”, en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 248-258.

¹⁵³ Ídem, p. 251.

estos últimos: el mago es rescatado en última instancia y como consecuencia de su visibilidad en este proyecto como mercancía refinada para el mercado capitalista.¹⁵⁴ También la figura del viaje recurrente en el discurso expositivo da pie a relaciones con la historia de los viajeros del siglo XIX que se adentran en territorios antes no explorados y en definitiva con la historia del colonialismo. Es así que se comete el mismo error que en *Primitivism..* se quiso evitar, la búsqueda de la autenticidad cultural —como si existieran territorios intactos y no contaminados por influencias foráneas—, lo que lleva a exclusiones y discriminación sobre la base de una diferencia racial, étnica y cultural. En este sentido adquiere importancia en su crítica el tema preciso del modernismo y su relación con otras culturas, que resuena en debates posteriores sobre arte latinoamericano:

“There is in all this a fundamental misunderstanding of the sophistication with which other cultures historically *internalised* Western culture and make modernism over in their own image; moreover, one might legitimate argue that modernism *arises* with the exchange between the West and the Rest, that the West has no privileged ownership of it, and that there are as many modernisms, each with their own local inflections, as there are sites of exchange.”¹⁵⁵

En relación a esto —concluye Fisher— la exposición hace pensar, por su selección de arte africano basada especialmente en trabajos de tipo folclórico, que el modernismo africano aún no existe, lo cual resulta en una impresión equivocada. La exposición, lejos de ser una “worldwide exhibition” como se promociona, representa valores muy restringidos y aceptados en los centros occidentales y es un síntoma más de la avalancha de exposiciones de “new art from elsewhere” que no impacta verdaderamente en las relaciones de poder ya establecidas en el sistema del arte global, ni su estructura museística y reflexión curatorial. La diferencia seguirá estando en este sentido entre las “curating cultures” y las “curated cultures” (aquí Fisher hace referencia a Mosquera) sin que haya verdaderos impactos en las relaciones entre el centro y la periferia ni se altere lo esencial, solamente hay una mayor circulación de artistas de otras geografías.

¹⁵⁴ En la última parte del extenso escrito de Lucy Steeds sobre el proyecto de *Magiciens..* “Project Legacy: Is there Life After Death?”, se trata el tema del acceso de algún*s artistas participantes al mercado del arte contemporáneo, la incorporación y compra de sus obras por parte de colecciones y museos, op. cit., p. 83-92.

¹⁵⁵ Fisher, Jean, op. cit., p. 255.

En la línea de los argumentos previos se desarrolla el debate en la revista *Third Text*.¹⁵⁶ Rasheed Araeen —quien es editor de la revista y participa como artista en esta exposición— duda que la entrada del “otro” a los centros del modernismo subvierta las asunciones sobre como esta “otredad” ha sido construida. Con esto, asume que la exposición perpetúa los viejos paradigmas y las bases de la historia del arte moderno que dice cuestionar. El cambio que se viene gestando en el mundo del arte de entonces hace que prime la idea de eclecticismo cultural que produce una sensación de igualdad entre culturas para el armado de este tipo de exposiciones; en su opinión, esto se transforma —en el caso concreto de *Magiciens...*— en un **espectáculo** con fascinación por lo exótico. Pareciera que la función principal dentro de este campo es la de producir un **nuevo commodity** haciendo uso de otro tipo de discursos como el posmoderno que viene a incluir a quienes no estaban presentes antes, aunque, la cuestión básica siga siendo lo que el “modernismo para los otros” excluye o incluye.

¿Se rompen o refuerzan las asunciones que dividen al mundo entre el Occidente (moderno/dinámico) y el “otro” (tradicional/estático)?; y también ¿es posible separar la función del arte de la del sistema económico dominante?, se pregunta.¹⁵⁷ La exposición refuerza esta división debido al tipo de trabajos elegidos, unidos sin un hilo teórico ni conceptual en donde la igualdad creada es ficticia ya que se ignoran las diferencias de sus proveniencias, discursos y contextos socioeconómicos, además de que se deja de lado en gran medida lo que es el desarrollo del arte moderno en la periferia, prefiriendo la apariencia “folk” a la hora de darle cabida en el museo: “If all the things are equal and same, why was nobody sent to the villages of Europe? Is there no folk or traditional art in Europe? If the purpose of the exhibition was to question distinctions between modern works of art and folk or traditional art, why was this not done also within or in relation to western culture?”¹⁵⁸

La ambigüedad del discurso de *Magiciens...* se ve reforzada por una distinción fundamental: mientras los artistas africanos y asiáticos son identificados por mostrar “their

¹⁵⁶ Araeen, Rashed, “Our Bauhaus Other’s Mudhouse”, en: Araeen, Rashed (ed.), op. cit., p. 3-14. En este volumen especial sobre la exposición, se reproduce además en inglés una publicación especial: *Les Cahiers du Musée national d’art moderne* dedicada a *Magiciens...*, del mismo año. Jean Fisher es Associate Editor de esta revista.

¹⁵⁷ Araeen, Rasheed, op. cit., p. 7; 11.

¹⁵⁸ Ídem, p. 11.

own cultural roots”, los artistas occidentales se identifican por “their concern for cultures other than their own.”¹⁵⁹ Esta marcada diferencia no es tratada ni se cuestionan las estructuras que las fijan, es decir, no se localizan ni teórica ni históricamente dentro del discurso específico del arte y es por esto mismo que Araeen liga la exposición con lo que llama un **discurso colonial**. El conflicto no se plantea como espiritual sino que es político, y tiene que ver con las estructuras que continuamente refuerzan la marginalización del Tercer Mundo.

El mismo punto destaca la reflexión de Yves Michaud al decir que son justamente las **relaciones de poder** en el mundo del arte las que deben cuestionarse.¹⁶⁰ Pero también sopesa esta opinión ya que más allá de las reservas que puedan considerarse sobre el título, la selección de artistas o el espíritu general del proyecto, también es cierto que la exposición parece continuar con un proceso que signa el siglo veinte de cuestionamiento de normas estéticas y códigos académicos, de verdades instituidas sobre el arte: “From this point of view *Magiciens de la Terre* continues that process of de-defining art and has already started that next step, because much of what is exhibited here is both art *and* kitsch, both fine art *and* popular art, kitsch *and not* avant-garde — art *and not* art.”¹⁶¹ Pero este movimiento en su opinión debe profundizarse y romper el sistema de preferencias por el arte angloamericano, que desconoce el de las periferias y que en definitiva remarca la noción de identidades puras, una fantasía que aún sigue vigente en la representación de algunas exposiciones. Como hecho rescatable de *Magiciens..* observa la realización de un momento surrealista de incongruencia que se encuentra en el arte contemporáneo, sumado al hecho de la carencia de criterios suficientes para juzgar todos los trabajos y es por esto que los efectos de la misma, finalmente, están fuera de control. Aunque la trampa está, si se quiere, en que sigue siendo un solo punto de vista, el del curador-explorador, el que organiza y legisla esta representación de la diversidad del mundo, más allá de que omite el contexto de los actos creativos que sólo pueden entenderse localmente.¹⁶²

¹⁵⁹ Ídem, p. 13.

¹⁶⁰ Michaud, Yves, “Doctor Explorer, Chief Curator”, en Araeen, Rashed (ed.), op. cit., p. 79-82.

¹⁶¹ Michaud, Yves, op. cit., p. 83.

¹⁶² Otras contribuciones críticas relevantes que aparecen en este número de *Third Text..* son las de James Clifford, Sally Price, Jean Fisher, Guy Brett, por ejemplo. Este último, junto con señalar la proyección primitivista que se da lugar ya por el mismo título, se enfoca en un problema que asocia con la exposición, que tiene que ver con cómo desde algunos museos en relación con las corporaciones que los financian se promueve un espacio “universal” de la cultura en donde las identidades locales se transforman en productos

En definitiva y al sopesar puntos de debate, como dice Gayatri Spivak durante el coloquio paralelo a la muestra, la exposición marca un deseo de ruptura aunque cada ruptura sea también una repetición: “it is better to take this step than not to take it”.¹⁶³ A esto también creo que se refiere Poinot al señalar al término de su recuento crítico que no puede haber una respuesta única, una mirada política o teórica capaz de ofrecer una solución definitiva al problema de la exposición global, ya que los problemas que parece abrir la exposición permanecen aún hoy sin resolverse. En 1989, los debates poscoloniales son aún deficientes a nivel mundial y también en Francia, aunque se sabe que la exposición fue concebida teniendo presente algunas pautas de estos aportes teóricos.

Lo cierto es que la mirada actual al extenso archivo de esta exposición y el diálogo en el presente con l*s involucrad*s habilita nuevas lecturas, más allá del amplísimo caudal de críticas que en su momento se publicaron y que a través de los años se siguen reeditando.¹⁶⁴ Al revisitarse en el presente se ven con mejor luz los varios significados posibles que destella, por ejemplo, el reto de ir más allá de los límites de lo entonces familiar en el campo artístico occidental, más allá de las fronteras geopolíticas usuales: a grandes rasgos, artistas de Europa Occidental y Estados Unidos. Junto con la autopromoción ya mencionada de ser la primera exposición mundial de arte contemporáneo —y con las preguntas sobre lo que esto significa entonces— lo cierto es que tiempo después se reconoce cómo la misma marca un quiebre que inaugura simbólicamente un arte planetario,¹⁶⁵ y abre o deja ver ciertos límites a la información existente sobre las prácticas artísticas conocidas e intenta traspasarlos con aciertos y limitaciones.¹⁶⁶

Una cierta apertura del sistema del arte es uno de los hechos más notorios en cuanto a las consecuencias que se pueden deducir de la misma: toda la década siguiente proliferan en el ámbito del mundo del arte occidental las exposiciones destinadas a artistas de naciones

consumibles para el público, aislándolas del resto de la realidad: “The Paris exhibition is being organized in the midst of a wave of artistic neo-primitivism; the appropriation of spaces, images, motifs, from faraway, which is closely connected with reviving the myth of the artist’s unique and singular identity, and of art’s autonomy within the social field as a whole. The “local” in time and space again becomes the “global” of Western taste”, “Earth and Museum, Local and Global”, en Araeen, Rashed (ed.), op. cit., p. 96.

¹⁶³ Spivak, Gayatri, “Looking at others”, en Steeds, Lucy (et.al.), op. cit., p. 266.

¹⁶⁴ Este es el acercamiento que la publicación *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre 1989*, a cargo de Lucy Steeds y otr*s justamente realiza.

¹⁶⁵ Lucy Steeds cita aquí la opinión del crítico Nicolas Bourriaud, op. cit., p. 24.

¹⁶⁶ Esto puede discutirse porque la segunda Bienal de La Habana (1986) ya había actuado en este sentido, pero en otro espacio geográfico y con muchos menos recursos. La misma cuenta con 57 países participantes a diferencia de *Magiciens* que cuenta con 45.

marginadas. También, se anima una amplia y rica red textual y de debate en torno a la misma, junto con la inserción de varios de l*s artistas participantes en redes de comercialización que antes no existían. En este sentido hay que añadir lo que significa para much*s artistas ser parte de una exposición como ésta, tanto a nivel de visibilidad de aquí en más como a nivel económico ya que muchos trabajos hechos para la exposición se adquieren y esto puede pensarse como un parteaguas en cuanto a proyección internacional. Esto, como las compras y la incorporación de las obras a colecciones, presenta muchos matices según los casos. Solo por mencionar algunos ecos al respecto, muchos de est*s artistas pasan a formar parte del mundo del arte contemporáneo definido desde occidente desde entonces, así como también a ser la base de colecciones de arte africano contemporáneo en Francia, e incluso representar este país en una bienal.

A más de veinte años de la exposición, para un artista participante como Alfredo Jaar, ésta fue un primer crack en el búnker del arte occidental ya que se abre la puerta a cientos de artistas y luego de esto ya no hay vuelta atrás.¹⁶⁷ También desde su punto de vista la misma constituye un momento clave en la historia del arte contemporáneo, en donde pudieron verse codo a codo artistas conocidos y otros de lugares no conocidos, en una especie de borrador de un modelo curatorial operativo que va a verse los veinte años posteriores y que da la pauta para pensar el mundo de entonces. Este escenario cuenta en definitiva como un punto de referencia al que se vuelve a mirar, por el contenido del fuerte tono crítico con que se recibe, por sus preguntas y por las prácticas que inaugura.

El proyecto de la Bienal de La Habana

Desde otra geografía, discurso y necesidades, los años que trascurren entre *Primitivism..* y *Magiciens..* son testigos del nacimiento y consolidación del proyecto de la Bienal de La Habana en el escenario latinoamericano —tercermundista, como se autoproponen— y más allá de éste, dando un nuevo panorama crítico del arte en el cual van a participar artistas de África, Asia, Medio Oriente, América Latina y el Caribe. Cuando la bienal aparece, el escenario del Tercer Mundo está muy poco conectado entre sí a nivel artístico, es generalmente visto, “curado” y representado desde los centros artísticos, y no cuenta con un

¹⁶⁷ Godoy Vega, Francisco, “Interview with Alfredo Jaar”, en Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 276-284.

foro de debate y resonancia de sus propuestas, aunque sí con iniciativas que la anteceden.¹⁶⁸ Así, para quienes la pensaron y sostuvieron, es notoria la insatisfacción con lo que perciben como un monopolio del arte ejercido por los centros económicos y artísticos del mundo. En la introducción al catálogo de la Tercera Bienal (1989), Lilian Llanes considera los problemas del campo artístico desde su propia geografía y su diagnóstico es claro: si bien las instituciones dedicadas a las artes visuales en los países industrializados han crecido ampliamente en las últimas décadas, esto no repercute de manera positiva en la difusión del arte del Tercer Mundo, en gran medida marginado e ignorado.¹⁶⁹ Esto se replica en las revistas de artes, los grandes eventos artísticos y el mercado del arte en general, que más allá de algunos períodos aislados de interés, subestima la actividad artística contemporánea de América Latina, pero también de otras regiones como África. También la investigación

¹⁶⁸ La primera **Bienal de San Pablo** se inaugura en 1951 siguiendo el modelo de la de Venecia, y es el primer y mayor evento de este tipo en América Latina, y la tercera más importante en el mundo. Tiene como objetivo traer a la región lo mejor del arte a nivel mundial. El tema de la poca representación del arte de América Latina en esta bienal hizo que se propusiera —a instancias de Aracy Amaral— una bienal específicamente latinoamericana dentro de la misma en 1978, que finalmente tiene una única edición, como describe Francisco Alambert (“Artes plásticas”, Sader, Emir; Jinkings, Ivana; Nobile, Rodrigo; Martins, Carlos Eduardo (Coords.), *Latinoamericana. Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe*, CLACSO-Boitempo-Akal, Madrid, 2008, p. 146.) De hecho la **Bienal Latinoamericana de San Pablo de 1978** es leída como antecedente directo de lo que será la tercera edición de la Bienal de La Habana, lo cual aparece con más detalle en el texto de Mirko Lauer, “Notes on the Art, Identity and Poverty of the Third World”, en: Weiss, Rachel (et.al.), op. cit., p. 184-192. Esta Bienal de 1978 y el simposio que la acompaña tuvo una crítica absoluta por parte de Carla Stellweg, por su composición y organización, porque no acude nadie relevante del mundo del arte, y en definitiva, porque es un camino cerrado dar por sentada la existencia de un ser colectivo latinoamericano, “Observaciones sobre la primera bienal latinoamericana y simposio de Sao Paulo”, *Arte en Colombia* No. 9, Abril 1979, p., 21-24.

Otro antecedente relevante que resuena dentro del proyecto de La Habana, aunque igualmente fallido en su continuidad, es la iniciativa de creación de la **Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe** – UMLAC, en 1978, en donde importantes director*s de museos e instituciones culturales de toda la región (así como observadores del Moma y del CIAR que también se hacen presentes) se reúnen con la propuesta de contrarrestar el aislamiento en que se hallan las manifestaciones culturales entre los distintos países, la dependencia cultural, la dificultad de comunicación, la importación de modelos externos y la ausencia de profesionalismo en el área. Se propone entonces trazar programas de cooperación entre los museos y establecer circuitos expositivos entre los mismos y se determina que es de carácter urgente divulgar la fisonomía de las artes plásticas contemporáneas latinoamericanas. Una completa crónica de esta propuesta aparece en: Romero, Sebastián, “Los museos latinoamericanos establecen programas conjuntos”, *Arte en Colombia* No. 9, Abril 1979, p. 16-17.

La **Bienal de Medellín**, que reúne en varias ocasiones en los setentas artistas latinoamericanos y europeos, es financiada por la iniciativa privada y no se dan premios, también puede mirarse como antecedente debido a que en su seno se genera cierto debate en torno al papel que la misma debe jugar para el arte del Tercer Mundo, sobre su repercusión se puede ver: Gómez, Oscar, “Bienal de Medellín. Opiniones-Entrevistas I”, y Castillo, Carlos, “La Bienal: Llevar a muchos lo que saben pocos”, *Arte en Colombia* No. 16, Octubre 1981, p. 49-58.

¹⁶⁹ Si bien me enfoco en la tercera edición de esta bienal, hago consideraciones sobre el proyecto de la bienal en general y menciones a la primera y la segunda. He elegido centrarme en la tercera no solo por su fecha sino porque ha merecido también más consideración crítica, por la repercusión que tuvo, con lo cual tengo más información disponible para desplegar mi análisis.

se enfoca en buena parte en el arte precolombino, y excluye lo contemporáneo. Pero su diagnóstico de situación no es únicamente foráneo, ya que indica que el campo artístico de la región mira con más atención el arte de fuera que el propio: se desconoce lo que pasa en las regiones más cercanas cultural y geográficamente.¹⁷⁰ Es así que se deben “buscar fórmulas que permitan ver lo que ocurre en la plástica del Tercer Mundo”, valorar y promover este patrimonio artístico frente a una cultura “internacional” que pretende erigirse como hegemónica.¹⁷¹ En definitiva, la bienal se quiere posicionar como instrumento y parte importante del **nuevo orden internacional cultural** que pretende encausar.¹⁷² La lectura del contexto internacional es también central para la aparición de este proyecto, ya que como explica de manera elocuente Camnitzer, uno de sus más constantes observadores, la insatisfacción se debe al posicionamiento de esta periferia, que en medio de un mundo bipolar, se sitúa en el polo menos poderoso: “The Biennial tried to cope, within the art field, with the needs of the less-powerful pole in a bipolar world. Bipolarity was expressed mostly ideologically as Right-Left division, but in fact it was more of an empire-colony, developed-developing, independence-dependency, rich-poor, center-periphery, North-South partition of the world.”¹⁷³

El **Centro Wilfredo Lam**, creado en Cuba bajo la iniciativa de Fidel Castro tras la muerte del pintor en 1982, es la institución encargada de reposicionar el trabajo de l*s artistas contemporáneos del Tercer Mundo, reuniendo información, aumentando el intercambio entre América Latina, Asia y África, y reafirmando una identidad que es distinta a una cultura internacional hegemónica, esto último está también en relación con las lecturas que subsumen estas producciones bajo lo folclórico o que simplemente la homogeneizan. La propuesta de creación del Centro Wilfredo Lam desde el cual se organiza la bienal, viene a expandir la influencia continental que ya tiene la Casa de las Américas al plano de las artes visuales, y además apunta a la gestación de un nuevo orden en el plano cultural pensado desde la propia historia e intereses. Para el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, uno

¹⁷⁰ Llanes, Lilian, “Catalogue Introduction”, en: Weiss, Rachel (et.al.), op. cit., p. 178-183.

¹⁷¹ Su testimonio en torno a los objetivos del Centro Wilfredo Lam y la bienal también aparece a principios de los noventas en periódicos de México, cuando se discute en torno al V Centenario: Llanes, Lilian, “Reflexiones de nuestro espacio cultural. Arte del Tercer Mundo y el Centro Wilfredo Lam”, Excelsior, 25 de abril de 1992.

¹⁷² Llanes, Lilian, “Catalogue Introduction”, op. cit., p. 179.

¹⁷³ Camnitzer, Luis, “The Biennial of Utopias” (1999), en: Camnitzer, Luis; Weiss, Rachel (ed.), *On art, artists, latin america, and other utopias*, University of Texas Press, Austin, 2009, p. 208.

de sus protagonistas, esta iniciativa es el último y más ambicioso evento cultural promovido por Castro enfocado en América Latina y el Tercer Mundo en general, además de ser la cuarta bienal en existir en el mundo y el sexto evento periódico internacional de arte.¹⁷⁴ Cuba pretende beneficiarse políticamente de esta iniciativa, ya que junto con concentrar y articular las relaciones culturales dentro del Tercer Mundo busca una nueva presencia en la escena internacional luego de un período muy cuestionable en los años setentas. La bienal depende para su realización de las estructuras del estado cubano, ligado entonces a la URSS, con lo cual entra en juego una dinámica internacional que influye muchas veces en la selección de artistas; por ejemplo, y como consecuencia de esta dinámica, China no participa, además de que existen varias dificultades para el envío de trabajos debido al bloqueo estadounidense e incluso de las dictaduras sudamericanas. Pero esto, si bien condiciona su desarrollo, no impide que se inserte dentro del reducido mapa de eventos artísticos como la bienal de Venecia, San Pablo y Kassel y se posicione como punto de referencia. Tampoco le va a impedir funcionar con cierto margen de autonomía permitido por el gobierno cubano en el campo de las artes visuales.

La Bienal de La Habana trae consigo la consideración ineludible en torno a la idea de **Tercer Mundo** y lo que este concepto conlleva, que incluye la complejidad del sujeto que intenta abarcar pero también los límites que crea con su uso ya que el proyecto tiene una aspiración global. Como puede verse: “Es muy difícil definir precisamente qué es el Tercer Mundo, qué países están incluidos en él y cuáles no. No importa si se toma el concepto de Bandung, una división económica, o los criterios racistas norteamericanos (el Tercer Mundo esencialmente sería no blanco); la división nunca es prolija y hay ausencias y presencias que no se explican”.¹⁷⁵

Con su creación, también se abre un espacio que antes era marginal al mercado del arte pero que ahora debe plantear una relación con éste. Este será uno de los puntos de inflexión que llevarán con el transcurso de las ediciones de la bienal a revisar su propósito y a

¹⁷⁴ “The Third Bienal de La Habana in its Global and Local Contexts”, en: Weiss, Rachel (et.al.), op. cit., p. 70-79.

¹⁷⁵ Esto lo señala Luis Camnitzer en su relato del evento, “La Segunda Bienal de la Habana”, Arte en Colombia Internacional No. 33, 1987, p. 79-85. Sobre este concepto, que por cierto merece un análisis en sí mismo y que aquí no me adentro por razones de espacio, se hacen además varias consideraciones: Geeta Kapur, “Contemporary Cultural Practice” (p. 194-203); Mirko Lauer, op. cit. (p. 184-192); Luis Camnitzer, “The Third Biennial of Havana” (p. 206-214), todos en: Weiss, Rachel (et.al.), op. cit. Dentro del ensayo de Weiss también se discute esta idea, p. 17-18.

generar disconformidad, según quién lo mire. Creo que este foro de la bienal es un proyecto interesante en cuanto a la representación, ya que es un espacio para pensar cómo este llamado Tercer Mundo, desde la iniciativa cubana, quiere representarse a sí mismo. Se desafía y expresa disconformidad con los lugares de visibilidad que a la vez invisibilizan estas geografías y su expresión artística, utilizando un concepto aglutinante que a la vez conlleva dificultades justamente al abarcar regiones tan dispares.

Como proyecto de la revolución cubana que es, en medio de la improvisación, y aún sin una sede fija de funcionamiento del Centro Wilfredo Lam, nace en 1984 la **primera bienal**, limitada a la representación de países de América Latina, aunque sus miras de inclusión geográfica fueron desde el principio más amplias. Para su armado, se hace uso de la estructura que el estado cubano pone a disposición, sus contactos oficiales e institucionales, lo que incluye la Casa de las Américas, por ejemplo. Teniendo en cuenta lo difícil de la situación política, entre las que están el bloqueo y los gobiernos dictatoriales en la región latinoamericana, parece que esto no impide semejante evento: 2200 trabajos de pintura, dibujo, grabado y fotografía de 835 artistas de 21 países latinoamericanos —l*s artistas cuban*s ocupando un lugar prominente—; un simposio internacional dedicado a Wilfredo Lam; exposiciones individuales de Matta, Toledo, Borges y Guayasamín. Lilian Llanes imprime desde el inicio una intención a la bienal, que será algo así como un sello de fábrica: un lugar de encuentro de artistas con el público y la ciudad, así como de l*s artistas entre sí, que incluye acciones de arte no objetual y que trasciende al de la exposición de arte por ser un lugar propicio además para distintos proyectos e intercambio cultural, que trae aparejados, como ya se sabe, beneficios políticos. Luego de esta primera versión, en la que se otorgan premios y menciones, Llanes será directora del Centro Lam e invitará al reconocido crítico de arte Gerardo Mosquera a dirigir el departamento de investigación.¹⁷⁶

A diferencia de la anterior, la **segunda bienal** (en diciembre de 1986) es aún más masiva: incluye 2400 piezas de 690 artistas de 57 países, contando África, Asia, partes del mundo islámico, además de artistas con residencia en Europa y Estados Unidos; es en este sentido que puede decirse, como tres años más tarde de *Magiciens...*, que fue por su expansión geográfica la primera exposición mundial de arte contemporáneo dedicada al Tercer

¹⁷⁶ Un recuento bastante completo del evento lo ofrece Bélgica Rodríguez, “La Habana. I Bienal”, *Arte en Colombia Internacional* No. 25, 1984, p. 73-74.

Mundo. En esta ocasión, que tuvo un proceso de selección más riguroso —se ajusta la participación de curador*s locales y se eligen más trabajos de menos artistas— no hubo un tema principal, más bien una gran exposición de más de 200 artistas latinoamerican*s: “Latin American masters”; una exposición principal; y muchas exposiciones menores dispersas, algunas con temas especiales como las pinturas de Solentiname. También se amplía el tema de la conferencia, que en la primera bienal versa sobre la obra de Lam y ahora se enfoca en las artes plásticas del Caribe. La dirección artística del evento se mantiene bajo la dirección del Centro Wilfredo Lam, pero de la primera a la segunda el proyecto crece y se mueve de una bienal más convencional a una que admite un poco más de variantes. Hay un delicado juego de intereses en el que la bienal se mueve, ya que está atada a la estructura e intereses del estado cubano, pero a la vez es defendida su posición de autonomía no solo por parte de la directora Llanes que teje este equilibrio sino por el propio trabajo curatorial que se desarrolla, del cual Mosquera es parte importante. También es claro en este punto que si bien el proyecto nace en parte en oposición al *mainstream* o sistema del arte Occidental, el mismo no quiso instalarse en la pura oposición ni automarginarse sino posicionarse en relación a este *mainstream*, llamando la atención internacional y atrayendo personalidades relevantes de esta escena para su propio costal.

Como narra Camnitzer en su recuento histórico de esta bienal, el tema de los premios crea una contradicción ideológica dentro del evento ya que hace que prevalezca una estructura competitiva colocando a unos individuos por sobre otros dentro de una sociedad que se proclama socialista. Pero más allá de los premios —que luego de la segunda edición no se vuelven a otorgar— la bienal tiene otro tipo de marcas relacionadas con la enorme afluencia de público y su compenetración con la vida de la ciudad, haciendo uso de ella, como un lugar de intercambio y de aprendizaje a través de talleres impartidos por artistas visitantes, simposios, conciertos (en total alrededor de doscientas actividades), y por la gran afluencia del público extranjero. La peculiar característica organizativa que privilegia la idea del mosaico de exposiciones por sobre una única y principal —aunque siempre hay eventos centrales— hace que la bienal llegue decididamente a la ciudad y se compenetre con ésta. También sus dos primeras ediciones sientan la base a nivel organizativo al crear la red de contactos alrededor del mundo que le dará más solidez para lo que sigue y que posicionan tanto a Cuba como a la bienal en sí misma como un foro alternativo al resto de

las bienales internacionales: “La originalidad de la bienal cubana está en no ser una feria mercantil más, sino una muestra laboratorio: un lugar donde los artistas pueden medirse en los logros de sus investigaciones sin tener que competir por una posición en el mercado.”¹⁷⁷

Tradición y contemporaneidad: la Tercera Bienal de La Habana, 1989

Es su tercera versión la que me interesa comentar aquí con mejor detalle. Ésta es, a juicio de la crítica e investigación reciente, la más importante de sus ediciones debido a varios factores como su solidez institucional, el profesionalismo de su organización y el tipo de investigación y propuesta curatorial que resulta, así como el reconocimiento internacional que logra, además de atraer público de varias partes del mundo.¹⁷⁸ Esta es la primera vez que la curaduría —por parte del Centro Wilfredo Lam: Lilian Llanes, Gerardo Mosquera y Nelson Herrera Ysla, con un modesto equipo de investigación detrás y en consulta con much*s otr*s especialistas— propone un tema que engloba el evento: “Tradición y contemporaneidad” como eje temático para indagar en “una de las problemáticas más agudas que afectan a la cultura del Tercer Mundo como es esta tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo y ver las respuestas que habían dado algunos artistas y algunas corrientes (...)” en regiones que han pasado por un proceso de colonización.¹⁷⁹

Como base, la curaduría —Mosquera en particular— entiende el arte contemporáneo occidentalizado como lenguaje compartido, y con esto abre el problema de la propia definición de “arte” con la cual trabajan así como la de “arte contemporáneo” del Tercer Mundo: “Mosquera states clearly that they were curating contemporary art in this sense: We were starting out with the idea that there was a certain language that was shared. We were dealing with a Westernised art, artists who were producing what we called contemporary art”.¹⁸⁰ También en este sentido el paso que esta bienal da tiene que ver con

¹⁷⁷ Camnitzer, Luis, “La Segunda Bienal de la Habana”, op. cit., p. 79.

¹⁷⁸ Parecer que está presente en el ensayo de Rachel Weiss, “A certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition”, en Weiss, Rachel (et.al.), op. cit., p. 14-69.

¹⁷⁹ Mosquera, Gerardo, “Concepción de la bienal. Entrevista”, *Arte en Colombia Internacional*, No. 43, 1990, p. 58-59.

¹⁸⁰ Weiss, Rachel, op. cit., p. 31. Como aclaración, muchos de los lugares que se visitan como parte del proceso de investigación para la bienal, facilitado su alcance por la red diplomática de Cuba, no tienen la idea de “arte contemporáneo” como una práctica reconocida ni sostenida en base a instituciones propias de este ámbito y esto es un punto que me parece interesante del proceso ya que se diferencia por ejemplo de Magiciens.. en su punto de partida, que busca las producciones del Tercer Mundo de índole tradicional. La Bienal si bien reconoce la historia del arte occidental como lenguaje compartido, contraviene sus propias definiciones e incorpora otro tipo de expresiones artísticas como las provenientes del llamado “arte popular”.

una visión global del arte que intenta ir más allá de los marcos identitarios nacionales (de la idea de “cultura nacional” en uso), en medio de la vigencia que de a poco adquiere la teoría poscolonial y un nuevo modo de pensar las relaciones entre el centro y la periferia, junto con las ideas multiculturales.

El tema de la otredad persistente hacia los trabajos del Tercer Mundo que las exposiciones de *Primitivism..* y *Magiciens..* traen a escena está muy presente en esta bienal, pero hay una vuelta de tuerca en varios sentidos porque se asume la idea de las distintas modernidades que están vigentes, que repiensen el modernismo y lo someten a nuevas reformulaciones e incorporaciones. En el espacio expositivo se reúnen producciones de índole muy diversa, más que resaltando su igualdad, haciendo énfasis en lo diferente de cada una, con las tensiones que esto puede traer pero también tratando de ver el arte contemporáneo desde lo local e internacional a la vez en el sentido de las distintas contemporaneidades posibles.

En esta ocasión, la bienal reduce su presupuesto de manera significativa, tarda un año más en organizarse, y cambia su proceso de selección, lo que resulta en una menor participación: 538 artistas provenientes de 54 países exponen 850 trabajos. A diferencia de Venecia o San Pablo, ya no se otorgan premios y tampoco existe la representación por países; también se asientan las bases de datos sobre artistas, curador*s y crític*s de estas latitudes, que antes no existían. Junto con esto y como elemento diferenciador, la bienal puede verse como parte de un proyecto de investigación y producción más complejo ya que aparece como central el tema de la discusión, propiciado por los encuentros y conferencias, en medio de la interacción con las exposiciones, lo cual lleva a pensar los espacios de la bienal como “discursive environments”.¹⁸¹

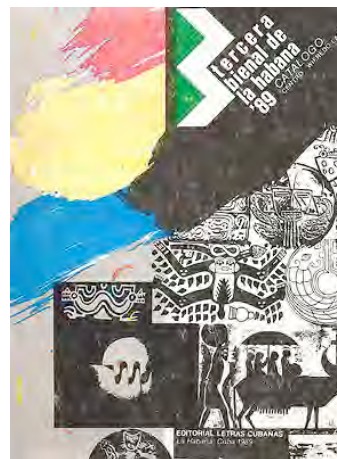
El alcance geográfico al que se da forma por primera vez en esta historia de grandes exposiciones es de notarse (América Latina y el Caribe, África, Asia y Medio Oriente), al tiempo que se discute qué arte es significativo de verse fuera de Estados Unidos y Europa, ya que introduce artistas que están fuera de los circuitos más familiares del campo artístico y se debate mientras tanto el carácter del evento, es decir, cómo habla y se posiciona en el

¹⁸¹ Weiss, Rachel, op. cit. p. 15. Se ahonda en esta zona de interacción en la última parte de su ensayo “The Third Bienal – Interaction and Debate”. O también como señala Mosquera, que tanto la segunda como la tercera edición de la bienal, más que una exhibición, es un organismo con muchas partes: una gran exposición internacional, once exposiciones grupales temáticas, diez exposiciones individuales, dos conferencias internacionales, ocho “workshops” internacionales, que además conlleva publicaciones, “The Third Bienal de La Habana in its Global and Local Contexts”, op. cit., p. 76.

ambiente internacional. También al extenderse fuera de su propia región geográfica se diferencia de otras bienales del Tercer Mundo como Nueva Delhi, Cairo o Gabón, de alcance regional. En contraste con estas señales de apertura geográfica y de visión, al tiempo que la bienal consolida su imagen con esta edición, es también la primera vez que se presentan de manera más abierta conflictos relativos a la censura de jóvenes artistas cubanos que son marginados y puestos en una exposición aparte.¹⁸² Esto es relevante porque una de las voces curatoriales más resonantes renuncia luego de esta edición, Gerardo Mosquera.

Con una estructura dispersa, descentralizada, más cercana a un festival que a una bienal tradicional, como dice uno de los curadores (Mosquera) cuenta con una exhibición central —“Tres Mundos”— alrededor de la cual se distribuyen muchas otras de menor tamaño, llamadas núcleos, en donde se exponen variedad de tendencias artísticas y temáticas de las distintas regiones geográficas. Esta dispersión, que tiene lugares de exposición muy diversos, cuenta además con un profuso programa de debates y talleres que permite un mayor acercamiento del público con la obra. La diversidad de las propuestas estéticas es de destacarse, y un rasgo que resalta es el de la mezcla entre el llamado arte popular o espontáneo con el denominado “high art”. Entre los expositores se encuentran artistas muy jóvenes, otros de larga y consolidada trayectoria, así como quienes que se dedican a hacer muñecas o figuras de Simón Bolívar, junto con niños que fabrican sus propios juguetes, en un espectro que permite dar un amplio panorama de la producción de estas geografías y sus significados.

“Tres Mundos”, la exposición central montada en el Museo Nacional de Bellas Artes, incluye de forma horizontal y ecléctica instalaciones, esculturas, pinturas e incluso máscaras, correspondientes a varios artistas: Gerardo Suter, Roberto Valcárcel, Sergio François, los cubanos Alejandro Aguilera, Flavio Garcíandía, Marta María Pérez —entre otros—, Eugenio Dittborn,



¹⁸² Bajo el nombre de “La Tradición del Humor” son exhibidos: Antonio Eligio Fernández (Tonel), Osnelo García Díaz, Manuel Hernández Valdés, Alberto Morales Ajubel, Glexis Novoa Vian, René de la Nuez Robayna, Ciro Quintana, Ángel Manuel Ramírez Roque, Carlos Rodríguez Cárdenas, Félix Vicente Rondo Rivero, Lázaro Saavedra González, Osmani Simanca Tirado, Carlos Julio Villar Alemán.

Stephen Kappata, así como artistas de ascendencia africana y asiática residentes en Reino Unido. De todos los participantes, sólo un tres por ciento son reconocidos en circuitos internacionales: Silvia Gruner, Mona Hatoum, César Paternosto, Arnaldo Roche Rabell, entre otros. Junto con este espacio central se encuentran otros cuatro núcleos expositivos, que tratan individualmente problemáticas aisladas: las tradiciones culturales presentes en el lenguaje artístico contemporáneo; las formas de la cultura popular basadas en el trabajo artesanal; las expresiones críticas que apuntan a contextos político-culturales específicos; y el último, compuesto de eventos, debates y conferencias. Esta gran diversidad, es también una diferencia en calidad de las obras que se muestran y es señalada como una de las principales contradicciones de esta tercera edición, además de la necesidad de repensar el propio concepto operativo del Tercer Mundo.¹⁸³

Al pensar en cómo el discurso de la bienal dialoga con otras exposiciones, es significativo que el tema principal que convoca a esta edición haya sido el de “tradición y contemporaneidad”, y esto porque interpela las lecturas que tienden a ubicar lo exótico y primitivo, lo auténtico, como algo ligado al pasado. En este foro autodenominado como tercermundista lo que se hace es rediscutir la inamovilidad de estos términos, ya que ambos suceden al mismo tiempo. Parafraseando a Weiss, lo que la bienal hace es insistir en la idea de las múltiples contemporaneidades en un modelo que mira a la cultura como un conglomerado impuro, inacabado, en donde lo local no está atado a lo arcaico ni lo global a lo homogéneo. También dialoga con las dos exposiciones de 1984 y 1989 referidas, con sus acusaciones de neocolonialismo, postulando maneras de mirar y de incluir las producciones culturales del tercer mundo que no la encajan ni dentro del modelo socialista ni del lado de los demás eventos artísticos internacionales. Cuba abre un espacio previamente inexistente para las producciones antes fuera del discurso internacional del arte, animada por discursos críticos cada vez más visibles y en este sentido es un espacio esperado, predecible, del que hay necesidad en medio de esta configuración global del sistema de arte y cultura.

En palabras de uno de sus principales protagonistas, Gerardo Mosquera, el papel histórico de la bienal de La Habana es aún muy poco reconocido más allá de que ocupa un lugar relevante en la transformación de la circulación del arte a nivel global desde mitad de los

¹⁸³ Restany, Pierre, “III Bienal de La Habana. La Bienal del Tercer Mundo. Entrevista”, *Arte en Colombia Internacional*, No. 43, 1990, p. 56-58.

ochentas, porque cambia las jerarquías vigentes y satisface una necesidad que entonces era evidente para el arte contemporáneo de fuera del *mainstream*.¹⁸⁴ Pero con esto se abre un punto contradictorio ya que este espacio también se forja como el lugar en que curador*s, galeristas y coleccionistas de países favorecidos económicamente (europeos y norteamericanos) buscan artistas de los menos favorecidos, con lo que se va “contaminando” la bienal, a decir de este curador. La bienal cambia con el tiempo sus funciones y dinámicas, así como esta idea que era su sello y marca, de compenetración con la vida de la ciudad, sobre todo a partir de 1989 y sus consecuencias para Cuba. Si bien el contenido de lo que se muestra se mantiene amplio y abierto, la exposición en sí pasa por varias transformaciones: “The Biennial of Havana has gone from leadership of Latin America to a form of an artistic Ospaal (Organization of Solidarity with People of Asia, Africa & Latin America), to then become an alternative independent forum, and finally to become a provider to the international market.”¹⁸⁵

A partir de su tercera edición la bienal es aceptada en sí misma, por su propio peso, ya no solo en relación a otros grandes eventos artísticos; en torno a ésta queda como resonancia un importante eco respecto a cómo nace y se consolida como un foro alternativo, con otro tipo de lógicas expositivas, para luego ser integrada al *mainstream*, cuando el componente de feria de arte ingresa por completo a su lógica. Ciertos rasgos como el de la diversidad en su estructura expositiva y la aproximación global dada su amplitud geográfica se van dejando a un lado, a lo que también se suma el componente de censura hacia artistas cubanos puesto en evidencia con más fuerza en 1989; cuestiones que al parecer la colocan al margen de lo promisorio del proyecto inicial y más como un evento artístico internacional a la par de otros que tienen una orientación de mercado.¹⁸⁶ Pero si se piensa

¹⁸⁴ Mosquera, Gerardo, op. cit., p. 70; 73.

¹⁸⁵ Camnitzer, Luis, “The Biennial of Utopias”, op. cit., p. 223.

¹⁸⁶ Para Mosquera por ejemplo, junto con el tema de la censura y control hacia artistas en 1989, la bienal pierde su carácter y posibilidades, abandona por ejemplo el contacto con la ciudad que tiene; tampoco puede transformarse ni buscar otros métodos y estrategias alternativas a la orientación de mercado que la va cooptando. Este problema, a su entender, tiene que ver con la transformación de este espacio en una caja de muestra para curador*s y galerías de Europa y Estados Unidos, que luego convocan a l*s artistas a exponer afuera. También con esto, se queda atrapada luego de 1989 en los propios límites que el modelo de “un solo hombre” le impone y la bienal no es lo suficientemente independiente para escapar de esto, op. cit., p. 77-79. En sentido parecido argumenta Luis Camnitzer al decir que una de las fallas de proyecto tiene que ver con el modelo político que opera, cercano a la revolución cubana y al concepto de Tercer Mundo: la bienal usaba un modelo o perspectiva que aún se basa en los estados nacionales, pensando internacionalmente en un creciente mercado transnacional, opina, ídem., p. 224-227.

en función de sus objetivos iniciales, es cierto que crea el espacio que a nivel artístico el Tercer Mundo no tiene para romper el monopolio existente en cuanto a eventos internacionales de arte, que da con este espacio cierta identidad y visibilidad a estas producciones y que también con esto y quizás en consecuencia, atrae el interés del mercado del arte. Por ponerlo en forma más elocuente y como cuenta un artista que participa en la edición de la bienal de 1989, Lázaro Saavedra, en relación a como es vista la bienal por sus conocidos: “Rather than pointing to the fact that it was a biennial in the Third World, they all described it as a platform for projection, because important gallerists would be going, there would be promotion and it would be a key place for launching yourself into the First World”.¹⁸⁷

El proyecto inicial de la bienal cambia porque se sitúa en este espacio de plenas transiciones hacia un mundo del arte que se empieza a “globalizar”, en donde los grandes proyectos curatoriales a nivel internacional empiezan a tomar forma y a resonar de manera importante, y donde la figura de l*s artistas ya no pasa solo por la identidad nacional sino por la posibilidad de ser “internacional”. Estos son algunos los puntos de transición entre las décadas de los ochentas y noventas, que traspasan artistas, bienales y el sistema del arte en su totalidad. Si bien a nivel simbólico la Bienal de La Habana se instala como espacio de exposición alternativo y tercermundista, con claro contenido político en cuanto a las relaciones de poder a nivel internacional que quiere desafiar ¿qué tanto traspasa las condiciones de cultura y poder por las que nace?

¹⁸⁷ “Lazaro Saavedra in conversation with Rachel Weiss, 2009”, en Weiss, Rachel (et. al.), op. cit., p. 223.

For better or worse, social existence is predicated on names.
Names and labels are at once the most private and most
public words in the life of an individual or a group.
For all their apparent permanence, they are susceptible
to the winds of both personal and political change.
Naming is the active tense of identity (...).
Lucy Lippard, 1990.

Qualquer classificação que busque unificar a história
de países ou regiões latino-americanas
está condenada à crítica e à insatisfação.
Francisco Alambert, 2008.

CAP. 2: Inserciones múltiples: arte latinoamericano en los Estados Unidos

Hablar de arte latinoamericano o latino y su inserción en los Estados Unidos en varios momentos a lo largo del siglo XX tiene una complejidad inicial, que tiene que ver con la cuestión de a qué se alude con este nombre. El tema, frecuentemente tratado por la crítica de arte regional e internacional, es discutido muchas veces de manera paralela a la agenda económica, política y cultural que cada período de auge o visibilidad en el exterior desata. Describir cómo se ha dado históricamente esta inserción, a través de qué espacios institucionales y bajo qué factores extra-artísticos condicionantes de la misma, es la tarea de este apartado. Historias que son parte —como señala el crítico brasileño Francisco Alambert— de la problemática sobre la construcción cultural y artística de América Latina, su identidad, sus problemas de origen, entrelazados con la visión que los otros tienen sobre todo esto.¹⁸⁸

Cómo se accede y conoce el arte latinoamericano en Estados Unidos, es una pregunta inicial. Visto comúnmente por crític*s, curador*s y la academia en general como marginal, periférico o de segunda clase en relación a Europa y los Estados Unidos, es frecuente colocar el trabajo de est*s artistas en relación a sus fronteras e identidad nacional o incluso afirmar que existe un estilo unificado que puede ser llamado “arte latinoamericano”. Si bien extrañamente se forja un consenso sobre sus características definitorias —algunos de los elementos supuestamente constitutivos son “brash colors, violent or energically gestural brushwork, and “nativist” or folklorist references”— esto deja afuera de esta clasificación a

¹⁸⁸ Francisco Alambert, “Artes Plásticas”, en: Sader, Jinkings, Nobile (eds.), *Latinoamericana. Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe*, CLACSO-Boitempo-Akal, Madrid, 2008, p. 132-149.

muchos trabajos y ubica a otros automáticamente como derivados de corrientes principales del arte occidental.¹⁸⁹ Generalmente, con excepción de coyunturas muy particulares donde renace el interés, el arte latinoamericano es desatendido, las publicaciones y estudios sistematizados escasos, las muestras aisladas e infrecuentes, y la exclusión del programa de estudios de gran parte de las universidades norteamericanas un lugar común, salvo algunas excepciones conocidas como la Universidad de Texas en Austin que acoge y expone de forma permanente obras de arte latinoamericano en su colección. Comenta Edward Sullivan al respecto: “In the past, canonical histories of Western art invariably mentioned Latin America in passing, if at all. Only in the latest editions, of these survey books, published to meet the growing demand for multiculturalism, are we given at least a notion that art by Latin Americans has truly made an impact upon the Western aesthetic imagination”.¹⁹⁰

Reafirma esta idea de manera un tanto más extrema Luis Cancel: “the contributions of these artists have been undervalued, and their personal histories have been overlooked by art historians. They are the “Invisible Men (and women) of twentieth-century art history”.¹⁹¹

Esta situación que se plantea como condición permanente tiene sus implicancias, ya que afecta de forma general las maneras de entender y conocer las culturas provenientes de América Latina, donde ciertos estereotipos de lo “latino” (que pueden venir de periódicos, la televisión o de películas muy populares, por ejemplo) prevalecen de forma generalizada,

¹⁸⁹ Cancel, Luis, “Introduction”, en: Cancel, Luis; Quirarte, Jacinto; Benítez, Marimar (et. al.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, The Bronx Museum of the Arts, 1988, p. 8. No faltan intentos de definir los rasgos específicos que hacen al arte latinoamericano, de hecho muchas veces aunque no se diga explícitamente ciertas exposiciones delinean rasgos para justificar, más allá del lugar de pertenencia, la reunión de ciertos trabajos. En el caso de la exposición *Hispanic art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* o el de AOF, ambas fueron criticadas por esto.

¹⁹⁰ Al hablar del panorama de mediados de los noventa, Sullivan agrega que las audiencias angloamericanas desconocen el tipo de investigación que se realiza en América Latina, donde muchos investigadores han escrito o coordinado textos generales sobre historia del arte de estas latitudes —Damián Bayón, Juan Acha, Marta Traba por ejemplo— aunque extrañamente se encuentren las traducciones al inglés, a excepción de *Art in Latin America, 1900-1980*, de la última autora. Tampoco existen traducciones al inglés del gran cuerpo de literatura producida sobre la historia del arte de cada país. Sobre la enseñanza de arte latinoamericano a nivel universitario, destaca que si bien en líneas generales está ganando en calidad y cantidad, aún es insuficiente. Por ejemplo, la cantidad de investigadores sobre arte colonial y moderno latinoamericano —no así precolombino— es escasa si se compara con otras ramas de la historia y crítica de arte. Todavía existen prejuicios en contra del arte latinoamericano dentro de la academia, afirma, por ser considerado “exótico o derivativo” de las formas europeas y norteamericanas, Sullivan, Edward, “Introduction”, en: Sullivan, Edward (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*, Phaidon, Londres-Nueva York, 1996. p. 8.

¹⁹¹ Cancel, Luis, op. cit., p. 8. Es con este objetivo, de documentar y demostrar la amplitud de esta presencia durante cinco décadas en Estados Unidos, que encara el proyecto de exposición *The Latin American Spirit...*

lo que lleva a asumir a este mismo crítico —entonces Director de Bronx Museum— que la historia cultural de América Latina no ha entrado aún en el siglo XX, al menos para la gran mayoría del público norteamericano.

De varios relatos en los que se mencionan las ausencias y omisiones en torno al arte latinoamericano me llama la atención el de la historiadora del arte Shifra Goldman, del que puedo deducir varias cosas.¹⁹² Saber algo sobre este tema, explica, ha sido para ella una verdadera odisea. Si se tiene en cuenta que en los sesentas y setentas este es un campo totalmente ignorado, para Goldman esto implica viajar y viajar —sin más apoyo que el del propio presupuesto ya que esto no es financiado en lo absoluto—, cargar libros, folletos, cassettes, filminas, y cualquier tipo de literatura a la que pudiera acceder: construir y comprender una historia literalmente en fragmentos. Acercarse a esta historia (de poco interés para profesionales del campo, con escasa bibliografía general, sin diccionarios, catálogos ilustrados ni imágenes para comprar) es aún difícil en una fecha como 1994. Grandes exposiciones desde los ochentas en Estados Unidos y Europa, así como su propio libro de ensayos contribuyen a su armado, acota, aunque esto se realiza hasta cierto punto sin un marco de referencia tanto artístico como histórico. Estas dificultades no son exclusivas del arte de la región sino que similares condiciones se registran para el arte chicano, las mujeres artistas, l*s indígenas, asiátic*s o african*s american*s. Si bien los estudios latinoamericanos en este país producen una enorme literatura en el ámbito de las ciencias sociales o los estudios literarios, hay una laguna, un amplio desierto de información, destaca Goldman, en cuanto a las artes visuales y el *performance*: faltan biografías, enciclopedias, literatura crítica, etc., no porque no se produzcan en distintos países, sino porque no están aún disponibles en inglés.

Arte latinoamericano: una categoría en discusión

Respecto a uno de los problemas que subyace a la exhibición de arte latinoamericano en Estados Unidos —el de la propia categoría de arte latinoamericano—, este es un nombre sujeto a muchas críticas que apuntan a invalidarlo, pero a pesar de esto su uso sigue intacto, más bien fortalecido, y vale la pena preguntarse porqué: “The question as to whether

¹⁹² Goldman, Shifra, “Preface”, *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1994, p. XV-XXIV.

ethnicity is a valid criteria of art criticism —whether one can even define a sub-category known as Latino art— is still open to discussion”.¹⁹³

¿A qué se alude? El uso de este nombre relaciona de antemano un grupo de trabajos aunque es claro que l*s artistas provienen de regiones muy distintas y también viven en Estados Unidos pero tienen ascendencia latina. Con su uso además se alude a historias e intereses divergentes, muchas veces opuestos, que difícilmente puedan agruparse bajo un objetivo común: chican*s; puertorriqueñ*s; exiliad*s latinoamerican*s por las dictaduras de Chile, Argentina, Uruguay y Brasil (generalmente de clases medias y altas, y en consecuencia con menos dificultades para integrarse a instituciones del medio artístico); cuban*s que emigran luego de la revolución en los sesentas; además de otr*s exiliad*s y expatriad*s, son algunos de los ejemplos. La llamada cultura latina en Estados Unidos está lejos, sino lejísimos, de considerarse homogénea, e incluye expresiones artísticas e intelectuales de lo más variadas: urbanas, rurales, marginales, dominantes, experimentales, etc.; a lo que se suman las particularidades dadas por nacionalidad, género, clase, además del tiempo de haber emigrado. Es evidente que hay una construcción, en donde resuena una cualidad algo artificial o al menos poco idónea para dar cuenta de tanta diversidad:

“California Chicanos and Nuyorricans inhabit different cultural landscapes. Even within Chicano culture a poet living in a rural community in New Mexico has very little in common with an urban cholo-punk from L.A. Right-wing Cubanos from Miami are unconditional adversaries of leftists South American exiles. The cultural expressions of Central American and Mexican migrant workers differ drastically from those of the Latino intelligentsia in the universities, *ad infinitum*.”¹⁹⁴

Complemento relevante a esta explicación es la distinción que hace Ramírez entre las demandas pragmáticas e ideológicas del proyecto político de l*s latin*s residentes en

¹⁹³ Cockroft, Eva, “From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art”, en: Lomelí, Francisco (ed.), *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, Arte Público Press, University of Houston, Houston, 1993, p. 192.

¹⁹⁴ Gómez Peña, Guillermo, “Border Culture: The Multicultural Paradigm”, en: *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990, p. 97-98. También Eva Cockroft, op. cit., realiza una descripción más detallada por grupos y hace alusión a las particularidades que esta categoría convoca.

Estados Unidos, y las condiciones específicas del fenómeno del arte latinoamericano dentro de este país.¹⁹⁵ L*s primer*s han tenido como centro de sus disputas el acceso al mercado del arte y a ciertas instituciones, mientras que al hablar del arte latinoamericano (sobre todo en períodos de auge como el que estudio) importa, y mucho, el mercado del arte en expansión y las nuevas redes que en torno a éste se tejen. Estas son cuestiones distintas y no necesariamente convergentes en cuanto a propósitos de las distintas comunidades implicadas, lo que ha hecho que los términos “**arte latinoamericano**”, “**latino**” e “**hispano**” se usen y tengan significados propios, más allá de que los vemos juntarse, por ejemplo, en algunas exposiciones. Entonces, si por un lado la primera categoría generaliza e ignora diferencias sustanciales entre los países de habla hispana y portuguesa; al usar las otras dos entran otros factores más relacionados con las diferencias de clase, el racismo que a veces viene implicado en el uso de estas palabras, y en definitiva problemas de asimilación y convivencia entre grupos considerados minoritarios. Esto también tiene otras cargas más lejanas, enraizadas en la historia de adquisiciones de territorios que tocan al sudoeste del país así como Puerto Rico, o en las migraciones económicas de trabajador*s emplead*s en puestos de escasa valoración social y mal remunerados, sobre todo luego de la década del cuarenta.¹⁹⁶ Así, más allá de experiencias comunes en torno al lenguaje o religión, el uso de estos términos registra otras consecuencias para l*s implicad*s, quizás menos visibles: “Grouping all Latinos together also ignores the psychological scarring caused by racism in the United States educational system and media on United States educated Latinos, especially those with Amerindian or Black features, as opposed to those educated in their countries of origin.”¹⁹⁷

Como otra aclaración sobre los usos de estos términos, hay que decir que la palabra “Hispanic” resulta más problemática que la de “Latino”, siendo esta última la preferida por vari*s activistas y artistas, chican*s por ejemplo, por ser más abarcadora e inclusiva. Julia

¹⁹⁵ Ramírez, Mari Carmen, “Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation”, en Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, New York, Routledge, 1996b, p. 24-25.

¹⁹⁶ Esto lo menciona Cockroft, Eva, op. cit., p., 192. Otros elemento añadidos dentro de las connotaciones de esta categoría, son mencionados por Gómez Peña: “The term **Hispanic**, coined by technomarketing experts and by the designers of political campaigns, homogenizes our cultural diversity (Chicanos, Cubans, and Puerto Ricans become indistinguishable), avoids our indigenous cultural heritage and links us directly with Spain. Worse yet, it possesses connotations of upward movility and political obedience”, citado por Lippard, Lucy, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, The New Press, New York, 1990, p. 33.

¹⁹⁷ Cockroft, Eva, op. cit., p. 193.

Herzberg explica que el término “Hispanic” se instala y usa frecuentemente desde la exposición “Ancient Roots/ New Visions” de 1977, en donde esta palabra se refiere al contexto de los orígenes nacionales y culturales de l*s artistas contemporáneos de América Latina viviendo en los Estados Unidos.¹⁹⁸ Sin embargo, las protestas se hicieron sentir debido a que esta palabra excluye la presencia indígena y africana, además de las connotaciones negativas que acarrea.

Aunque las dudas sobre la utilidad y validez permanezcan como trasfondo de estos nombres, y más allá de oír frecuentemente el criterio de que es imposible hablar de arte latinoamericano como una categoría estética en sí misma con rasgos delimitables, su aceptación práctica dice otra cosa. Prevalece una visión integradora al momento de la presentación de estas exposiciones que supera cualquier objeción. Hay una definición que es práctica, como la que se usa en este artículo: “(...) I define Latin American art according to the operational definition used by museums and cultural institutions, as the artistic production of anyone of Latin American descent, although (...) the Latinness of some artists is often deemed more valuable than that of others.”¹⁹⁹

Nombrar. Son varias las implicancias sobre la idea del nombre y del nombrar ya que esto implica una forma de conocimiento, apropiación y definición, en gran medida reductiva de lo que algo es. Al nombrar también se clasifica, se crean categorías intelectuales que de repente también pueden ser “esencias” difíciles de transgredir o cambiar, se implica un discurso sobre alguien. La existencia social —como marca un epígrafe al inicio de este apartado— se afirma a través de los nombres, y más allá de cambiar sus significados en el transcurrir del tiempo, el nombre activa la identidad, que opera no solo desde la auto-representación sino en la representación que otr*s hacen de un*. Así como los nombres tienen su raíz en historias particulares, hay varias maneras de nombrar, y el nombrar sucede no solo desde las palabras sino además desde lo visual, desde la imagen. Los nombres pueden aplicarse desde la experiencia particular (tanto a nivel individual como grupal),

¹⁹⁸ Herzberg, Julia, “Re-membling Identity: Vision of Connections”, en: *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990, p. 37.

¹⁹⁹ Dávila, Arlene, “Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of U. S. Multicultural Encompassment”, *Cultural Anthropology*, Vol. 14, No. 2, Wiley-Blackwell-American Anthropological Association, 1999, nota al pie de p. 197.

pueden venir de afuera y mostrarse como neutrales, estereotipados, negativos, racistas, etc., según quien los lea o reciba.²⁰⁰

El nombre de arte latinoamericano o latino viene a cuenta de esta reflexión: carga con estereotipos y representaciones construidas sobre qué es lo “propio y objetivamente” latinoamericano, es definido desde adentro, por los propios grupos e individuos, y desde afuera, por distintas instituciones, y está sujeto a confusiones y falta de consensos. Junto con ser una simplificación o reducción, aparece muchas veces impuesto, ya que incluso artistas que no se posicionan dentro de estos términos son nombrados por agentes que controlan el sistema artístico.

Entre las historias de creación de este nombre y sus posibles raíces, está la que ubica al arte latinoamericano de manera aislada, con una historia, discurso y marco singular, posiblemente creado en los Estados Unidos bajo los auspicios del MOMA desde los primeros años de existencia de esta institución.²⁰¹ Como contraparte, en referencia a l*s artistas latin*s e hispan*s en su proceso de auto-nombrarse, Eva Cockcroft sostiene que se puede hablar de esta identificación desde el movimiento de los derechos civiles de mitad de los sesentas, en donde las herencias culturales pueden por fin aceptarse y hay una visión renovada de la sociedad americana que se aleja en parte de la idea mítica de homogeneidad.²⁰² Si bien artistas de origen latino trabajan en el país desde mucho antes, solo desde estas fechas es que se pueden afirmar como artistas latin*s e hispan*s como sensibilidad o movimiento aparte, en un proceso de autoidentificación. Esto les permite tener mayor acceso a instituciones artísticas, crearlas incluso, y también ganar mayor presencia a nivel nacional. Las dos décadas previas al *boom* cimentan la visibilidad ganada por l*s artistas de los márgenes y sin estos movimientos políticos —encarados por latin*s, afroamerican*s, feministas, etc.— sería imposible entender este nuevo espacio ganado, aunque también hay límites, trabas y reacciones, en definitiva, un tire y afloje en donde las exposiciones parecen dar cuenta de la existencia de distintos grupos, mientras que por otro

²⁰⁰ Estas interpretaciones se relacionan con mi lectura de Edward Said (1978), *Orientalismo*, De Bolsillo, México, 2009; así como la problemática que Lucy Lippard trata en una parte de su libro “Naming”, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, op. cit., p. 19-56.

²⁰¹ Lo que es sostenido por Deborah Cullen, curadora del Museo del Barrio en 2004, “Toward a Horizon”, en: Basilio, Miriam; Bercht, Fatima; Cullen, Deborah; Garrels, Gary; Pérez-Oramas, Luis Enrique (eds.), “MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art”, El Museo del Barrio-The Museum of Modern Art, Turner, Madrid, 2004, p. 69. Más adelante en este trabajo se desarrolla la historia de este museo en relación al arte proveniente de América Latina (Cap. 5).

²⁰² Cockcroft, Eva, op. cit., p. 192.

lado las críticas que éstas desatan, e incluso algunos enfoques, hacen mirar en otra dirección y realidades.

Esto no quita que sea discutible la validez del criterio geográfico para agrupar trabajos con intención artística, aunque una cosa es su validez y evidentemente otra su utilidad, porque, si no se exponen dentro de estos parámetros ¿cómo se hace?, quizás no se muestre en absoluto.²⁰³ Pero son l*s propi*s artistas l*s que también siembran dudas sobre su uso. Alfredo Jaar, al responder sobre si su inclusión en *Magiciens..* se ubica del lado de los artistas occidentales o no occidentales responde:

“I have no idea. No matter their intention, I imagine that I confused them completely, because I was born in Chile, I had a French education, y was living in New York and was making work about Nigeria, which was receiving toxic waste from Italy. And I was showing this work in Paris, and quoting Yves Lacoste. Where would you place me? I am intrigued by the discussion that they could have. (...) I have repeatedly caused this type of problem, because people never know where to place me. I have always tried to reject labels —they might be convenient but are absolutely useless”.²⁰⁴

Lo que sí es cierto es que est*s artistas, junto con muchos otros grupos minoritarios han sido ignorados y dejados a un lado de los museos y círculos artísticos tradicionales, salvo por instituciones especializadas o espacios alternativos. También es cierto que la apertura hacia la noción de multiculturalismo en la década del ochenta da paso a una explosión de este arte marginalizado y ofrece canales de exposición que no estaban abiertos porque hay una menor resistencia hacia su visibilidad, propuestas y reconocimiento. Las proveniencias geográficas son varias: “Native”, “African”, “Asian”, y “Latin American” confluyen bajo este sesgo de arte multicultural. El marco de acción de est*s artistas es casi inabarcable: verse a sí mismos y su relación con diferentes culturas, posicionarse en temas que traspasan las relaciones entre centros y periferias, ser críticos con la sociedad estadounidense y sus

²⁰³ Ahondando en la contradicción que se genera en torno al nombre y al exhibir bajo este nombre, dice Petra Barreros, directora de El Museo del Barrio (Nueva York) en 1988 sobre el arte de Puerto Rico: “On the one hand, Latino artists would like to see themselves in context with mainstream artists. But on the other hand, like women artists, if not shown in groups, they’re not shown at all. Why not exhibit their work with that of figures like Jackson Pollock, so for the first time we see them together? It would help people understand the different traditions.” Citado en: Glueck, Grace, “The Many Accents of Latino Art”, New York Times, 25 de Septiembre, 1988.

²⁰⁴ Godoy Vega, Francisco, “Interview with Alfredo Jaar”, en: Steeds, Lucy (et. al.), op. cit., p. 281.

imposiciones así como con el llamado “high art”, pero también adentrarse en los lenguajes del “arte universal”, lo que deja ver que es imposible definir de antemano temáticamente el llamado arte multicultural. Simplemente es una categoría difusa, indefinible en base a estilos, y más problemática que reducible a esquemas claros, salvo los geográficos ya puestos.²⁰⁵

Salvedades. Si hay algo que llama la atención cuando se mira de cerca el tema de las exposiciones de arte latinoamericano como fenómeno en el extranjero, es que cada prólogo o ensayo introductorio de catálogos, simposios sobre la temática de arte latinoamericano y literatura especializada en general, abunda en críticas, salvedades y objeciones, aclaraciones y especificaciones sobre la utilización del término “arte latinoamericano/latino”. A casi nadie escapa a simple vista que este es ante todo un concepto cargado de connotaciones geopolíticas que se introduce en espacios supuestamente ajenos a estas preocupaciones, y que ha sido y sigue siendo una tarea fútil dar con los rasgos de un “estilo latinoamericano” aplicable a las artes plásticas. Así, llueven críticas y justificaciones hacia el uso de este concepto —o apellido— para el arte de la región, por todo lo que simplifica, reduce y deja afuera al funcionar como excusa aglutinante de estas exposiciones en el extranjero, por ser una categoría engañosa, que

²⁰⁵ Explica Lippard (op. cit., p. 15-17) que en su proceso de investigación sobre estas manifestaciones artísticas, el tema de cómo nombrar a los grupos involucrados es un problema en sí mismo, y que se debe diferenciar el proceso de auto-nombrarse (que no es de fácil consenso y que incluso puede llevar a l*s artistas a sentirse dentro de un ghetto), de las categorías que usan las instituciones. Al momento de escribir (el libro se publica en 1990) es muy común por parte de l*s artistas usar “**artists of color**”, que actualiza el nombre de “**Third World artists**” vigente en la década anterior, usado y a la vez cuestionado en la Bienal de la Habana. El nombre de “**minority artists**”, que conlleva una idea de empoderamiento, se usa pero se comienza a dejar a un lado a medida que la idea de “**multicultural**” gana terreno en las dinámicas institucionales que trabajan con distintas culturas dentro del espacio nacional, que puede ser también usado como “**multirracial**”.

Otro término en uso es “**ethnic**”, usado para grupos de población que mantienen lazos con sus culturas originarias, aunque no se usa para designar a los WASP, es también sinónimo de “personas de color” o simplemente “los otros”. El uso de “**ethnic art**” desata voces en contra ya que se lo puede ligar fácilmente a la noción de “**primitivism**” y percibir como un *ghetto*. Al asociarse l*s artistas a esta categoría se l*s relaciona inmediatamente con cierto tipo de actividades “tradicionales” o a cierta imagen que supuestamente debe reflejar: “There are categories and contexts where “ethnic” artists are supposed to go and stay, such as folk art and agitprop, community arts centers, ghetto galleries and alternative spaces.” O, como el artista Gronk lo pone: “I’m supposed to be making murals in an economically deprived neighborhood” (citado por Lippard, Lucy, op. cit., p. 29). Lo que así se termina construyendo e imponiendo es una identidad originaria que se mueve y cambia poco y nada, y que está ligada con una idea básica de autenticidad que es proclive a repetir estereotipos sin cuestionarlos demasiado.

También existen, como nociones intercambiables en uso: “**cross-cultural**”, “**transcultural**”, “**intercultural**”, que aunque no se aplican para el tema racial se usan como sinónimos de “**cross-racial**”.

aplaca la diversidad de realidades que hay detrás de los veintitantos países englobados bajo este nombre.²⁰⁶ Pareciera ser, en una señal plena de contradicciones, mientras más se ha criticado su uso, más se lo ha empleado y más persiste aplicado en diversos ámbitos que traspasan el circuito de los museos en este país y se consolida en su uso por ejemplo en el ámbito académico.

A grandes rasgos, su uso inadecuado está dado porque por un lado engloba regiones culturales muy diferentes, y por el otro, porque decir arte latinoamericano no implica en consecuencia rasgos estéticos puntuales, no agrega nada en este sentido su uso. Las posturas que responden a esto van de la negación total del arte latino o hispano en Estados Unidos;²⁰⁷ pasan por sostener que América Latina es una denominación problemática, cargada de política, opuesta a la neutralidad geográfica comenzando por la historia que origina este término;²⁰⁸ y persisten también en la idea de simplificación —una simplificación gigante— que al usarse no considera las diferencias entre naciones, tradiciones culturales o niveles de riqueza y pobreza entre los países.²⁰⁹ Pero ciertas voces también avalan su uso, concilian, al proponer al concepto como una categoría “resistente”, un “constructo o concepto operativo” ampliamente utilizado no solo para organizar exposiciones sino también importantes colecciones de arte, áreas especializadas de estudios

²⁰⁶ Por ejemplo, la exposición que en 2015-2016 se presenta en el Museo Jumex de Ciudad de México, *Bajo un mismo Sol: arte de América Latina hoy*, organizada y curada desde el Guggenheim (Nueva York), trajo a cuenta el tipo de discusión al que aquí me refiero una vez más, sobre qué engloba a este arte, qué rasgos, y el porqué de su uso persistente. Por ejemplo en este video en torno a la exposición, donde platica Luis Camnitzer: <http://fundacionjumex.org/es/multimedia/el-arte-como-educacion-con-luis-camnitzer>, consultado en enero de 2016.

²⁰⁷ Como sostiene Guillermo Gómez Peña de forma contundente: “There is no such thing as “Latino art” or “Hispanic Art”. There are hundreds of types of Latino-American derived art in the USA. Each is aesthetically, socially and politically specific”, op. cit., p. 98.

²⁰⁸ Dawn Ades explica en torno a esta designación en la introducción del catálogo *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, p. 1-2: “Latin America” is clearly a cultural and political designation, as opposed to a neutrally geographical one. It originated in the context of French foreign policy of the 1850s, to cover both those lands that were former Spanish and Portuguese colonies from the Rio Grande in North America south to Cape Horn, and the French —and spanish speaking Caribbean. Although not, therefore, arising initially from an internal sense of unity, by the end of the century it had become a very useful term in the continental political argument promoting economic solidarity and mutual support against neo-colonial exploitation. Culturally, it remains, in a sense, a highly problematic term, in that it covers populations tht are so diverse, and cultural traditions and practices that differ so widely.”

²⁰⁹ Como el crítico Guy Brett: “The term “Latin American” is a gigantic simplification that doesn’t consider differences of nation, class, cultural tradition, and levels of (national) wealth and poverty —despite the commonality between Latin American “subjects” caught in cycles between economic booms and busts, civilian and military rule, socialist experiments and right-wing tyrannies. Into this must be factors the foreign elements continually engaged in robbing the continent since the time it became “America”, citado por Goldman, op. cit., p. 51.

a nivel universitario, así como departamentos específicos de curaduría dentro de museos, institutos de investigación y archivo;²¹⁰ esto más allá de los argumentos puntuales que —al menos discursivamente— invalidan este término y su uso para la representación en el ámbito de las exposiciones, lo que configura al final de cuentas un extraño y ambivalente parecer: “Latin America does not exist”, pero (siempre) sí.²¹¹

Todo apunta, y esto queda más claro al publicarse la antología de textos *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* (1996) que luego del *boom* hay que despegar a las exposiciones de arte latinoamericano de las cuestiones identitarias y de viejos marcos de referencia en los cuales parecen ancladas, potenciados por la organización de exposiciones tipo “surveys” o “blockbusters” en este país. Entre las objeciones más importantes deslizadas por la crítica en este libro y otras publicaciones sobre las implicancias del uso de este nombre, en complemento con lo anterior, figuran las siguientes: a) *es un tropo reductivo*: una expresión sin significado alguno, que tiene una mínima relación con los desarrollos artísticos de los países del continente, más bien, este tropo sirve para legitimar las agendas culturales, económicas y políticas de ciertos grupos de Estados Unidos y América Latina;²¹² b) *es un ensamble heterogéneo*: no hay una sola identidad para estos países, más bien, son un conglomerado de más de veinte países con una gran mezcla racial y cientos de grupos étnicos, misma lógica que puede aplicarse a la población latina residente en Estados Unidos;²¹³ c) *existe una trampa de una narrativa maestra*: no solo se pretende abarcar una multiplicidad de historias en la singularidad de un nombre sino que la trampa está en que se limitan las discusiones al tema de la identidad y a un número de “asuntos del tercer mundo”, haciendo difícil sino imposible desestabilizar

²¹⁰ Por ejemplo, Olea, Héctor; Ramírez, Mari Carmen; Ybarra-Frausto, Tomás; “Resisting Categories”, en: Olea, Héctor; Ramírez, Mari Carmen; Ybarra-Frausto, Tomás (orgs.), *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting categories: Latin American and/ or Latino?*, Museum of Fine Arts-ICAA, Houston, 2012, p. 40-46.

²¹¹ Como señala una ponencia de Serge Gilbaut, “Latin America does not exist!”, *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1998.

²¹² Ramírez, Mari Carmen, “Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation”, op. cit., p. 24. En este mismo sentido afirma Ponce de León que la categoría homogénea del *arte latinoamericano* simultáneamente neutraliza la complejidad interior de sus registros expresivos, de sus procesos culturales, históricos y sociales, y las estrategias que pueda presentar y representar en relación con el centro, “Random Trails for the Noble Savage”, en: Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, 1era edición, Londres, 1996, p. 225-228.

²¹³ Ramírez, Mari Carmen (1992), “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, Gerardo Mosquera (ed.), op. cit., p. 231.

nociones fijas y oposiciones binarias tales como centro-periferia, mainstream-alternativo, primero-tercer mundo.²¹⁴

Problemas en torno a la representación

“You’d be surprised. They’re all individual countries!”, declara el presidente Reagan luego de una visita a América Latina, y esto tiene desde luego que ver con cómo se mira y nombra al conjunto de países como “South America” o “our backyard”.²¹⁵ Estos malos entendidos y usos peyorativos del lenguaje también inciden en la percepción y críticas que la propia comunidad artística tiene al ser nombrada como “latin american” o “hispanic”. Las reacciones dentro del campo artístico provienen de varios sectores y grupos que critican la estereotipación así como las muestras de racismo y marginalización tanto en los medios de comunicación como en el campo del arte. Por poner algunos ejemplos, en 1986 el grupo anónimo *PESTS* empapela el área del Soho con un póster que reclama: “Why don’t you see us?” o “We Are Not Exotic. We Are Not Primitive. We Are Not Invisible. We Are Not Few in Number. We Are Artists.. just like your gifted white boys” haciendo suya la voz de once mil artistas negros; destaca también *Guerrilla Girls* que apunta directamente a visibilizar las estructuras sexistas del campo del arte que rechaza el trabajo de artistas mujeres en sus principales circuitos, así como muchas otras expresiones de artistas como Gómez Peña, Adrian Piper o Yolanda López, que trabajan la deconstrucción del tema de la identidad desde distintos medios.²¹⁶

Las dinámicas que actúan dentro del multiculturalismo traen consigo algunos puntos críticos que merecen mención.²¹⁷ Si bien el término hace referencia en principio al reconocimiento de las diferencias culturales, su coexistencia e independencia en el ámbito nacional y ha sido visto como una alternativa que rivaliza con la idea de una identidad nacional homogénea, en la práctica misma se promueve una visión nacionalista y

²¹⁴ Amor, Mónica, “Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm”, en: Mosquera, Gerardo (ed.), op. cit., p. 247-257.

²¹⁵ Citado por Lippard, Lucy, op. cit., p. 31-32. Estas percepciones se pueden generalizar a lo que pasa con distintas comunidades de asiáticos que viven en Estados Unidos provenientes de Corea, China, Japón, Vietnam, etc. que rechazan en hecho de ser denominados como “Orientals”.

²¹⁶ Estos ejemplos y muchos otros más aparecen a lo largo de todo el libro de Lippard en torno a las expresiones de arte multicultural, antes citado.

²¹⁷ Sigo para esta descripción el núcleo de problematización que Arlene Dávila (op. cit.) expone en torno a la idea de lo multicultural durante el *boom* del arte latinoamericano. Vuelvo sobre el tema del multiculturalismo en el Cap. 3.

esencializada de la identidad desde algunos museos e instituciones, y esto perpetúa un énfasis sobre los orígenes y determinaciones culturales que el discurso artístico debe tener. Al presentar cada cultura como entidades únicas y reconocibles por rasgos concretos, se reafirma la posibilidad de una identificación y representación apropiadas, a través de los signos que son propios y auténticos a cada cultura: “(...) such as an object, a work of art, or an artist originating from or depicting a particular culture.”²¹⁸

Esto afecta la representación que se realiza desde los museos en donde estos términos complejos suelen simplificarse al relacionarse con elementos concretos que supuestamente son propios de cada cultura y que señalan la presencia de “lo latino”. La “jungle decoration” en la inauguración de una exposición, lo que puede incluir aves exóticas, comida típica e incluso alarde de vestimenta latina entre quienes asisten a la inauguración (como en AOF); la utilización de una reconocida figura del medio artístico latino como Edward James Olmos en la promoción de una muestra, o cambiar incluso el nombre del museo como “La Moma” (en el caso de LAAXXC). Los usos de obras específicas como fueron las de Tarsila do Amaral en las dos muestras mencionadas, en donde se enfatiza la naturaleza tropical de Brasil y de la región en general, y el uso ya no solo de las pinturas sino de la figura misma de Frida Kahlo, son ejemplos que vienen al caso de esquemas prefijados sobre lo latinoamericano. Son los propios museos los que en algunos casos enfatizan y refuerzan la idea de “latinidad”, sea lo que sea que esto signifique. Pero hay también otras formas de adaptación. En el caso del MOCHA (Museum of Contemporary Hispanic Art) o del Museo del Barrio, por ejemplo, que adaptan sus distintos enfoques originales y se orientan, el primero hacia el reconocimiento e integración del arte latinoamericano como parte del *mainstream*; el segundo, cambiando su orientación hacia la exhibición del artistas latinoamericanos (siendo su orientación previa la vertiente latina) y profesionalizando el museo de acuerdo con los nuevos requerimientos del *boom*.

En torno a esto se desencadenan varias distinciones en donde algunos grupos representan mejor que otros la idea de “lo latino” o “latinidad”. Dos puntos ligados complejizan este uso de la identidad: una utilización nacionalista del arte latinoamericano por el cual elites nacionales legitiman sus intereses en importantes museos e instituciones culturales; y por otro lado, se crea y aplica una distinción entre artistas, culturas y países que presenta

²¹⁸ Dávila, Arlene, ídem., p. 183. Aquí cita a Handler, 1988.

jerarquías. Sobre esto último, l*s artistas de Puerto Rico y l*s identificad*s como “latin*s” —nacidos en Estados Unidos o que han vivido y trabajado muchos años en este país—, vist*s como una minoría más, se posicionan de modo marginal dentro de la categoría del “latin american art” y por ende quedan en desventaja dentro del *boom*. En algunas grandes exposiciones y subastas existen —hablando exclusivamente de estos años— preferencias específicas por cierto grupo de artistas, ya sea que se l*s asocia con tendencias más ligadas a las vanguardias europeas, ya sea que encarnen desde su trabajo o imagen pública algo relativo con la “latinidad” en boga como tema. Esto marca claras desigualdades dentro de este concepto de lo latino, alimentadas de primera mano por las llamadas “blockbusters exhibitions” en permanente diálogo y retroalimentación con las casas de subastas y el tipo de arte que van a ofrecer.

Son muchas las dinámicas, actores e intereses que efectivamente sobrepasan a la curaduría de una exposición. Por ejemplo, cabe tener en cuenta un aspecto que puede verse como estructural, ya que es la propia configuración económico-política de la región la que parece mezclarse e influir con el hecho de qué tipo de países son los que más aparecen. Es decir, que hay una evaluación general sobre qué países y por ende qué artistas deben estar presentes tanto en exposiciones como en subastas:

“(…) while the ranking order of such hierarchies varied, (...) Mexico was at the top, along with South American countries such as Venezuela, Brazil, and Argentina, followed by the Andean and Central American countries, with the Caribbean islands at the bottom. It does not take much to realize that such distinctions are revealing of the political economic configuration of the area, favoring the wealthier, more Europeanized, modern countries with stronger national elites and thus a stronger art market.”²¹⁹

Hay otro conjunto de participantes en danza en relación a esto: coleccionistas, actores de las elites latinoamericanas y de las corporaciones, incluyendo también las de Estados Unidos, con lo cual hay también cuestiones económico-políticas que inevitablemente intervienen en la configuración del campo del arte latinoamericano y su visibilidad en este

²¹⁹ Dávila, Arlene, op. cit., p. 187. Estas diferencias se relacionan con el esquema que realiza Marta Traba entre áreas abiertas y cerradas —que tanto influye en el análisis del arte latinoamericano posterior— publicado por primera vez en 1973, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*.

momento. La situación política y financiera latinoamericana influye en las fluctuaciones de las ventas en casas de subastas, y hay que tener presente que tanto *dealers* como coleccionistas latinoamerican*s son l*s mayor*s comprador*s, más allá de la movilidad de las obras a través de las fronteras. Estos no son los únicos actores influyentes; junto con las corporaciones y grupos financieros, actúan en el extranjero embajadas y ministerios de cultura, además de los propios organismos federales estadounidenses que funcionan muchas veces como aliados para promocionar cierta imagen ya sea de la región o de un país particular y actúan en la consecución de intereses propios.²²⁰

También, las grandes exposiciones si bien permiten acceder a nuev*s artistas y estilos en pos de la diversidad que quieren traer al museo, al mismo tiempo y por el propio nombre que las engloba, “América Latina-artistas latinoamericanos”, da una idea de la región muchas veces de forma reducida y poco informada. Quedan escondidas bajo este globo de lo latinoamericano muchas especificidades temáticas propias del arte de la región, que junto con países enteros, son por completo ignorados. A esto se suma en la época del *boom* que la mayoría de exposiciones se dedican a grandes panoramas del arte latinoamericano, abarcan muchas décadas y artistas, y salvo en contadas ocasiones se enfocan en artistas o países de forma individual. Generalmente, lo que se termina especificando es la cantidad de países que estuvieron en la muestra, la nacionalidad de l*s artistas participantes, algunas características culturales de l*s latinoamerican*s, sumado a algunos lugares comunes e imágenes que son las que más se reproducen. Tanto la exhibición como l*s artistas terminan inevitablemente nacionalizándose, y ciertas imágenes —pocas— incluso se banalizan.

Como ya se dijo, es frecuente la indeterminación de fronteras claras entre categorías —“US based latino” y “latin american artist”— y su uso dentro del medio artístico de manera intercambiable lleva a que la segunda englobe las posibles diferencias y se establezca como dominante, mientras que la otra queda como ambigua (ni estadounidenses ni latinoamericanos) y por esto se posiciona generalmente al margen del público y del *boom* del mercado. Si a esto se suma el hecho de que al decir “arte latinoamericano” se implica

²²⁰ Dentro de estas dinámicas, Dávila intenta explicar porqué l*s artistas de Puerto Rico no se promocionan, así como también porqué no es frecuente ver artistas de origen latino en las subastas, relacionando múltiples exclusiones históricas, dentro de lo que está el estatus colonial, pero que persisten hasta el *boom*.

una categoría percibida como étnica, ésta se pone en relación a preceptos y modos de evaluación “universales” u “occidentales” para la producción artística.

Cabe pensar que las tensiones en torno a la representación permanecen, más allá del designio de artistas, que si bien pueden estar al tanto de ciertas lógicas, no las controlan ya que al ingresar a determinados circuitos expositivos son parte de estructuras más amplias. El tema de las denominaciones sigue, para algun*s, reproduciendo segregaciones hacia todas partes, aunque seguramente trayendo beneficios para otras. El multiculturalismo, mientras tanto, no desafía el orden que ya estaba.

Retrospectivas

A lo largo del siglo XX la introducción del arte proveniente de América Latina en los Estados Unidos pasa por varios ciclos de mayor o menor intensidad y por canales de difusión e inserción diferentes según la época. Atada históricamente a objetivos específicos de política exterior, política interna, así como a demandas específicas del campo del arte, cada nuevo ciclo de visibilidad habilita o proyecta ciertas imágenes sobre la región latinoamericana. En relación a esto es importante pensar en los canales institucionales por donde este arte circula, ya que el lugar de exposición —como remarca Serviddio al trabajar con este tipo de exposiciones— no solo afecta la percepción de la obra en particular sino que habla además de quien elige y quien apoya lo que se exhibe, de sus motivos e intereses quizás —lo legitima o desacredita—, y por esto mismo forma parte ineludible del proceso artístico. En este sentido: “Today it is still common to associate the exhibition of Latin American art in the U. S. with political intrigue. What has been lost, however, is the ways in which this perception is bound to how Latin American art was introduced in the United States, and the politics of place –imaginary and institutional– that introduction involved”.²²¹ Organizaciones con muy diferentes intereses forman parte de este proceso a través de las décadas: universidades, museos, galerías, espacios autogestionados, organismos gubernamentales como la OCIAA (Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos), la OEA (Organización de Estados Americanos, a través de Unidad de Artes Visuales), y el CIAR (Centro para las Relaciones Interamericanas), ligado al ámbito empresarial,

²²¹ Serviddio, Fabiana, “Exhibiting Identities. Latin America between the Imaginary and the Real”, *Journal of Social History*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 481.

promueven imágenes particulares sobre la región en determinados contextos, no estando exentas de ser foco de controversias y críticas. De la misma manera, y debido a que en ciertos momentos estas últimas instituciones (la OEA y el CIAR) constituyen los canales exclusivos o casi únicos de exposición del arte latinoamericano en este país, se habla de la conformación de una especie de *ghetto* que delimita o restringe su aparición a instituciones específicas.²²² Como otro rasgo característico, se percibe una “naturaleza cíclica de fascinación americana por América Latina” que puede delimitarse temporalmente y ligarse a coyunturas políticas particulares en las que el arte mexicano o latinoamericano despierta un gran interés para la escena artística.²²³

Esta última distinción, que separa la representación del arte mexicano del resto de la región resulta apropiada ya que en el primer caso existen factores especiales que lo distinguen. Ramírez destaca una serie de elementos que dan cuenta de esta diferencia, comenzando por la vecindad y el compartir una frontera, hecho que ha forjado una historia difícil y plagada de conflictos: “[a] conflict tempered by the fascination of México’s exotic culture to the North American imagination (a fascination that —incidentally— has been absent in the case of Canada, if we compare its relative invisibility in North American cultural circles)”.²²⁴ Esto, combinado con la agresiva promoción de las artes apoyada por el gobierno mexicano desde la revolución, da cuenta de una larga historia de representación y auto-representación de México en Estados Unidos. Otro factor de importancia tiene que ver con el legado de los muralistas dentro del campo artístico de este país, cuya influencia se ha extendido hasta el movimiento chicano de los años setenta y ochenta. Finalmente, un fluido intercambio cultural precede a las negociaciones por el TLC, en donde vuelve a negociarse una imagen del arte mexicano, aunque esta vez, según la autora, dejando un poco de lado el costado exotista para ser ligada a la experiencia híbrida de la frontera.

Trazados ciertos rasgos y a partir de distintas aproximaciones de estudios ya realizados, se puede dar un apretado panorama de esta inserción-visibilidad y sus acentos en el transcurrir

²²² Cockroft, Eva, “The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970”, en: Cancel, Luis; Quirarte, Jacinto; Benítez, Marimar (et al.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of Fine Arts, New York, 1989, pp. 184-221.

²²³ Cancel, Luis, “Introduction”, op. cit., p. 9.

²²⁴ Ramírez, Mari Carmen, “Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation”, op. cit., p. 26-27.

del tiempo. Puede decirse que una primera introducción hacia el arte de la región se da a través del **arte mexicano** —la escuela muralista de manera específica—, que comienza a conocerse a mediados de los años veinte con la publicación de varios artículos, libros, y la presentación de varias exposiciones, y se afianza mucho más en la década siguiente. Este camino fue de ida y vuelta, ya que si bien las publicaciones en revistas especializadas y periódicos como el *New York Times* crean un primer público para el arte mexicano, vari*s artistas estadounidenses van a México atraíd*s por la escuela muralista mexicana, que fue la presencia más importante de artistas en ese país en esta época.

El compromiso del gobierno mexicano hacia los muralistas fue notorio desde un principio, y esto se refleja en el apoyo que presta a las exposiciones enviadas hacia Europa, Sudamérica y los Estados Unidos. La primera, *Mexican Arts* (1930), fue organizada por el MET de Nueva York; también, cuenta como otro hecho importante la exposición del MOMA de 1940, *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940). En ésta, el énfasis está puesto en la pintura moderna mexicana, en relación con las épocas pre-colombina, colonial, y del siglo XIX, así como también el arte indígena.²²⁵ Esta misma institución, que presta gran interés en el arte mexicano en este período, organiza en 1931 una exposición individual de Diego Rivera, que pasa a ser no solo la primera dedicada a un artista mexicano sino la segunda exposición individual del museo desde su fundación en 1929.²²⁶

La presencia de los muralistas en Estados Unidos domina gran parte de las discusiones sobre arte en periódicos y la prensa en general en la primera parte de los años treinta. El interés que despierta impacta no solamente en el incipiente muralismo estadounidense sino que contribuye al desarrollo más general del arte en este período, por ejemplo, a través de las conferencias públicas que ofrece Rivera; en las visitas que distintos artistas realizan mientras los muralistas trabajan en comisiones; o en el desarrollo del taller de arte experimental impartido por Siqueiros entre 1936-1937. Una consecuencia directa de la presencia mexicana en este momento fue que el gobierno federal de los Estados Unidos se

²²⁵ Quirarte, Jacinto, “Mexican American artists in the United States: 1920-1970”, en: Cancel, Luis; Quirarte, Jacinto; Benítez, Marimar (et. al.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of Fine Arts, New York, 1989, p. 14-71. Un aporte bibliográfico más reciente indaga con mayor especificidad en las relaciones culturales entre México y Estados Unidos en un período más breve: Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and México, 1920-1935*, The University of Alabama Press, Tuscalosa, 1992.

²²⁶ Cockroft, Eva, “From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art”, op. cit., p. 193.

involucra como patrocinador de artistas (a través del programa Work Progress Administration), en plena época de la crisis económica y también, a modo de paliativo.

Así, puede decirse que en los treintas y cuarentas es importante la presencia de ciertos artistas de origen latino ya internacionalmente reconocidos en Estados Unidos a través de sus estadias de mayor o menor duración y para proyectos específicos. Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Lam y Matta son figuras influyentes y respetadas, y contribuyen a dar forma a algunos aspectos de las artes plásticas en este país.²²⁷

Al ser los asuntos de política exterior influyentes en materia de arte, hay varios temas diplomático-políticos que tensan la relación entre ambos países, entre ellos, el conflicto desatado por el gobierno de Calles (1924-1928) en su intento por la nacionalización de las fuentes de petróleo, a lo que se suman varias controversias públicas de gran repercusión generadas a raíz de los trabajos comisionados a los muralistas en repetidas oportunidades que traspasan el ámbito artístico y que al mismo tiempo dan a conocer el trabajo de los mexicanos. Esto último es interesante si pensamos en las imágenes que quedan asociadas al arte ya no solo de México sino de América Latina desde estos primeros contactos. Sobre esto se expone Eva Cockcroft:

“Latin American art still provokes in the minds of many people in the United States images of marching masses and revolution. The association of Latin American art with Social Realism in general and the Mexican School in particular developed because of the profound influence the three great muralists —Rivera, Siqueiros, and Orozco— had on American artists during the years between the two world wars. It is an association that remains with us today despite intensive campaigns in the United States since the mid-1940s to destroy it and to promote instead Latin American abstraction of the so-called International Style”.²²⁸

En consonancia con esto Fabiana Serviddio sostiene que las imágenes del muralismo, muy ligadas a la vida y costumbres mexicanas, son las primeras obras de arte en ser entendidas como auténticamente representativas de América Latina, creando un lugar imaginario,

²²⁷ Aparte de la ya mencionada influencia de los muralistas en programas de arte público, se puede agregar el papel de Matta en el llamado movimiento de arte abstracto que tuvo lugar unos años después, esto puede verse en Cockcroft, Eva, op. cit., p. 193.

²²⁸ Cockcroft, Eva, “The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970”, op. cit., p. 184.

intocado por el progreso, habitado por indígenas dedicados a actividades tradicionales: “an image that has been pervasive throughout the 20th century”.²²⁹

Para el **arte sudamericano** existen otros matices. Ligado casi exclusivamente a asuntos de política exterior hasta finales de la guerra fría, también tiene marcados picos de actividad y resonancias en cuanto a exposiciones y coleccionismo. Se pueden identificar dos etapas de activación muy marcadas, mismas que establecen puntos de partida para poder mirar lo que será el *boom* de los años ochentas: la primera coincide con los años de la segunda guerra mundial, y la que sigue, con el momento posterior a la revolución cubana.

La “política del buen vecino” del Presidente Roosevelt (1933-1945) da paso —antes de la entrada de los Estados Unidos en la guerra y poco tiempo después del conflicto desatado con México por el petróleo— a una serie de acuerdos en la esfera económica y cultural destinados principalmente a contrarrestar la influencia del nazismo en la región. Esta nueva estrategia pone el acento en la **diplomacia cultural** más que en la intervención armada directa, tal como se había implementado previamente, o, para decirlo más claramente, utiliza la promoción artística para conseguir determinados objetivos políticos.

A diferencia de la década del treinta en donde la presencia del arte de México fue muy fuerte, en los años cuarenta las comisiones encargadas a los muralistas son mucho menores y existe un descrédito bastante generalizado por los problemas políticos ligados a esta actividad. El gobierno de los Estados Unidos decide entonces financiar el arte latinoamericano pero bajo otros parámetros, que reflejen contenidos y significados diferentes a los propiciados por el muralismo. Las lecturas que la crítica estadounidense realiza de este movimiento así como de algunos artistas muy influenciados por éste son significativas de estos nuevos tiempos. Así, el muralismo pasa a ser leído bajo un tono de fuerte contenido nacionalista, ligado al arte antiguo y popular, más que abiertamente político.²³⁰ En relación con esto, el artista brasilero Candido Portinari es tratado por la

²²⁹ Serviddio, Fabiana, op. cit., p. 482.

²³⁰ A esto se refiere Eva Cockcroft, al notar la lectura de una exposición (op. cit., p. 191): “In the foreword to the 1940 Museum of Modern Art exhibition catalogue *Twenty Centuries of Mexican Art*, the writer states: “The social and political content expressed by the Mexican mural painters was conspicuous, but equally important was their strong nationalism”. También sobre esta exposición, organizada conjuntamente entre el gobierno mexicano y el MOMA, Jacinto Quirarte (op. cit., p 18) explica: “In this exhibitions and subsequent shows held in the 1940s and 1950s, emphasis was placed on the modern mexican painters and the related arts

crítica como el equivalente de Rivera, “but without the Mexican’s dangerous politics”.²³¹ En la exposición dedicada a este artista realizada en el MOMA en 1940 se lo distingue claramente del muralismo: “Unlike the Mexicans he (Portinari) has no didactic social message to expound. But what he has observed he states with sympathy and dignity, untouched by propaganda”.²³²

Durante esta década el involucramiento directo de los Estados Unidos en el conflicto armado estaba creciendo; por esto, el interés principal era el de contrarrestar las simpatías por el fascismo en la región, afianzar las relaciones políticas con sus vecinos del sur y generar apoyos en cuanto a su participación en este conflicto armado. De manera sugerente, es significativo el aumento repentino de exhibiciones de arte latinoamericano durante el período del conflicto, así como la influencia gubernamental en el armado de las mismas: “(...) throughout the World War II a concerted effort to woo Latin American nations into hemispheric unity and defense pacts was carried out in both the economic and cultural spheres”.²³³

Bajo esta lógica se efectúa durante la presidencia de Roosevelt la creación de un programa gubernamental específico para fortalecer las relaciones con América Latina, que actúa en varios frentes bajo la dirección de la OCIA (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos): creada en 1940, dirigida por Nelson Rockefeller, va a complementar las tareas del Departamento de Estado en materia interamericana. Este programa tiene un área específica para las artes visuales, que va a promover gran número de exposiciones dentro del país y por todo el continente, y que actúa en estrecho vínculo con instituciones como el MOMA así como con empresas que se hacen eco de sus políticas y directivas. Entre los objetivos más importantes de la diplomacia cultural ejercida desde este espacio está el de afianzar una idea de unidad del hemisferio, basada en tradiciones comunes pero también en una aceptación de la diversidad de los países del continente.

of the pre-Columbian, colonial, or nineteenth-century epochs, as well as on the arts and crafts of the Indians, the art of children, and the art of the self-taught or naive painters.”

²³¹ Este ejemplo también es tratado por Cockcroft, op. cit., p. 191-192. La autora explica que si bien las pinturas de Portinari de este período expresan la dignidad de los trabajadores así como el conocimiento de la composición cubista, Portinari no condena la justicia inherente a la pobreza de los trabajadores o acusa a los ricos o al capitalismo.

²³² Ídem., p. 191.

²³³ Ídem., p 192.

En este sentido aparecen exposiciones que promueven una idea de arte hemisférico lado a lado con las de arte latinoamericano, basadas en la idea ya común de latinidad. Para Serviddio, el uso de ambas tipologías en este período va a dar cuenta de como el vínculo con América Latina se racializa desde el punto de vista cultural, rearticulando las relaciones del mundo moderno/colonial, en donde finalmente la producción artística de la región es colocada en un lugar subalterno, exterior, y a la vez un poco desdibujado bajo la idea de hemisferio occidental.²³⁴ Desde luego que las propuestas de exposición no son unívocas, ni las imágenes y lecturas que circulan sobre América Latina van en un único sentido. Por ejemplo, al dificultarse las comunicaciones y el intercambio durante la entrada en la guerra, se genera un programa de exposiciones de arte latinoamericano con el patrimonio que estaba disponible en instituciones estadounidenses. Con la coordinación del MOMA, se organizan nueve exposiciones itinerantes que van a mostrar arte contemporáneo, colonial y precolombino, que circulan en pequeñas ciudades por museos regionales, escuelas, clubes y universidades, y cuyo registro solamente puede encontrarse mediante la cobertura mediática local.²³⁵ Como declara la curadora del proyecto, junto con producir el esperado impacto visual y el interés del público por estas geografías, lo que las exposiciones buscan destacar son las particularidades de estas sociedades a través de obras donde predomina el tema indígena, el paisaje, las costumbres, las escenas cotidianas. Es así que el arte con carácter indigenista se explora en mayor profundidad porque:

“(…) para la perspectiva norteamericana, resultaban más exóticos y por lo tanto más interesantes y enriquecedores. También, porque constituían la contribución original de Latinoamérica al arte contemporáneo internacional. Los movimientos derivados en cambio de Europa no diferían radicalmente de los desarrollados en Estados Unidos, y por lo tanto eran fácilmente comprensibles estableciendo referencias con los europeos, “a los que seguían o iban en paralelo.”²³⁶

²³⁴ Serviddio, Fabiana, “Exhibiciones latinoamericanas y propaganda panamericanista. El desplazamiento de América Latina en el reordenamiento del mundo moderno/colonial”, Catelli, Laura; Lucero, María Elena (eds.), *Términos clave de la teoría poscolonial latinoamericana. Despliegues, matices, definiciones*, UNR Editora, Rosario, 2012b, p. 316-328.

²³⁵ Esta descripción se profundiza en el artículo de Fabiana Serviddio sobre este período, arriba citado.

²³⁶ Ídem., p. 320.

Resultan así exposiciones que dan testimonio de estas culturas, de sus costumbres, sobre todo a través de un panorama de los hábitos de trabajo en la vida rural, que muestran obras de los distintos indigenismos y privilegian una mirada en torno a la diferencia racial al representar a la región para el público norteamericano. Es por esto que para Serviddio estas exposiciones dan cuenta de los procesos de racialización en el vínculo con Latinoamérica, ya que dan una idea de identidad grupal en base a estos rasgos y delimitan las diferencias geográficas. Se emparentan así diferencia racial, colonial, y mirada imperial.

Junto con esto, durante los años de la guerra, el MOMA organiza diecinueve exposiciones de pintura norteamericana que recorren distintos países del hemisferio, además de realizar ocho exhibiciones de arte latinoamericano y adquirir obra.²³⁷ También son invitados a exponer bajo el auspicio de la OCIAA artistas como Oswaldo Guayasamín (Ecuador) y Enrique Camino Brent (Perú), cuyas temáticas en pintura tienen que ver con la vida rural e indígena, con lo que se deja a un lado de los principales espacios de exhibición la obra de artistas que no muestran estas tendencias, por ejemplo Emilio Pettoruti (Argentina). Es así que tanto esta oficina como el MOMA alientan principalmente la exhibición de arte indígena sin implicaciones políticas en contra de los Estados Unidos, lo que marca un claro contraste con el período anterior:

“Because art was useful as a vehicle of cultural interchange between regions, these initiatives favored interpretations that sought to embed Latin American society and its visual culture into a fixed and pre-established identity pattern. These images kept presenting the region as a place untouched by modern progress, whose people lived in rural settings and according to traditional economies. (...) This shift in meaning was of great importance, as Latin American art left its critical strength against U.S. imperialism behind”.²³⁸

Este es un momento en que Estados Unidos se encuentra redefiniendo su rol a nivel internacional, y en relación a esto se puede pensar en la instrumentalidad del sistema interamericano como medio para ejercer un renovado rol hegemónico, pero también en los

²³⁷ Entre las que se encuentran: *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), *Portinari of Brazil* (1940), además de funcionar como sponsor de *Design Competition for 21 American Republics* (1942); *Poster Competition from a United Hemisphere* (1942); *Mexican Costumes by Carlos Mérida* (1942); *Brazil Constructs* (1943); *Recent Acquisitions* (1943); además de una exposición de pintura cubana en 1944.

²³⁸ Serviddio, Fabiana, “Exhibiting Identities. Latin America between the Imaginary and the Real”, op. cit., p. 484.

usos de las ideas de arte hemisférico y en las exposiciones de arte latinoamericano como recursos relevantes dentro del esquema de políticas gubernamentales. Si bien parece contradictorio el uso conjunto de la retórica que cohesionaba a toda la región a través de la primera categoría mientras que la segunda separa o diferencia, ambas cumplen un papel. La primera idea resalta la imagen de unidad y de un relato compartido por toda la región al ser ex-colonias —y como explica Serviddio en su investigación— tiene que ver con la creación de la colección de arte hemisférico de la empresa IBM en 1941, que tuvo mucha publicidad y circulación. Por otro lado puede verse como las obras más difundidas en las exposiciones antes referidas —Guayasamín, Portinari, Sabogal, Rivera— ubican a América Latina como un lugar aparte, diferente, lo cual también se corrobora en las divisiones geográficas que ciertos museos mantienen en la exhibición de obras donde Centro y Sudamérica en particular son categorías aparte.

Esta división me resulta significativa, o si se quiere tiene resonancias posteriores porque en las décadas siguientes se desarrolla un proceso mucho más marcado de separación del arte latinoamericano hacia espacios específicos de exposición, con lo que se diferencia aún mucho más. En vez de exhibirse en grandes museos como el MET o el MOMA, pasa a verse casi de forma generalizada en museos regionales, o también en lugares especiales para esto como la galería de la OEA en Washington (creada en 1946) o más adelante el CIAR, fundado en 1966.²³⁹ Cockcroft asume hay cierta falta de respeto por este arte, cierta discriminación dada por la tendencia dentro del campo a considerar este área como “backward” (retrasada, retrógrada, simple). Cuenta en esta consideración el hecho de que el arte latinoamericano se percibe ligado al realismo social de antaño, figurativo y regional, en clara contraposición al éxito del expresionismo abstracto estadounidense a nivel internacional. Si bien el interés por América Latina continúa en los años cuarenta, poco a poco va a disminuir hacia finales de esta década, opacado por las exposiciones que cada vez

²³⁹ Eva Cockcroft afirma que excepto por la exposición de 1957 dedicada a la obra de Matta, el MOMA no dedica ninguna otra exposición al arte latinoamericano desde 1940, y éste se relega y considera un área marginal, en: “From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art”, op. cit., p. 193. Este museo reduce de forma bastante notoria las exposiciones de arte latinoamericano luego del conflicto armado, justo en el momento en que abandona su rol ligado con la OCIAA. Para Serviddio, esto afecta la credibilidad en los valores estéticos del arte latinoamericano, op. cit., p. 485.

más se dedican a los jóvenes pintores del expresionismo abstracto: “(...) many of whom, such as Jackson Pollock, had been inspired by the Mexicans”.²⁴⁰

El hecho de que una organización gubernamental como la OEA o el mencionado CIAR conformen los canales casi exclusivos de exposición va a afectar no solamente el modo de difusión sino también como llega esto a la audiencia. Esto no quiere decir que no hayan existido artistas que de forma independiente a estas organizaciones hayan mostrado su trabajo en galerías privadas u otros espacios durante los años cincuenta y sesentas, y que hacen parte de la comunidad artística residente en los Estados Unidos de un modo más equitativo, pero no puede negarse tampoco la existencia de esta tendencia diferenciadora.

Hay una reorientación, un momento de transición hacia un nuevo orden mundial marcado por la hegemonía norteamericana, en donde América Latina está claramente afuera de esta supuesta “unidad hemisférica” y en todo caso su lugar dentro de los Estados Unidos es clasificado como diferente en una lógica que va a profundizarse aún más. Esta hegemonía internacional luego de la segunda guerra mundial tiene su correlato en el ámbito cultural, ya que como afirma Gilbert en un conocido estudio histórico sobre estos años, el mundo del arte atestigua el nacimiento de una vanguardia que en muy poco tiempo traslada el centro de Occidente de París a Nueva York.²⁴¹

Pasados los años de la guerra la llamada Unión Panamericana pasa a ser la Organización de Estados Americanos (1948), con sede en Washington. La misma cuenta con un departamento dedicado exclusivamente a las artes visuales encargado de elaborar un programa de exhibiciones de arte latinoamericano que va a tener un rol importante a nivel cultural a lo largo del continente, que sobrepasa en cierta forma las actividades específicas de la OEA, sobre todo porque genera su programa autónomo. Desde aquí no sólo se van a promover gran cantidad de artistas, en el sentido de ganar renombre más allá de sus países de origen, sino que también se va a abrir un mercado más amplio para la venta de sus obras. En este papel influye mucho su director, el curador y crítico de arte cubano José Gómez Sicre, ligado al MOMA durante los años de la guerra, ya que tiene un papel preponderante —también polémico y discutido— desde 1946 y por más de tres décadas.

²⁴⁰ Sullivan, Edward, op. cit., p. 11-12.

²⁴¹ Gilbert, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, España, 1990.

Sus funciones fueron múltiples: organizador de muchísimas exposiciones que posicionan a gran cantidad de artistas por primera vez fuera de su país y les dan un renombre internacional; jurado en distintos certámenes en todo el continente y en Europa; intermediario comercial; consultor en materia de arte latinoamericano; entre otras. Sicre no duda en utilizar el patrocinio de corporaciones para cimentar este espacio expositivo, ya que en su visión cabe considerar a las artes como partícipes del libre juego del mercado y al continente entero como un gran circuito artístico con muchos centros internacionales que deben funcionar interconectados. Conectar estos distintos puntos, piensa, dará la oportunidad de que el arte de América Latina sea autosostenido, y en este sentido, su paso por los Estados Unidos es un punto más en el proceso de exportación hacia otros lugares y en su regreso a sus lugares de origen, con más valor añadido. Esta mirada parece albergar una idea de paridad entre regiones que no necesariamente se verifica dada la hegemonía que en todo sentido adquieren los Estados Unidos luego de la guerra. Para Claire Fox, hay aquí una tensión entre los registros hemisféricos y latinoamericanos de la actividad administrativa de Sicre —entre el latinoamericanismo y el panamericanismo institucional desde el cual actúa— y esto sirve como punto de partida para su estudio, ya que si bien promueve una conciencia continental y alimenta el circuito artístico entre puntos supuestamente iguales, su visión evita o elude considerar las claras desigualdades hemisféricas que subsisten.²⁴²

Como paréntesis necesario, hay que apuntar convergencias previas que se dan en el marco de la oficina de artes visuales de la UP durante la etapa de las políticas de la buena vecindad, entre 1933 y 1945. Este período es de mucha intensidad en cuanto al intercambio cultural que se fomenta por parte del Departamento de Estado y hay una gran afluencia de intelectuales de distintas ramas que convergen en Estados Unidos a partir de becas y residencias, lo cual va a tener cierta influencia en futuras políticas hemisféricas, incluidas las que conciernen a las artes visuales. Hay una aclaración de relevancia anotada por Fox en su estudio que señala que más allá de la atribución de la invención del arte latinoamericano a Gómez Sicre, fue su predecesora, Concha Romero James (México, 1900-1987) quien da

²⁴² Fox, Claire, “Introduction: The Pan American Union Visual Arts Programs and Latin American Art”, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013, p. 1-40.

las bases para la formación de lo que sería un canon continental en la UP en estos años, al traer el arte a la actividad cultural de la institución y forjar sus archivos, antes inexistentes:

“That Romero James’s perspectives favored mass education, feminism, and the Mexican School of art was no doubt a source of irritation for Gómez Sicre, whose own projects implicitly opposed these values. Nevertheless, it was Romero James who forged the structure that subsequently conferred Gómez Sicre’s distinction as the “inventor of Latin American art.” (...) The category of Latin American art may be an invention, but as I argue in this study, it is less intellectual property of a single visionary than a concatenation of diverse institutional projects that eventually found an impresario at the PAU during the postwar period in the contradictory and multilayered Gómez Sicre.”²⁴³

Es interesante cómo explica Fox a la UP desde la posguerra y durante la guerra fría, en su intento de entender cómo las políticas culturales son parte de la batalla que se juega a nivel global por el Tercer Mundo, viendo a esta institución no como una instancia que desciende verticalmente con sus políticas hacia América Latina sino como un sitio heterogéneo donde confluyen personalidades con distintas trayectorias y perspectivas, que pueden agruparse no sin contradicciones bajo un internacionalismo liberal. Dentro de esto, el área cultural que alberga a las artes visuales profiere una visión culturalista y continental de América Latina, que mira a las artes como un campo autónomo y como modelo de comunidad internacional, pero que cumple un rol dentro de la política exterior estadounidense aunque con un énfasis en el intercambio cultural continental. La idea de intercambio cultural recíproco que aquí se fomenta no niega el desarrollo desigual entre las regiones y las posteriores ideas de modernización que van a avanzar sobre el continente, pero tampoco impide que los proyectos artísticos y los artistas que se promueven en este espacio tengan vida y voz propias, incluso voces críticas, una vez que se dan a conocer.

Tanto el papel de la oficina de artes visuales como el de Gómez Sicre son revisados hoy día y sometidos a nuevas interpretaciones. Es cierto que la sección de artes visuales es leída desde la crítica mayormente como un *ghetto* —porque pasa a ser un canal casi exclusivo de exposición aunque de menor visibilidad si se la compara con el período previo— pero también es de notarse que por este canal se consolida un espacio para las artes visuales

²⁴³ Ídem., p. 9.

latinoamericanas, que influye en varias ciudades de América Latina así como en la carrera de much*s artistas. También el sistema interamericano en su conjunto es interpretado en el marco del imperialismo estadounidense, a lo que se suma el papel anticomunista de la OEA en el caso de Cuba y el de Gómez Sicre dentro de esta institución, todo lo cual ha llevado (según Fox) a una carencia de estudios críticos sobre esta oficina y sus programas.²⁴⁴

No solo se considera a Sicre un imitador de las tendencias artísticas prevalecientes en Estados Unidos, sino que es pública su oposición al realismo social en el arte, que antes tuvo mucha aceptación, así como su anticastrismo y la insistencia en separar arte y política. Pero lo que se pone además en consideración son otros matices en su accionar durante la guerra fría: las intervenciones en el campo de la cultura en varios países de América Latina (ya sea a través de las múltiples conferencias que dicta o los intentos de crear algunos museos); los proyectos curatoriales que dan cuenta de su visión de autonomía para el arte de América Latina así como la visión de paridad entre norte y sur; el establecimiento de un archivo de artistas que exponen en la OEA, que reúne información en este área; la escritura y publicación de pequeños catálogos de cada una de las exposiciones mensuales; el interés por el arte de regiones como América Central o el área andina así como por movimientos estéticos minoritarios; el apoyo a jóvenes artistas, teniendo en cuenta la posibilidad que tiene su trabajo de exportarse; así como las estrategias generales que aplica para visibilizar el arte latinoamericano en la arena internacional.²⁴⁵ Entre éstas se puede mencionar la del uso de fondos del sector privado y corporativo para los proyectos que promueve al promocionar lo que llama “el nuevo arte nuestro”. Cabe recordar que Sicre fue elegido para formar una colección de arte latinoamericano que sería parte del Museum of Modern Art of Latin America, creado en 1976 con sede en Washington, del cual es su primer director.²⁴⁶

²⁴⁴ En el caso de la OEA, Eva Cockroft (op. cit., p. 193) ve la institución como parte de la promoción de la política cultural estadounidense: “there were a series of exhibitions, primarily of Latin American abstraction in the “International style”, as non-United States versions of New York School painting were called. In addition to presenting Latin American abstraction to a United States audience, these exhibitions and the exposure they provided has the added benefit (from the United States perspective) of helping to establish the dominance of the “International style” in the artists’ home countries”.

²⁴⁵ Aracy Amaral establece ciertas salvedades respecto a estas exposiciones. Las mismas lanzan en el ámbito estadounidense nombres que luego se consagran, aunque en una evaluación general presentan calidades muy desiguales; pero más allá de esto explica que no más del 5 por ciento del público que ve estas muestras es de Estados Unidos y que la prensa en Washington las ignora por completo, en: Amaral, Aracy, “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano”, *Arte en Colombia* No. 12, Mayo de 1980, p. 66-70.

²⁴⁶ En *Contemporary Latin America Artists. Exhibitions of the Organization of American States. 1965-1985*, editado por Annick Sanjurjo, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen N. J & Londres, 1993, se compilan en dos

Finalmente, es sabido entonces que el papel de esta oficina está dentro del marco de la OEA, misma que maneja una desigual distribución de poder en su interior y que actúa aliada a la política exterior estadounidense, lo que incluye un fuerte intervencionismo en la región sobre todo desde la década del sesenta cuando la revolución cubana pone a América Latina en el centro de atención. Pero también hay que rescatar para este análisis que el papel de la unidad de artes visuales durante décadas es enorme y que recién está siendo mejor explorado, dentro de esto está el rol que tuvo en fomentar lo que hoy conocemos con la categoría de “arte latinoamericano”, y en consecuencia, es parte de la influencia que este nombre que aquí se explora hoy tiene.

El interés estratégico que representa América Latina luego de la **revolución cubana** repercute en el campo artístico. Este hecho, la escalada de la guerra fría y el papel de los Estados Unidos en este período son coordenadas que marcan un resurgir en la atención hacia las artes de la región por parte del mundo del arte estadounidense que va desde 1959 hasta 1970 aproximadamente.

Hay que recordar que aquí es cuando la literatura proveniente de América Latina ingresa en el *mainstream* —por así decirlo— y con esto vari*s escritor*s cultivan una reputación que trasciende sus fronteras nacionales y entran al mundo literario y académico de los Estados Unidos. Como sitúa Deborah Cohn, el proceso del *boom* literario coincide con los miedos y ansiedades existentes en este país debido al fervor revolucionario desatado por Cuba, en donde el interés público por la región se traslada al interés por su literatura.²⁴⁷ Este interés es avalado por una infraestructura que lo sostiene, ya que en medio de la guerra fría, las aspiraciones políticas y literarias de l*s escritor*s van a encajar algunas veces en la agenda estatal en el sentido de que traductor*s, editoriales, crític*s y la academia en general van a

volúmenes los catálogos de las exposiciones mensuales de la OEA que fueron realizadas entre 1941 y 1985: **750 exposiciones de más de 2.000 artistas**. También se presenta el índice de artistas y el de expositor*s por países. Sanjurjo fue archivista del Museum of Modern Latin American Art entre 1978 y 1989 y su propio testimonio en el prefacio del libro da cuenta de lo relevante que ha sido la tarea de organizar esta información ya que da cuenta de la historia artística de un continente entero, lo que incluye a quienes son hoy considerados los precursores del arte moderno latinoamericano. El libro está hecho en homenaje a Sicre ya que fue quien seleccionó y escribió la mayor parte de las notas de estos catálogos desde los años cuarenta hasta 1983. Para Sicre, que escribe las palabras preliminares del texto, esta publicación documenta la historia del nacimiento del arte moderno latinoamericano y da cuenta de su valor, p. V.

²⁴⁷ Baso esta parte de mi descripción en la introducción de su libro: *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2012.

encontrar disponibilidad de fondos y subsidios que facilitan la tarea de promover esta literatura. El *boom* literario puede verse como el correlato cultural de la revolución, como símbolo de autonomía de la literatura latinoamericana, que viene a reafirmar una identidad común en base a afinidades. Este movimiento, que se sostiene en cierta medida por una visión de grupo por parte de sus protagonistas, no es solo literario, sino también de marketing ya que se asienta en el marcado aumento de la publicación y distribución de las obras, en donde la diplomacia y la política cultural del gobierno estadounidense en general le imprime además una forma de promoción. Organizaciones del sector privado operan de manera conjunta con agencias gubernamentales en la implementación de programas en línea con la política exterior. Si bien en muchos casos los contenidos políticos de vari*s escritor*s son una traba para las casas editoriales, varias son apoyadas con subsidios y becas provenientes de organizaciones como la Rockefeller Foundation y el CIAR que facilitan su traducción y promoción. Es por esto que deben anotarse dos puntos interesantes como parte de este momento: por una parte que l*s escritor*s, más allá de su trabajo individual, son parte de comunidades e infraestructuras transnacionales inmersas en una época de guerra fría; y por otro lado, la historia y el estudio de este período pueden matizarse si se mira no sólo el flujo de poder vertical de las políticas estatales sino también desde los sistemas y lenguajes simbólicos que manifiestan identidades.²⁴⁸

Durante toda la década del sesenta las inversiones del gobierno estadounidense hacia la región tienen un aumento sin precedentes: la Alianza para el Progreso es uno de los ejemplos de los programas de financiamiento de proyectos para el desarrollo hacia América Latina más relevantes. El ámbito cultural recibe una parte significativa de este apoyo, desde el sector privado por ejemplo, las fundaciones Ford y Rockefeller financian importantes instituciones en la región, mientras que vari*s artistas, en su mayoría sudamericanos, reciben las Guggenheim Fellowships que le permiten pasar un tiempo en los Estados Unidos. También, agencias gubernamentales promueven exhibiciones de arte latinoamericano en varias ciudades estadounidenses, al mismo tiempo que envían sus

²⁴⁸ En el análisis reciente de este proceso la autora arriba citada resalta los cruces entre los productores literarios, publicistas y promotores en general con las políticas hemisféricas, con lo que las relaciones entre el estado y la literatura son un punto clave de su análisis. La intención de su investigación no es la de colocar el fenómeno de esta literatura en función de un contexto político e institucional que le resultó favorable sino identificar cómo su producción y distribución está algunas veces en contraposición con los propósitos del contexto de la guerra fría, pero otras saca ventaja de esto.

propias exposiciones en gira a las ciudades más importantes de la región. Ramírez destaca que para este período más de treinta exposiciones de arte latinoamericano se realizan en lugares tan disímiles como Boston, New York, New Heaven, Minneapolis, Dallas, Houston, Austin y Lincoln (Nebraska).²⁴⁹ De los ejemplos más notorios también señalados por otros análisis, se pueden mencionar dos: *Latin American Art since Independence* (1966), organizada por Stanton L. Catlin y Terence Grieder en Yale University Art Gallery, que documenta el primer intento en profundidad de abarcar la historia moderna del arte latinoamericano desde inicios del siglo XIX hasta mitad del siglo XX. Desde el Guggenheim Museum (Nueva York), bajo la dirección de Thomas Messer se organiza el mismo año *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, que abarca el arte contemporáneo de varias naciones de México y otros países del hemisferio sur. Además se publica el primer panorama sobre arte latinoamericano escrito en inglés que abarca desde los años veinte en adelante, *Contemporary Art in Latin America*, de Gilbert Chase (1970).

Es este un momento en donde se genera una migración de varios artistas sudamericanos, hecho que va a repetirse en otras ocasiones más adelante. Se inician además colecciones importantes como la de la University of Texas en Austin, e instituciones como el Guggenheim Museum realiza adquisiciones de obras. Visto así, este período tiene visos de comparación con el circuito que vuelve a generarse en el *boom* posterior de finales de los ochentas: “An international circuit was set in place, very similar to the one we have today, which facilitated artistic exchange”.²⁵⁰ Uno de los puntos importantes al hablar de las posibles similitudes de este período de particular e intensa actividad y ponerlo en relación con el siguiente, es el de dar cuenta de la presencia relevante que adquiere la figura de la curaduría en esta red internacional, dominada cada vez más por el creciente poder de fundaciones privadas, corporaciones, y sectores de negocios de elite.²⁵¹ Varias figuras centrales promueven entonces una internacionalización del arte latinoamericano en el exterior —Lawrence Alloway, Thomas Messer, Stanton Catlin, José Gómez Sicre, o Jorge

²⁴⁹ Ramírez, Mari Carmen, op. cit., p. 28. Algunas de éstas son: *South American Art Today*, Dallas Museum of Fine Arts (1959); *U. S. Collects Latin American Art*, Art Institute of Chicago; *New Departures*, Boston Institute of Contemporary Art (1960); *New Art of Brazil* (1962) y *New Art of Argentina*, Walker Art Center (1964); y *Venezuelan Painting*, Peabody Museum (1965).

²⁵⁰ Ídem., p. 28.

²⁵¹ Ídem., p. 28.

Romero Brest pueden ser buenos ejemplos— en donde los rasgos principales de la identidad latinoamericana son negociados en pos de un acceso a los estándares del modernismo euroamericano, de lo que resulta una representación o imagen particular de la región: “A regional version of identity was exchanged for access into the “universal” community of modern art”.²⁵²

También en esta década surge el CIAR patrocinado por la familia Rockefeller y conformado principalmente por hombres de negocios estadounidenses, para la promoción del intercambio cultural, la discusión política, y un conocimiento sobre los asuntos más relevantes del continente. En este sentido destaca Serviddio una línea de continuidad entre el CIAR y la antes mencionada OCIAA, en donde las agendas culturales y políticas permanecen entremezcladas: “CIAR’s creation followed the tradition of cultural diplomacy inaugurated by OCIAA’s programs: to strengthen and secure political ties between the U.S. and Latin American countries”.²⁵³ El CIAR, con una galería de exhibición exclusiva para el arte latinoamericano —a semejanza de la OEA— no solamente es percibido como un límite o segregación por parte de la comunidad artística sino que por su propio funcionamiento y composición vari*s artistas consideran que es utilizado para los fines económico-políticos de sus socios, mayormente empresarios y políticos estadounidenses, por lo que realizan boicots a algunas exposiciones, rechazan participar en otras, además de cuestionar públicamente sus fines, validez y legitimidad.²⁵⁴

En medio de la radicalización de las posturas políticas que marcan esta época tan convulsionada de los sesentas estadounidenses, distintos grupos de artistas —con reivindicaciones étnicas, feministas, de comunidades de latinoamerican*s residentes en Estados Unidos, pero también artistas locales— ejercen posturas críticas dirigidas no solo

²⁵² Ídem., p. 28.

²⁵³ Serviddio, Fabiana, op. cit. p. 491. Entre sus miembros es notoria la participación de empresarios ligados a multinacionales con actividades económicas en América Latina, petroleras, extractoras de recursos naturales, así como organizaciones que nuclean empresas inversoras; esto también se trata en: Serviddio, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2012a, p. 293.

²⁵⁴ Relata Goldman (1994) que en 1970 vari*s artistas latinoamerican*s residentes en Nueva York, al estar en desacuerdo con las operaciones e intereses representados por el CIAR deciden crear un museo (el Museo Latinoamericano) en el cual sí se sientan representad*s. Las diferencias con el CIAR están puestas en que muchos de sus miembros tienen antecedentes objetables y que no son los más adecuados para la promoción de la cultura de América Latina en este país. Vari*s artistas identifican algunos nombres con la opresión de la región: David Rockefeller (Chase Manhattan Bank); Andrew Heskell (Time Inc.); George Moore (First National City Bank); Raleigh Warner (Mobil Oil). Goldman cita aquí un artículo inédito de Luis Camnitzer, en *Art Nexus*, no. 10, Septiembre-Diciembre 1993, p. 87.

hacia el CIAR sino que también roza otras instituciones como el MOMA. Se exige a través de boicots, peticiones y protestas, una apertura de las posibilidades de exhibición para artistas de distintas procedencias, la inclusión en determinadas exposiciones, la incidencia en los programas institucionales, la participación del público en los cursos de formación, además de un cambio y remoción de algunos miembros de los directorios por sus vínculos con actividades imperialistas en la región. Así, más allá de ser una de las pocas instituciones cuyo espacio es dedicado a la exposición del arte latinoamericano, la misma es vista como una institución de elite que representa los intereses comerciales de empresarios cuyas actividades lucrativas se desarrollan en América Latina, ajena a la comunidad de artistas. Es por esto que nace la propuesta de crear un espacio propio para l*s artistas, autogestivo, tal como documentan distintas publicaciones: un Museo Latinoamericano, como fue una de las formas de nombrarlo.²⁵⁵

Este centro —que hasta el día de hoy funciona con el nombre de *Americas Society* en la ciudad de Nueva York— se dedica a la exposición de las artes visuales de América Latina y el Caribe, pero también de Canadá, en sus distintas expresiones (entre éstas pintura, escultura, gráfica, fotografía, video y arte popular), y utiliza para las exposiciones de artes plásticas en particular una división en tres períodos: precolombino, colonial y contemporáneo. Cabe decir que desde el momento de su creación, al menos una vez al año se realizan exposiciones de arte pre-colombino y arte colonial, lo que garantiza así la representación de lo latinoamericano como un lugar radicalmente diferente a los Estados Unidos, tal como Serviddio describe.²⁵⁶ Entre las exposiciones exitosas y de gran repercusión están *Pre-Incan Paintings* (1973), o *El Dorado: The Gold of Ancient Colombia* (1974), pero también la iniciativa de un grupo de estudios sobre inscripciones jeroglíficas mayas. Es interesante que incluso a través de las exposiciones de arte contemporáneo como las dedicadas a Joaquín Torres-García, Julio Alpuy o Marcelo Bonevadi se realiza un vínculo con esta llamada “tradición pre-hispánica” por parte de la crítica.

Favorecer cierto tipo de exposiciones como las de arte precolombino o colonial tiene cierta función o sentido, ya que se representa a la región desde el lugar de lo diferente, anclada no solo a una imagen exótica, sino a un conjunto de rasgos identitarios más emparentados con

²⁵⁵ Serviddio, Fabiana, op. cit., p. 293.

²⁵⁶ Serviddio, Fabiana, “Exhibiting Identities. Latin America between the Imaginary and the Real”, op. cit., p. 488.

perspectivas antropológicas que funcionan como la justificación última de su armado. Cabe aclarar que estas miradas suelen estar ligadas a cierto uso diplomático de las mismas, porque dan perspectivas si se quiere “más cerradas y más claras” de lo que es una región, aún cuando generalizan mucho. Resulta interesante notar esto de este período porque si se quiere constituye una de las pautas acostumbradas o de uso recurrente que tiene ciertos ecos en exposiciones de los ochentas, en donde, si bien no abiertamente, el arte latinoamericano moderno será útil para nuevos posicionamientos simbólicos entre países/regiones.

Varios procesos paralelos se producen en la década del setenta, que modifican las anteriores condiciones del intercambio artístico: el surgimiento de varias dictaduras en Sudamérica que motiva exilios de todo tipo, incluidos los de índole artístico; las reivindicaciones del movimiento chicano, que encuentra en el legado artístico mexicano formas estéticas acordes con su protesta contra las condiciones de explotación y racismo;²⁵⁷ y en relación con México, diversos sectores financieros estadounidenses interesados en el boom del petróleo mexicano, comienzan a utilizar el campo artístico para lograr ciertos objetivos, por ejemplo al invertir en arte mexicano a modo de resguardo en contra de procesos inflacionarios. Este último hecho da pie para observar ciertas tendencias que van a marcar el período siguiente de un nuevo auge del arte latinoamericano.

También en esta década siguen en danza las posibilidades sobre cómo caracterizar lo latinoamericano: entre el arte socialmente comprometido, el drama del ser humano, el pasado precolombino, los intentos por dar con esta identidad visual favorecen la circulación de ciertas imágenes que se consideran como más representativas, tendencia que a mi modo de ver persiste en la década siguiente aunque con otro sesgo. Obras y artistas que remiten al pasado precolombino se valorizan y promocionan, con lo que aumenta su circulación y presencia en exposiciones. Tal es el caso que analiza Serviddio con la obra de Marcelo Bonevardi, relacionada con el tema de lo arcaico, o la de Gunther Gerzso ligada con la

²⁵⁷ A finales de los años sesentas los artistas y activistas chicanos se embarcan en la tarea de reapropiarse de su propia historia e identidad cultural, mismas que contrabalancean los estereotipos que se imponen sobre los mexicanos en la sociedad en general. Esta tarea y las producciones artísticas ligadas a esto fueron un aspecto importante de la lucha más amplia por la igualdad económica y civil conocida como Movimiento Chicano. Para apoyar y exhibir su trabajo, una nueva serie de espacios alternativos —centros comunitarios, galerías y museos— fueron establecidos a principios de los años setentas, mismos que fueron apoyados por las comunidades locales y el financiamiento público del NEA (National Endowment for the Arts) y el State Council for the Arts, Cockroft, Eva, “From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art”, op. cit., p. 194-199.

abstracción primitivista, y también la de José Antonio Fernández-Muro.²⁵⁸ Así se interpreta desde algunas exposiciones como la organizada por el CIAR en relación con el MOMA —*Looking South. Latin American Art in New York Collections* (1972)— en la que prevalece la tradición precolombina en el arte de América Latina, y se eluden los visos de cualquier politización posible. Este criterio curatorial engloba a vari*s artistas muy distinct*s —es de notarse que no sólo se incluyen a los tres antes mencionados sino a otros artistas que luego van a incluirse en AOF como Figari, Torres-García, Reverón, y Mérida— leíd*s esta vez desde lo fantástico. La idea de la búsqueda de un “estilo latinoamericano” sigue como problema y necesidad de ser establecido durante todo este tiempo, aunque cada vez se visiten y revisen propuestas artísticas diferentes.

Sin dudas la presencia e internacionalización de artistas latinoamerican*s es cada vez más fuerte, y si bien se tiende a ver la década del setenta como una especie de intervalo de menor actividad previo al *boom* de los ochentas, hay ciertas exposiciones que pueden mencionarse, además del comienzo de las subastas a finales de esta década. *Tropic of Cancer, Tropic of Capricorn. Contemporary Latin American Art* (1973) o la X Biental de París (1977), ambas más atadas a parámetros recurrentes de interpretación del arte de América Latina en el sentido de establecer relaciones directas entre éste con la geografía o en comparación con obras de origen europeo (es el caso de la primera), y de atribuir un estilo relativo a lo que es esencialmente latinoamericano. Entre otros discursos expositivos provenientes de la región está *América Latina: geometría sensible* (1978), realizada en Río de Janeiro, basada en la idea de que existen características propias del arte de tendencia geométrica en la región, y en este sentido afirma que existen las artes plásticas —específica y auténticamente— latinoamericanas, en contraposición a las lecturas que la derivan de influencias externas. Otros casos de exposiciones proponen más bien ver otras facetas y posibilidades que este arte ofrece aunque no dejan de delinear características comunes: *Latin American Paintings and Drawings from the Collection of John and Barbara Duncan* (CIAR, 1970); *Latin American Prints from the Museum of Modern Art* (CIAR, 1974) y *Recent Latin American Drawings (1969-1976)*, con la curaduría de Duncan. Se realiza además en Washington la primera gran retrospectiva de la obra de Botero, que entre

²⁵⁸ Serviddio, Fabiana, “Cap. VII. Exhibiciones de arte latinoamericano: poéticas alternativas como lugar de la identidad”, en: *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, op. cit., 2012, p. 269-300. En este capítulo en particular encuentro la referencia de las exposiciones de esta década.

grabado, pintura y escultura, reúne obra proveniente de más de cuarenta museos, galerías y colecciones privadas.²⁵⁹ También persiste entre estas diferentes lecturas la idea de ligar a la región, como ya se había hecho antes, con la militancia y la crítica política, como en la exposición del MOMA: Grabados Latinoamericanos (1974).

Tres años después en esta misma institución se exponen obras de Matta, Botero, Orozco, Siqueiros y Tamayo —cada uno con una obra— reunidos en una misma sala con excepción de Matta que se muestra con la Escuela de París, como parte de una exposición de la colección de este museo. La modesta presentación de estas obras en esta ocasión, analiza Aracy Amaral, se refleja también en el pequeño número de exposiciones continentales presentadas por la entidad: “De un total de 1190 exposiciones abiertas hasta el pasado diciembre, desde su primera muestra en 1929, apenas 25 se dedicaron a América Latina por parte de un museo que, como se sabe, es uno de los raros del país que muestra interés por el arte del continente”.²⁶⁰

Así, mientras se arrojan nuevas interpretaciones y exploran artistas siempre está presente esta tensión que Serviddio identifica como característica de la década, que por un lado la crítica quiere encontrar discursos identitarios unificadores para la plástica regional, y por otro lado los resultados de las obras hacen imposible esta tarea. Finalmente, como otro tipo de permanencias en estos años: si por una parte como ya se hizo mención algunas instituciones puntuales canalizan la exposición del arte latinoamericano —lo que está sujeto a opiniones críticas—, por otro lado está la tendencia de l*s propi*s artistas, activistas y educador*s comunitari*s de crear y hacer funcionar espacios propios para justamente visibilizar su trabajo y disponer de una planificación propia de exposiciones, no sujeta a las cuotas y pequeños lugares que de vez en cuando aparecen. La llegada al *boom* de los ochentas se da con ambos procesos vigentes, el de “balcanización” de la escena artística norteamericana, a la vez que el de reivindicación del lugar propio por ejemplo con la creación del Museo del Barrio. L*s artistas están dividid*s entre apoyar una u otra posibilidad e inventar/buscar posibles vías de exposición.

²⁵⁹ Ésta se realiza en el Museo y Jardín de Escultura Hirshhorn, entre diciembre de 1979 y febrero de 1980, con la curaduría de Cynthia Jaffe McCabe, de esta institución. Para una revisión de esta muestra puede verse: Rubin, Ida, “Botero en el Hirshhorn”, *Arte en Colombia* No. 11, Diciembre de 1979, p. 49-53.

²⁶⁰ Amaral, Aracy, op. cit., p. 66-70. Aquí se hace un recuento de las mismas. También menciona algunos artistas que tienen representación en galerías en ese momento: Matta, Lam, Torres-García (ya fallecido), Toledo, Botero, Tamayo.

- What exactly is the “Latino Boom”? The artists answer:
- a) a kind of smokescreen to hide reality;
 - b) a prestidigitation act to distract us from politics;
 - c) the green light for us to become rich and famous;
 - d) a major opportunity to infiltrate and speak from within;
 - e) a contemporary version of the “good neighbour” policy towards Latin America;
 - f) the logical result of the Chicano and Nuyorrican movements;
 - g) the caprice of a Madison Avenue tycoon. (...)
- Guillermo Gómez-Peña, 1989.

CAP. 3: El boom: arte, mercado y multiculturalismo.

En el cambio de época. Mirado desde hoy, 1989 es uno de los años más recordados y relevantes del siglo veinte, tanto como para dar fin al mismo siglo, como Eric Hobsbawm alguna vez sostuvo.²⁶¹ Al destacar por un lado el recuento de hechos —la masacre de Tiananmen, la fragmentación de la Unión Soviética, el fin de los gobiernos comunistas de Europa Oriental, la reunificación alemana, entre otros— también hay que indicar que junto con éstos se abre un nuevo orden económico y político a nivel global, que repercute y cambia, cómo no, el campo del arte, dejando atrás la división este-oeste que lo estructuraba desde finales de la segunda guerra mundial. El triunfo del capitalismo tan anunciado significa varias cosas: el pasaje a un nuevo orden mundial con Estados Unidos como hegemonía, el inicio de una nueva etapa de concentración global de la riqueza, y el predominio de mecanismos de libre mercado que se extienden globalmente, todo lo cual deriva en el diagnóstico ya conocido del fin de la historia.²⁶² En efecto, este artículo de Fukuyama está escrito en un tono triunfal que diagnostica y perfila ciertos rasgos unificadores del mundo venidero, más allá de las muchas críticas posteriores que recibe: la “impertérrita victoria del liberalismo económico y político” en el plano de las ideas y la conciencia, y más aún, el triunfo de Occidente y la “idea” occidental. Tratando de justificar este triunfo en base al supuesto del agotamiento de estructuras político-económicas alternativas, Fukuyama propone hacer caso omiso a cualquiera de las objeciones al liberalismo, sobre todo las que provienen de pequeños países que no aportan a la “común herencia ideológica de la humanidad” y que por su peso específico pareciera que quedan

²⁶¹ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Grupo Editorial Planeta-Crítica, Buenos Aires, 1998.

²⁶² Fukuyama, Francis (1988), “¿El fin de la historia?”, disponible en: <http://bioetica.org/cuadernos/bibliografia/fukuyama.pdf>, p. 5-31. Publicado por primera vez en la revista *The National Interest* en el verano de 1988.

fuera de la historia del mundo.²⁶³ Llama la atención tan rimbombante y preclara descripción ya que este nuevo orden global tiene su versión en el campo de la cultura, con registros de lo que ya venía sucediendo pero también con nuevas tendencias propias de este cambio de época, entre las cuales va a destacar la del auge multicultural, las nuevas voces que se quieren oír y ver, las más “insignificantes” e invisibles en épocas previas. Es dentro de este leve contraste —o marcada contradicción— en el que se mueve este apartado.

En un nivel general, la década del ochenta trae consigo la expansión del mundo del arte con un sesgo marcadamente económico, en un proceso que tiene tantas facetas que difícilmente se puede simplificar. Aquí un breve intento: el lugar central de las subastas y la multiplicación del valor de las obras de arte; el fuerte papel de las corporaciones en la compra y coleccionismo, y como nuevos árbitros de este sector; la extensión de lugares para ver obras de arte: bienales, ferias o exposiciones internacionales, usados también como mecanismo aceptado para posicionar ciudades dentro de este nuevo esquema global;²⁶⁴ a lo que se suma la ampliación de las funciones del museo, su auge o popularidad, y su reposicionamiento como espacio en la escena artística. También, el auge de la tendencia multicultural en las exposiciones es, como antes se dijo, otra de las variables destacadas, lo que en gran medida puede relacionarse con la crítica posmoderna y feminista que le antecede. Todo esto va a concentrarse y a redefinir el campo artístico de manera bastante radical, en donde la seña principal parece ser la del maridaje, aunque viejo pero ahora con nueva fuerza, entre **arte y dinero**. La idea de la demolición o el fin de las barreras culturales dentro del mundo del arte es parte de una nueva retórica de aquí en más, que acompaña el discurso más amplio de la globalización, pero que no se va a presentar sin fuertes controversias sobre cómo se integran estas culturas al ámbito expositivo. Dentro de Estados Unidos existe una reconfiguración discursiva de cara a este mundo del arte globalizado: “If the establishment of New York as the centre of the art world following the Second World War had meant a shift in the focus of American art from local and national

²⁶³ Aquí menciona a Albania y a Burkina Faso, a modo de ejemplos, p. 15.

²⁶⁴ Para una descripción de esta tendencia puede verse: Millán Valdés, Rodrigo, “Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio”, Revista Eure, Vol. XXXV, No. 106, diciembre 2009, p. 155-169.

concerns to supposedly universal themes, then the new order required the abandonment of universality in favour of an exploration of diversity, difference, and hybridity”.²⁶⁵

Correlato bastante evidente en este último sentido son las exposiciones de arte latinoamericano que comienzan durante los ochentas —cimentadas de manera importante por las subastas de la década previa—, además de otros ejemplos más específicos como la exposición *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (1990) —que se trata al final de este apartado— o el reconocido libro *Mixed Blessings. New Art in Multicultural America* (1990) de Lucy Lippard, el primero en tratar sobre arte multicultural en Estados Unidos según Eva Cockroft. Así, este capítulo arranca con el marco de descripción de los procesos económicos globales que afectan a la economía del arte, para luego adentrarse en los rasgos que hacen al *boom* del arte latinoamericano: indicadores diversos, subastas, la fridamania y las exposiciones, que son muchas en ámbito estadounidense pero que se manifiestan igualmente en Europa; y cierra con la profundización en tres de estos proyectos: *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (Museum of Fine Arts, Houston, 1988); *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (Bronx Museum, New York, 1988); y la arriba mencionada *The Decade Show...*

El escenario latinoamericano trae la reinstalación de la democracia en varios países y con ésta la puesta en práctica del neoliberalismo. Las artes visuales no son ajenas a esto ya que la esfera cultural de varios países se abre a las dinámicas del intercambio transnacional: “Neo-liberalism has accorded an important, if not yet fully recognized, function to the visual arts. This new function has, in turn, created a very complex space for their production and distribution”.²⁶⁶ En efecto, se entiende que el espacio para las artes visuales no está circunscrito de manera exclusiva a la frontera nacional sino que prima la idea de circulación —de obras, artistas, exposiciones, curador*s, coleccionistas, etc.— entre los centros artísticos más relevantes y las distintas capitales de la región. Como tendencia relevante, gana importancia desde los setentas el financiamiento de sectores privados, cercanos a conglomerados mediáticos y al sector financiero de la economía, en contraste con el predominio de financiamiento estatal del arte de décadas previas. No es menor

²⁶⁵ Stallabrass, Julian, op. cit., p.19.

²⁶⁶ Ramírez, Mari Carmen, op. cit., p. 30.

entonces el rol activo que este sector comienza a tener en el *boom* de exhibiciones y de mercado del arte latinoamericano. Se reconoce que —al menos en la lectura de Ramírez— no son los designios imperialistas ni los meros lineamientos de la política exterior norteamericana los que juegan un rol preponderante en este sector sino un fenómeno asociado con la auto-promoción de intereses económicos de las elites latinoamericanas en Estados Unidos y Europa Occidental.²⁶⁷ Opinión que hay que matizar ya que también desde inicios de los noventa surge la Iniciativa para las Américas como política general para la región, a lo que se suma el fuerte intervencionismo estadounidense en los ochentas, como es ampliamente documentado.²⁶⁸

Arte y mercado

Hay ciertas particularidades en la relación entre arte y mercado. A medida que se profundiza en este tema se puede dar cuenta de la poca o escasa autonomía que presenta el campo artístico respecto a la economía.²⁶⁹ De hecho, para el período tratado, difícilmente se puede pensar en el ámbito del arte y del mercado como algo separado, más bien son dependientes, están fuertemente relacionados, e incluso a veces uno está en función de otro, por más de que conserven funciones específicas y de que generalmente sean vistos como ámbitos diferenciados.

La obra de arte es una mercancía peculiar, ya que está dividida entre un valor que es de tipo simbólico y un valor de mercado, en donde el primero tiene que ver con una plusvalía intelectual propia del arte que hace difícil su traducción a un precio, aunque las obras mismas estén afectadas por la vida económica, como cualquier otro producto. El mercado del arte tampoco es como cualquier otro mercado existente para la compra y venta de mercancías: trabaja como un mercado en red y es cercano a los mercados financieros,

²⁶⁷ En particular de México, Colombia, Venezuela y Cubano-americana.

²⁶⁸ Algunos aspectos sobre las relaciones interamericanas se profundizan en el siguiente capítulo. También hay exposiciones como *The Decade Show*.. que tratan directamente el tema de las intervenciones estadounidenses en territorio latinoamericano, como puede leerse en varias partes de su catálogo; así como ciertas obras más recientes que denuncian abiertamente el tema, como *Breve historia del intervencionismo estadounidense en América Latina desde 1946*, parte de un proyecto del artista Carlos Motta, 2005-2014. Para la Iniciativa de las Américas puede consultarse: Lozano, Lucrecia, “La iniciativa para las Américas. El comercio hecho estrategia”, Nueva Sociedad No. 25, Buenos Aires, Mayo-Junio 1993, p. 121-134.

²⁶⁹ Trabajo estos argumentos sobre las relaciones de arte y mercado y sus peculiaridades en base al texto de Isabelle Graw, *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Mardulce, Buenos Aires, 2013.

porque funciona según la ubicación de sus participantes y porque también tiene más actividad en estos centros.²⁷⁰ Más aún, bastante se ha dicho sobre el hecho de que éste funciona en base a leyes no escritas, poca información y poca transparencia en su accionar:

“La imagen de una comunidad fuertemente unida, hermética, reacia a revelar sus prácticas se evoca fuertemente. El hecho de que las listas de precios de las galerías raramente sean exhibidas o que las casas de subastas mantengan en secreto los nombres de los postores se lee como un signo de “falta de transparencia”. (...) este mercado es un ejemplo perfecto de una *economía informal*, que prospera en base a acuerdos personales, leyes tácitas y conversaciones casuales.”²⁷¹

También especialistas explican que existe un control tanto en la producción como en la venta en el mercado del arte, y que si bien hay menos regulación en lo que se llama el mercado secundario de las subastas, no se puede pensar como un mercado libre en su totalidad. Es sin duda un mercado inusual, distinto al de otras ramas de la cultura ya que existe un límite más preciso de las mercancías que maneja, lo que influye en sus precios y dificulta su explicación en términos económicos. La poca información disponible, la regulación de las mercancías, el manejo de la demanda, y las fluctuaciones de precio según modas hace de este mercado algo mucho más complejo de entender y de que se vea como un “enclave arcaico y protegido” con cuya pertenencia se aseguran el estatus y la distinción social.²⁷² Es interesante apuntar además, que si bien funcionan íntimamente relacionados,

²⁷⁰ Por ejemplo, Graw explica que al enfocarse simplemente en su extensión, desde la segunda guerra mundial se amplía su esfera de influencia tal como se amplían los centros financieros: en principio, París, Nueva York y Londres, a lo que luego se suman Hong Kong, Beijing, Moscú, entre otros. Para esta investigadora (aquí sigue al sociólogo francés Alain Quemin) esto no quiere decir en absoluto que exista un mercado del arte global sino que más bien hay escenas locales del mercado del arte periféricas conviviendo con estos centros, y mucho menos un debate sobre arte que se de a nivel global. Lo que hay es una concentración de información y de recursos en algunos centros, aunque exista una ilusión de que este mundo del arte sea cada vez más globalizado. En esta línea van las opiniones de la investigadora Chin-tao Wu al sostener que pese a la globalización progresiva del mundo del arte, el debate en este campo sigue siendo un debate predominantemente blanco y eurocéntrico. También señala las fuertes dificultades con las que se ha encontrado para realizar su investigación doctoral sobre la participación de las corporaciones en el mundo del arte, Wu, Chin-tao (2002), *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Akal, Madrid, 2007, p. 25.

²⁷¹ Isabelle Graw, op. cit., p. 89-90.

²⁷² Stallabrass, Julian, op. cit., p. 114.

arte y mercado operan bajo una creencia que mantiene al primero como fuera de cualquier tipo de relación mercantil o utilitaria.

En la coyuntura de la investigación comienzan cambios en la relación arte-mercado que van a ser estructurales y van a marcar el panorama de las dos décadas subsiguientes. Cambios que a mi entender llevan a una pérdida de autonomía de la esfera del arte a favor de una preponderancia o centralidad del rol del mercado, que parece subsumir a la primera dentro de su lógica.

Anoto algunas ideas en relación a esto. La primera tiene que ver con el cambio de escala que experimenta el mercado del arte: antes pensado como un área de negocios pequeña, que vende sus productos al por menor y está en manos de especialistas, pero que poco a poco pasa a ocupar una dimensión más cercana a una gran industria, de la mano de corporaciones y de grandes celebridades, l*s artistas, pero también l*s galeristas y curador*s como personalidades centrales. La industria del arte, si bien sigue formada por escenas locales, pasa a estar conectada a nivel global y los conglomerados de galerías —la fusión de éstas es otra de las tendencias que se verifican— se sitúan en un lugar central.²⁷³ En relación a esto, el precio alcanzado por las obras en el mercado (sobre todo en subastas) pasa notablemente a ser el tema principal en los medios, además de ganar terreno en la discusión sobre arte y cobrar un protagonismo inusitado como criterio del valor de una obra. Con esto hay un cambio de status, ya que el mercado deja de ser el lugar inevitable de las transacciones para posicionarse como la autoridad que confiere valor al trabajo artístico: que una obra se considere artísticamente relevante depende en gran medida del valor de mercado que alcanza.²⁷⁴ También la misma idea del *boom* en la que se mueve esta investigación desdibuja los límites entre las zonas propias del arte y las del mercado, porque la palabra indica tanto un fenómeno particular como un período en el tiempo en el cual las obras de arte se compran y venden, subiendo cada vez más sus precios en el mercado comercial. Cada *boom* se encuentra ligado a fenómenos mediáticos y políticos más amplios, como en este trabajo se hace eco, y también se liga a un florecimiento económico generalizado. Este es también un momento en que se pueden ver los fuertes vínculos entre arte y mercado, así

²⁷³ Además de la investigación de Graw, el libro de Sarah Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, Edhasa, Buenos Aires, 2009, constituye un buen relato de todos estos cambios desde mediados de los ochentas.

²⁷⁴ Esto no quiere decir que el valor de mercado se posicione de un modo completamente aparte del valor simbólico de una obra, más bien siempre hay una retroalimentación y el valor final de una obra depende también de su legitimación simbólica en el campo dada por la crítica de arte, los museos, etc.

como un alto rendimiento en cuanto al dinero que se gana comprando y vendiendo, que afecta el volumen y el tipo de arte que circula, en donde generalmente la pintura es favorecida.

Hoy es posible pensar a la década del ochenta como el período en que se prefigura el mundo del arte que viene: fusiones corporativas de galerías para actuar de manera transnacional; la actuación de las casas de subastas como casas crediticias; l*s artistas convertid*s en celebridades; la atención mediática sostenida hacia el factor económico y los récords de precios así como a la imagen que proyectan quienes producen y venden arte. Arte y mercado están a fin de cuentas más imbricados que separados.

En consonancia con esto, el ámbito del arte no puede verse de manera aislada sino que sus transformaciones van en el mismo sentido que el de las economías del mundo en los últimos treinta años (1975-2005): disminuye el rol del gobierno mientras aumenta el del mercado y con esto las transacciones económicas tanto domésticas como internacionales. Esto es caracterizado con el nombre de neoliberalismo, globalización y financialización, fenómenos que remiten —sobre todo en los países miembros de la OCDE— a cambios estructurales que llevan a: “(...) the increasing role of financial motives, financial markets, financial actors and financial institutions in the operation of the domestic and international economies.”²⁷⁵ Destaca a su vez Millán Valdés que desde la segunda mitad del siglo XX y debido a los acuerdos generados con la finalización de la segunda guerra mundial, se gestan cambios radicales en el sistema económico y en los términos de intercambio globales. Se instaaura un nuevo régimen de modernización capitalista que trae aparejadas sustanciales modificaciones al mercado financiero, mismas que van a acentuarse tras la crisis del petróleo de los años setenta y la emergencia de la nueva derecha impulsora de las políticas neoliberales en economía: “es desde aquí que se sientan las bases para la circulación libre del capital financiero, la desregulación de las barreras arancelarias y la consiguiente apertura de mercados globales, la deslocalización de los procesos productivos a través de la externalización de servicios, la aparición de nuevas figuras empresariales y

²⁷⁵ Epstein, Gerald A., “Introduction”, Epstein, Gerald A. (ed.), *Financialization and the world economy*, MPG Books Ltd., Gran Bretaña, 2005, p. 3. L*s autor*s del libro comparten dos convicciones: primero, que el fenómeno financiero ha devenido cada vez más importante en gran parte de la economía mundial; y segundo, que algunos de los efectos de la financialización —en concordancia con el neoliberalismo y la globalización— han ido deteriorando a un número significativo de personas alrededor del mundo.

organizacionales (...), las franquicias o la subcontratación de procesos y servicios, y la reorganización de mercados de trabajo”.²⁷⁶

Así, según este analista, el proceso de fortalecimiento del sistema financiero global liderado desde el hemisferio norte desde mediados de esta década, se desarrolla a través de políticas de liberalización económica que facilitan el desplazamiento de la inversión entre distintos mercados, incorpora tecnologías de información y comunicación, y consolida la acción en red o trama global de ciudades transfronterizas. El proceso de **comodificación del arte** es afectado por estas coordenadas globales, y toma un nuevo impulso y características desde entonces, que luego se profundizan con el fin de la guerra fría. Nuevos actores entran al llamado ámbito de la cultura, las artes y sus actividades, abarcando áreas que van desde la compra de compañías cinematográficas, casas editoriales, organización de exposiciones y gerenciamiento de galerías: corporaciones multinacionales, bancos, intereses privados y corporativos, sin dejar de lado tampoco el sector estatal, reflejan sus intereses de manera creciente en las políticas para las artes visuales.²⁷⁷ En medio de estos macro-lineamientos se empieza a considerar que el arte moderno y contemporáneo mexicano en particular y latinoamericano en general puede ser visto como una mercancía más: “(...) as a “raw material” from a dependent country, a “resource” of a particularly valuable character that can be manipulated at home and exhibited or sold abroad for the ideological and financial “profit” of foreign investors, with the assistance of the Mexican ruling class and government (...)”.²⁷⁸ A este proceso general y a ciertas partes me refiero en este capítulo.

Configuraciones del campo cultural estadounidense de los ochentas

²⁷⁶ Millán Valdés, Rodrigo, op. cit., p. 156.

²⁷⁷ Un destacado y minucioso estudio de los procesos de privatización en general y la cultura empresarial en relación con el arte contemporáneo centrado en Gran Bretaña y Estados Unidos lo ofrece la investigación de tesis doctoral de Chin-tao Wu, arriba citada.

²⁷⁸ Goldman, Shifra, *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1994, p. 268.

Desde el campo cultural mexicano, pueden leerse algunas críticas a este proceso en la prensa: Mayer, Mónica, “Sobre la multiculturalidad y el neomexicanismo” (parte 1), *El Universal*, 1 de junio 1992; y “Sobre la multiculturalidad y el neo-mexicanismo” (parte 2), *El Universal*, 2 de junio 1992. También dos artículos de Néstor García Canclini, “Museos, aeropuertos y ventas de garage. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio”, *La Jornada*, 14 de junio 1992; y “Tradición y modernidad cultural. Ante el Tratado de Libre Comercio”, *El Día*, 19 de abril 1992, p. 7.

Al mirar aspectos generales, el gobierno de Reagan (1981-1989) presenta ciertas líneas de acción: limitar el gasto público, la desregulación y privatización, y la defensa de la economía de libre mercado constituyen algunos puntos; por otro lado, el mundo de los negocios y el gobierno estrechan lazos para financiar la cultura, permeando este área por completo, privatizándola. Es sabido que en los setentas las empresas se involucran en el ámbito de la cultura, pero lo hacen de forma un tanto pasiva y limitada. En cambio, la intervención empresarial en la cultura se vuelve “ubicua y omniabarcante” —sostiene Chintao Wu— al paso de la nueva década: a través de su poder económico, crean sus propias colecciones, premios, departamentos de arte y galerías en sus sedes, contratan sus propios curador*s, circulan sus exposiciones a museos y crean alianzas con ellos (a veces alojan sus sedes en sus propias oficinas), con lo que se colocan a la par de los museos tradicionales y, lo que es de destacar, tienen un canal de ingreso al poder político por estas funciones.

El arte —su posesión y patrocinio— tiene para las empresas una función importante como moneda de cambio, ya que genera para éstas un alto valor que no es solo económico sino simbólico, traducible a réditos para su imagen, publicidad y relaciones públicas en general, lo que también puede entenderse como “capital cultural”. Pero también este papel como agente cultural muchas veces —sobre todo si las actividades tienen un respaldo gubernamental— crea un canal directo de relaciones con el gobierno, dando pie a convertir el “capital cultural” en poder político en la coyuntura apropiada. El patrocinio corporativo entonces puede verse muchas veces como dirigido a apuntalar estas relaciones políticas e interactuar con organismos gubernamentales.

También hay otros actores relevantes en el campo de la cultura, como por ejemplo el NEA (National Endowment for the Arts), que es el principal organismo público para las artes y parte central del circuito de legitimación de actividades culturales dentro del sistema político del país. Su rol importa ya que la aprobación oficial por parte de este organismo es considerada incluso más relevante que las asignaciones económicas que otorga. Otro lugar peculiar tienen los museos calificados de “privados” en el llamado “tercer sector” o sector “sin ánimos de lucro”, un espacio bastante confuso y ambiguo, diferenciado luego de la segunda guerra mundial. Hay una percepción generalizada de que los museos de arte son instituciones privadas sin ánimos de lucro, y esto quizás reside en que han sido creados generalmente bajo la iniciativa de particulares con altos recursos y dirigidos por un

patronato que no recibe remuneración y que suele perpetuarse en el tiempo a través de lazos familiares. Tampoco los museos estadounidenses forman parte de la burocracia estatal como sí lo hacen los museos británicos, y por esto mismo no son sometidos a los controles de responsabilidad pública que otros organismos estatales.

La idea de que son instituciones privadas es cuestionable por varios motivos. Por un lado, más allá de que gran parte de sus fondos provenga históricamente de familias acaudaladas, las facilidades fiscales que las donaciones individuales reciben hace suponer que de otra forma este dinero se hubiera dejado en impuestos a las arcas públicas, o sea, hay un tipo de financiación estatal que es indirecta. Por otro lado, es claro que los museos adquieren un tipo de relevancia pública dado el propio carácter de su actividad, y es por esto que su papel social traspasa el ámbito privado y puede ponerse en pie de igualdad con cualquier otro organismo público de arte.²⁷⁹ Entonces, la distinción entre público-privado parece al menos distorsionarse o mezclarse, ya que los museos asumen por su lugar en la sociedad —por el estatus y autoridad que adquieren— partes importantes de las dos dimensiones, y también porque quienes integran los patronatos acceden desde estos espacios a funciones en las instituciones públicas.

Volviendo al accionar gubernamental, Reagan declara el área de cultura como de baja prioridad y recorta los presupuestos de ayudas al arte afectando directamente al NEA y el NEH (National Endowment for the Humanities), y propone como contrapartida un alto interés en que tanto individuos como empresas presten su apoyo económico para este sector. De hecho, se crea un grupo de trabajo presidencial sobre Arte y Humanidades, que se enfoca específicamente en cómo aumentar el apoyo privado en este ámbito. Además, el propio presidente a través de eventos especiales que incluyen galas en la casa blanca y premios exclusivos para personalidades del arte, es el encargado de recaudar fondos y legitimar la participación de las empresas en este circuito, con lo cual deja el papel del NEA y las reducciones presupuestarias en un costado marginal. La preferencia por la

²⁷⁹ En la explicación de estos mecanismos, Chin-tao Wu expone en torno a estos beneficios fiscales y los piensa como una estrategia de evasión impositiva, que ha funcionado como motivación de que individuos ricos y también empresas donen sus obras a museos. Es así que mucho subsidio público queda oculto, y estas prerrogativas impositivas son un privilegio que el Congreso concede; por todo esto es que los museos se basan también en el apoyo estatal, más allá de que no formen parte formal de este ámbito, y más aún (si se habla del caso del Whitney o del MOMA), no se hubieran expandido sin estos beneficios, op. cit., p. 29-45.

privatización en este ámbito lleva a fortalecer y afianzar el poder de las empresas durante esta administración, pero también a transformar el papel de los organismos públicos de arte que se orientan igualmente a una visión más empresarial. El NEA presenta para la década de los ochentas una relación de colaboración consolidada con la iniciativa privada, que no hará más que intensificarse. Su nuevo director, Frank Hodson —ligado previamente al Servicio Exterior y el Departamento de Estado—, proviene directamente de la casa blanca y apoya las políticas de recorte presupuestario, además de ser partidario de una orientación comercial en materia de artes visuales. Además, todos los cargos en los organismos públicos para las artes fueron acomodados según la afinidad ideológica presidencial y las decisiones centralizadas en función de esta figura.

Esta intervención del mundo de los negocios en la cultura amplía efectivamente su ámbito de influencia y también afecta y transforma al museo, que se convierte en una parte más del engranaje de las relaciones públicas empresariales: “Así pues, hay que interpretar la transformación de los museos de arte en la década de 1980 de proveedores de una cultura de elite particular a palacios de feria para un número creciente de consumidores de arte de clase media dentro de la perspectiva dual de las políticas gubernamentales y las iniciativas empresariales”, asume la antes citada investigadora de estas tendencias.²⁸⁰

Al intervenir en el espacio de prestigio y autoridad pública que el museo tiene, la empresa gana por añadidura algo de este aura, con lo cual se entiende su intervención en términos del prestigio que pueden obtener ya que en lo superficial se posicionan más allá del mundo de los negocios y la política. Con esto, la estructura institucional del museo le da a la empresa el emplazamiento ideal para actuar, siendo las **megaexposiciones** o “**blockbusters**” característicos de los ochentas un escenario privilegiado de intervención, aunque no el único. Esto se puede ver, además de la enorme publicidad, en los catálogos impresos que recogen las palabras de las empresas, luego ampliamente difundidos. Cada vez más los museos se hacen dependientes del financiamiento empresarial, para sus ampliaciones y remodelaciones, apertura de nuevas sedes y exposiciones con récords de taquilla, tendencias que se fueron popularizando en este período, como el museo mismo que gana notablemente en audiencia. Esta familiarización con la cultura de empresa también lleva a una transformación importante en la fisonomía del museo ya que el impulso

²⁸⁰ Wu, Chin-tao, op. cit., p. 150.

de la expansión por la que pasa es notorio, lo que lleva a verlos en algunas ocasiones como especie de multinacionales de las artes.

Pero la participación empresarial en el arte no solo las beneficia a nivel comercial, también hace que las mismas se constituyan en voces autorizadas en asuntos de interés público, ya que se identifican con los valores de las instituciones artísticas a las cuales patrocinan. Aún más, ciertas empresas necesitan relacionarse con el arte para “lavar” su imagen pública a través de la publicidad ya que sus actividades están ligadas con la industria del petróleo, armamentística o del tabaco, áreas que en general están sujetas a restricciones publicitarias. En Estados Unidos, los más beneficiados con los apoyos económicos de las empresas son los museos de arte y esto principalmente por el perfil de público que se acerca a los mismos, que coincide con el tipo de público que muchas empresas buscan. El punto está en que el museo funge como mediador entre el gobierno y las empresas, y así propicia la transformación del capital cultural que obtienen estas últimas en poder político para conseguir sus intereses específicos y facilitar sus negocios. Su patrocinio no es, evidentemente, una cuestión meramente financiera que ayuda a la organización de exposiciones y megaespectáculos, sino de un impacto más grande en la vida cultural general y sobre todo una parte más de lo que sería la privatización de la cultura en este país. Queda claro que este modelo que se profundiza en esta década hace que las empresas sean percibidas como parte legítima del campo cultural.

Como dato que refuerza esta descripción, Goldman señala que hacia mitad de los sesentas las empresas gastan cerca de 22 millones de dólares en arte, cifra que sube a 600 millones veinte años más tarde y que coincide con la expansión de las corporaciones globales o multinacionales.²⁸¹ En relación a esto, es interesante notar que desde fines de los setentas y seguidamente en los ochentas es más elevado el porcentaje de entidades financieras (aseguradoras, fondos de pensiones, compañías de inversiones, etc.) dedicadas al coleccionismo de arte en Estados Unidos. Este sector ocupa una posición preponderante en la economía general del país, y es de suponer que se encuentra ligado al período alcista, fuertemente especulativo y de un alto rendimiento del arte como activo financiero que tiene

²⁸¹ Goldman, Shifra, op. cit., p. 33.

un pico en 1987 con las impresionantes ventas de dos obras de Van Gogh en más de 24 y 53 millones de dólares cada una.²⁸²

A modo de cierre, no es exagerado decir que la marca y seña de la década pasa por la compenetración más profunda que experimenta el mundo empresarial con el del arte, que el primero adopta al segundo para sus propios fines de publicidad pero también toma el arte como inversión, trayendo cambios profundos en un nivel más general. Además, el ataque continuo a los organismos públicos que financian las artes en Estados Unidos durante los dos gobiernos republicanos de Reagan y Bush, va a ser continuado en la etapa de Clinton con lo que se afianza la idea de privatización. Este no es el único legado de la década, y viendo el proceso general, el modelo corporativo en las artes ingresa este área en un proceso más amplio de comodificación, complementario del neoliberalismo, en donde los contenidos críticos o radicales de las propuestas estéticas pueden verse limitados tanto por los financiamientos corporativos como por algunos museos relacionados con este sistema; además de que los propios museos se acercan a la idea de marcas comerciales, tal como las corporaciones. Con esto las instituciones artísticas comienzan a expandirse no sólo puertas adentro del país sino hacia el exterior, en lo que adquieren un curioso paralelo con las empresas multinacionales que venden sus costosas franquicias, con la diferencia de que son los museos los que incurren en estas prácticas y abren nuevas sucursales. Hay nuevos visos en el sistema de dominio exterior a nivel cultural que parecen reforzar las divisiones y desigualdades ya existentes.

En definitiva se puede pensar —junto con Canclini— que si bien la autonomía de los campos culturales permanece, muy a pesar de las leyes globales del capitalismo, ahora sí se subordina a éstas con lazos inéditos.²⁸³ Estas “fuerzas extraculturales” adquieren un peso decisivo y si bien las demandas ajenas al campo son visibles a lo largo de la modernidad, es desde mediados del siglo XX que los agentes más relevantes del campo artístico —museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales— se reorganizan en función de la promoción mercantil y consumo. Su análisis indica que las manifestaciones más agresivas de este tipo de condicionamientos se hallan presentes en países como Alemania, Estados Unidos y Japón.

²⁸² Esto se trata más adelante en este mismo capítulo.

²⁸³ García Canclini, Néstor, (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 76.

Versiones del multiculturalismo

El multiculturalismo como idea presenta una historia, un uso y hasta nombres diferentes si hablamos de Estados Unidos o de distintos países de América Latina, donde el fenómeno de la diversidad de culturas que conviven o habitan en un espacio nacional recibe nombres tales como “pluralismo cultural”, “heterogeneidad”, “transculturación”, “hibridez” y también “mestizaje”.²⁸⁴ Este concepto es ampliamente usado en Estados Unidos, se difunde a lo largo de todo el siglo pasado a modo de prácticas en el ámbito educativo, laboral y político, sobre todo como consecuencia del movimiento por los derechos civiles de los sesentas, y se relaciona con las demandas jurídicas a favor de grupos de población minoritarios para ganar acceso igualitario en distintos ámbitos de la vida nacional. Con esto se registra un cambio en el que quienes estaban relegados y en la posición del “otro” comienzan a ser más visibles, a reubicarse y reubicar sus demandas. La formación de muchos grupos en torno a temas de racismo, etnia, género, preferencia sexual, migrantes, políticas imperialistas, etcétera, es uno de los legados más visibles de la década del ochenta, aunque en medio de esto, las llamadas “políticas de acción afirmativa” que intentan remediar largos años de discriminación, sufren serios embates durante los gobiernos de derechas de Reagan y Bush, con consecuencias que perduran hasta épocas muy recientes.²⁸⁵

A grandes rasgos, el planteamiento del **multiculturalismo** en este país propone una transición de un modelo monocultural a otro integracionista, que resiste y discute este primer modelo para dar paso a un relato de nación más plural y acorde a la conformación real de los grupos que habitan este territorio. Pero esto no quiere decir que su propuesta desmonte o desarticule las estructuras de poder ya arraigadas, más bien, como explica Desirèe, puede terminar reforzándolas o ser cooptado por éstas.²⁸⁶ En este país, que no presenta una historia fundacional cercana a la hibridez o a la mezcla de culturas en su territorio, el debate en torno al mismo ha sido considerado polarizante, en el sentido que

²⁸⁴ Este es un término usado para describir el fenómeno de la diversidad de culturas, razas, etnias, idiomas y religiones dentro del ámbito nacional, el mismo se trata en: Desirèe, Martín, “Multiculturalismo”, Szurmuk, Mónica; Mckee Irwin, Robert (coords.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Instituto Mora-Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 182-187.

²⁸⁵ Un recuento visual y escrito en cuanto a derechos civiles y reproductivos, sus luchas y reveses, puede verse en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990, p. 137-139.

²⁸⁶ Desirèe, Martín, op. cit., p. 184.

apunta a la coexistencia separada de los distintos grupos y crea una marcada división entre éstos, lo que también produce ideas en torno a las identidades que son esencialistas y reduccionistas. Tampoco el concepto, de mucha actualidad en los ochentas y noventas, ha sido realmente definido y quizás, aunque no sólo por esto permanece como un foco de disputas y conflictos, con plena vigencia, como modo de clasificación de las diferencias culturales de forma bastante objetable, como resume Renato Rosaldo: “Although the official [doctrine] holds that all cultures are equal, an informal filing system more often found in corridor talk than in published writings classifies cultures in quantitative terms, from a lot to a little, from rich to poor, from thick to thin, and from elaborate to simple. (...)”²⁸⁷

De forma paralela a estas distinciones tan marcadas, hacia fines de los ochentas el uso del concepto “**multicultural diversity**” se populariza y extiende para alcanzar a importantes instituciones artísticas y educativas, pero no tanto entendido en relación a la idea de acción afirmativa de la década previa sino más bien de forma institucionalizada y burocratizada, y por esto mismo, aplacando y cooptando su uso en pos de objetivos propios del sistema artístico del *mainstream*. Hay una confluencia particular entre la consolidación del neoliberalismo y esta lógica cultural que aplaude la inclusión de estas otras realidades dentro de museos y exposiciones, pero que se manifiesta, así parece, más que nada como cambio retórico. De hecho, para quienes analizan esta tendencia en el campo del arte, el mayor efecto no ha sido en su economía sino en su retórica, aunque van de la mano: “Yet, despite the wealth that flows to transnational corporations —and, as we shall see, thus to the art world— the greatest effect on art has not been on its economy but its **rhetoric**. A loud chorus of voices has been heard praising the demolition of cultural barriers to trade, and the glorious cultural mixing that results.”²⁸⁸

Este cambio retórico hacia la diversidad y el multiculturalismo está fuertemente mezclado con verdaderas demandas de inclusión cultural de grupos específicos que pugnan por espacios de exposición, además de fuertes controversias por determinadas muestras y contenidos en torno a la sexualidad o el sida por ejemplo, que se denuncian en el ambiente conservador de la década e incluso se usan como justificación para recortes de presupuesto público al área de cultura y al NEA en particular. Así, si bien se abre el espectro de

²⁸⁷ Esta cita proviene de Goldman, Shifra, op. cit., p. 58.

²⁸⁸ Stallabrass, Julian, op. cit., p. 13.

contenido de lo que se muestra, hay ciertas batallas contra el arte de índole más político y controversial que a la larga favorece la circulación de una versión comercial del arte multicultural. Es decir, una lógica que avala propuestas artísticas relacionadas con la exaltación de aspectos identitarios que reflejen la diversidad de la sociedad estadounidense, pero cuyo lenguaje no confronte o se politice demasiado, y que sea a la vez amigable con el mercado del arte.

Este tiempo-bisagra trae un reacomodamiento de prácticas: nacen nuevas bienales alrededor del mundo, con el consecuente renacimiento urbano y turístico;²⁸⁹ se dan nuevas alianzas entre el ámbito de los negocios y los gobiernos locales; emerge la figura del “curador global”; y también, pareciera que el modernismo en definitiva es desplazado por el multiculturalismo, en un signo inequívoco de los nuevos tiempos que corren. Dentro de estas nuevas lógicas tanto museos como bienales se llenan de estas otras voces y perspectivas, pero es igualmente cierto el hecho de que cada vez más esta diferencia cultural se convierte en un nuevo producto vendible, una nueva y novedosa mercancía que el campo del arte pone en circulación.

Es así que el tipo de visibilidad que algunos artistas tienen en estos circuitos globales necesita matizarse. Muchas veces el contenido crítico de los trabajos es dejado a un lado, ya que lo que se busca tiene que ver con la representación de esta diversidad que se puede normalizar y consumir más allá del problema puntual que el/la artista quiera tratar. La atención de nueva cuenta que artistas de Rusia, China o Cuba por poner estos tres ejemplos, tienen luego de 1989 no significa necesariamente un reordenamiento del sistema del arte sino más bien que existe una incorporación de trabajos antes considerados periféricos en un circuito que en este momento necesita y aprueba esta diferencia. Así, si bien aparecen nuevas vetas —entre una de ellas el arte latinoamericano— los centros de poder son los mismos, quizás ahora más diversificados, pero encaminados a sostener los valores del neoliberalismo dentro del sistema global del arte: es a partir de aquí que se puede pensar el

²⁸⁹ Esto viene de la mano con el posicionamiento de algunas ciudades como centros económicos y culturales, que buscan atraer inversiones, expandir su oferta cultural y deportiva, la afluencia de un tipo particular de turismo, y junto con esto obtener beneficios políticos más amplios. Stallabrass habla de los casos de la Bienal de Estambul, asociado a la imagen de Turquía para su ingreso a la Unión Europea, de la Bienal de la Habana y de Johannesburgo, e introduce ciertas críticas a cómo funcionan en general estas bienales, en el apartado “New World Order”, ídem, p. 29-72.

multiculturalismo como una versión comercial del arte dentro del neoliberalismo predominante.

El boom

Los ochentas son sin duda un período de importancia para el arte de América Latina por varios motivos. Hacia afuera, se pasa de una ausencia de referencias a una presencia más fuerte de estas producciones artísticas a nivel expositivo pero también en circuitos internacionales en general, aunque de forma mucho más modesta si se compara con el interés del mercado y el coleccionismo; hacia adentro también cambian los medios artísticos, se multiplican y hacen más contundentes las voces de la crítica de arte y el sector de investigación, más allá de que no se refleja en las publicaciones foráneas; también, como ya se dijo, se critica el uso de la idea de “arte latinoamericano” por toda la diversidad que encierra, pero a la vez persiste una visión que busca integrar más que mirar las diferencias.

Los booms en el campo artístico pueden identificarse en términos de numerosas y grandes exposiciones con gran circulación tanto en museos como galerías, la atención de la crítica, así como una intensa actividad desarrollada por las casas de subasta, aspectos que comienzan desde finales de los años setenta en cuanto al arte latinoamericano, para ganar intensidad y confluir en la década posterior.²⁹⁰ Pero como en ocasiones previas, este tercer boom trae preguntas varias: ¿porqué el arte latinoamericano vuelve a estar de nuevo de moda; qué factores de la escena del arte y de fuera de ésta cobran relevancia?; en definitiva, ¿cómo podemos explicar a qué intereses sirve el constructo “latin american art” en los ochentas-noventas?.²⁹¹ Difícilmente exista una respuesta concisa, mejor, conviene indagar un conjunto de fenómenos que aparecen relacionados que tienen que ver con asuntos de política interna, con el campo del arte en particular, además de las relaciones hemisféricas establecidas como marco. Este nuevo auge no tiene que ver solamente con dictados de la política exterior, sino que existe una nueva interacción cultural multicausal y registra matices y procesos más complejos que en décadas previas.

²⁹⁰ Sigo esta descripción de Goldman, Shifra, “El Espíritu Latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos”, Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994b, p. 89-95.

²⁹¹ De los primeros artículos en donde se articulan estos interrogantes son: “Looking a Gift Horse in the Mouth”, de Goldman (1989), compilado en su libro de 1994, p. 317-325; así como el de Ramírez, “Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation”, op. cit.

“The Anglo interest in salsa music and merengue dancing, Latin jazz piano, Argentine tango, films like “La Bamba” and “Stand and Deliver,” the novels of Gabriel Garcia Marquez and Isabel Allende, now encompasses the visual arts”, dice el diario más importante del país en 1988, pero bajo la advertencia de que esto no es arte *mainstream*: “(...) Hispanic art - a shaky term that covers the work of painters and sculptors from Latin America, Central America, the Caribbean and Puerto Rico, who live or work in the United States - is not yet, to use a marketing word, mainstream. Very few of its practitioners are enjoying the art world stardom attained by their Anglo colleagues.”²⁹²

La idea del “**Latin art boom**” remite de primera mano a la categorización, promoción, exhibición y venta del arte latinoamericano en los Estados Unidos en un contexto marcado por el discurso del multiculturalismo en lo que constituye una tercera ola de interés; este es un fenómeno externo, porque eclosiona en escenarios metropolitanos de ciudades europeas



y estadounidenses; y su nombre hace ver este segmento del arte como algo separado o excluido y ligado al “ethnic art” tan en voga entonces. Hablar de *boom* conlleva un nuevo acceso al mundo desconocido del arte latinoamericano una vez más, y lejos de ser algo inédito es un gesto repetido, como son repetidos algunos enfoques desde los cuales se muestra y explica. Como ya se vio, cada ciertos años a lo largo del siglo veinte el tema de América Latina reverbera en el panorama artístico —y político— estadounidense con nuevos bríos. Este no es un

caso distinto pero como todos, sí tiene particularidades y factores precisos que lo explican. Esta popularización del arte y la cultura de América Latina trae enconados debates sobre las inclusiones y exclusiones en torno al “latin art”: porqué es ésta una categoría aparte del resto del arte *mainstream*; porqué algunos artistas latinos quedan fuera de ella; etcétera. También, a diferencia de las dos décadas previas en donde las condiciones políticas estaban marcadas por la violencia e inestabilidad (esto en términos muy generales), ahora la región vive una transición hacia regímenes democráticos y nuevas inversiones económicas. La

²⁹² Glueck, Grace, “The Many Accents of Latino Art”, New York Times, September 25, 1988, edición digital.

llamada “ethnic fever”²⁹³ tendrá su apoteosis en 1992, en donde la resurrección del interés por la cultura latina parece ser total: la inserción de est*s artistas y su inclusión en exposiciones personales y grupales, mucha atención crítica y de los museos que realizan compra de sus obras, simposios, nuevas publicaciones, la prensa general que cubre estos temas; pero también, y con excacerbado entusiasmo, el alza de precios del mercado del arte en sus variaciones de galerías, subastas, y la activa presencia de coleccionistas entran en escena.²⁹⁴

De hecho, en medio de la internacionalización y publicidad de determinad*s artistas, asoman hechos de distinta índole: el involucramiento de Estados Unidos en El Salvador y Nicaragua junto con la política de influencia y presión tanto en la OEA como en Naciones Unidas, aunados a los movimientos de protestas que desatan un debate nacional y en el congreso; los distintos eventos conmemorativos que marcan el aniversario de 1992; el inicio de negociaciones por la firma del TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte), entre otros, todo lo cual trae aparejada una reevaluación de las figuras y la producción artística de



América Latina, pero también un reclamo por una justa valoración estética de estas expresiones de la mano de denuncias de las actitudes erróneas que han prevalecido en su percepción.

Hay que tener en cuenta las señales demográficas ya que el número de latin*s en 1988 es de diecinueve millones —el segundo grupo minoritario más grande del país, cercano al 9% del total poblacional— con lo que esto significa como público que vota y como mercado potencial.²⁹⁵ Ciudades como Los Angeles, Miami, Houston, Chicago o Nueva York tienen un alto componente de población latina y el peso que este grupo toma en su conjunto hace que ciertas corporaciones transnacionales busque integrarlo en sus mercados, con lo cual

²⁹³ Como lo llama Deborah Cullen, “Toward a Horizon”, Bercht, Fatima ed. (et.al.), “MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art”, El Museo del Barrio/Museum of Modern Art, Turner, Madrid, 2004, p. 69.

²⁹⁴ Lowery S. Sims, curador asociado de arte del siglo XX en el MET comenta: “We’re buying more than we used to in the area”, en referencia a las adquisiciones de trabajos de Rafael Ferrer, Luis Cruz Azaceta, Saul Villa, Roberto Juarez, Jaime Suarez, Rocio Maldonado y Carlos Sosa, citado en: Glueck, Grace, ídem.

²⁹⁵ Dato que aparece en Glueck, Grace, op. cit.

entran en alianza con algunos museos del *establishment*. Así lo reafirma la prensa: “As they have gained a political foothold in certain parts of this country and as their economic power has made them a population increasingly appealing to certain corporations and advertisers, Latinos have begun to appear more frequently as the stars of feature films (...) and as the subject of major art exhibitions. (...)”.²⁹⁶ Estas corporaciones (entre las que están las productoras de alcohol y tabaco como Phillip Morris o Coors) comienzan a financiar el armado de las mismas justo en el momento en que el término “hispanos” está dando lugar al uso del de “latinos” en reconocimiento de la creciente diversidad de esta población.

Mención especial en el *boom* merece la ciudad de Nueva York. Cambios en las leyes migratorias desde los sesentas en adelante más los gobiernos dictatoriales en la región confluyen para que much*s artistas migren y se congreguen en mayor cantidad en esta ciudad, lo que aporta mucha riqueza a esta escena artística. Más que cualquier otro punto del país, much*s artistas hacen de esta ciudad su lugar de residencia o también la eligen para estadías más o menos largas. A pesar de esto subraya Goldman, tanto las reseñas o noticias de sus exposiciones, actividades o producción realmente aparece muy poco en la prensa más importante: “(...) they were marginalized stepchildren, beset with all the stereotypes ladled on Latin America over the century.”²⁹⁷ Pero más allá de que sus actividades queden al margen o no sean apoyadas por la comunidad artística neoyorquina, hay espacios específicos que reúnen información y dan cuenta de su producción ya durante los sesentas y setentas, que no harán más que proliferar: Cayman Gallery, el Museo del Barrio, así como el sistema alternativo de galerías The Intar Latin American Gallery, por poner unos pocos ejemplos.²⁹⁸ Como asunto relativo de la existencia de este tipo de

²⁹⁶ Kimmelman, Michael, “Calling The Roll Of Latinos”, New York Times, 30 de septiembre, 1988, edición digital.

²⁹⁷ Goldman, Shifra, *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, op. cit. p. 35. En la nota no. 37 (p. 69) se explica que en 1965 se modifica la ley McCarran-Walter Immigration and Nationality Act de 1952 y que esto va a permitir la migración por hemisferio en vez de por cuota nacional. Este cambio permite la llegada de asiáticos, latinoamericanos y africanos previamente excluidos a favor de inmigrantes de Europa del norte y occidental. De acuerdo con el censo de 1990, los latinos forman el 24 por ciento de la población de la ciudad de Nueva York (casi dos millones de los más de siete que habitan en la ciudad), haciendo de ésta la ciudad latina más grande del país luego de Los Angeles. Los puertorriqueños, la más grande y antigua comunidad de Nueva York, representa más de la mitad de los latinos de la ciudad.

²⁹⁸ También como consecuencia de las luchas y políticas de reconocimiento de sus derechos, son muchos los grupos de minorías culturales los que crean sus propios espacios de acuerdo a sus necesidades concretas, para apoyar la exhibición de sus artistas y tener sedes propias. Junto a los ya mencionados están: OLA, El Taller Alma Boricua, Friends of Puerto Rico, The Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA), o la

espacios hay que tener en cuenta opiniones como las de Camnitzer, que reconoce la importancia de estas instituciones pero que a la vez piensa que hay un conflicto inherente a las mismas al validar a quienes están excluidos pero a la vez reforzar la noción de un canon ampliado. Como un dato más, en diciembre de 1989, en el año nuevo, el alcalde de la ciudad de Nueva York anuncia la “melting pot parade” para celebrar la diversidad racial y étnica de la ciudad, misma que fue suspendida rápidamente por el temor a que la misma lleve a flote los distintos problemas raciales vigentes. Más allá de este gesto dudoso, pocos años después esta misma celebración de la diversidad sucede a lo largo de la ciudad pero bajo el manto del descubrimiento de América, que también tuvo sus protestas a lo largo del continente.

A subasta



El inicio de las subastas tiene que ver con un contexto que — como otras veces— trasciende las actividades artísticas. El intenso intercambio cultural entre México y Estados Unidos a fines de los setentas se debe al descubrimiento de reservas de gas y petróleo en el primero. Con esto cobra fuerza la promoción de las artes visuales, la organización de exposiciones y de programas gubernamentales de promoción; también aparece por primera vez el arte mexicano en las más importantes casas de subastas y a partir de aquí aumenta su cotización en el mercado

del arte internacional. Un comentario comparativo sobre esto:

“Though it had always found some purchasers among the North Americans who make up 90 percent of Mexico’s tourists, it had been bought at relatively “bargain” prices, particularly in the postwar era when modern Mexican art was written out of U.S. art history

Association of Hispanic Arts. Junto con éstos hay otros más que se crean para dar un control mayor a distintos grupos de población acerca de cómo presentar sus propias producciones: Studio Museum (Harlem); Museum of the National Center of Afro-American Artists (Boston), son ejemplos pioneros. A éstos se suman posteriormente: Asia Society, Museum of African Art, The Jewish Museum, Museum of Tibetan Art, National Museum of the American Indian, el Mexican Museum (San Francisco). Pero también están otros, menores y más limitados, en la rama de los llamados “Native Americans museums”: Kwagwulth Museum and Cultural Centre (Cape Mudge Village, British Columbia); y el U’mista Cultural Centre (Alert Bay, British Columbia), por citar dos casos.

books. For these collectors, and for Europeans, modern Mexican art was not generally seen as an “investment”. All this changed when the major auction house, Sotheby Parke Bernet of New York, set up its first auction of modern Mexican art as a “trial balloon” in May 1977. International collectors who had previously displayed very little interest in this field of fine art but now found themselves priced out of the European and U.S. art markets made the event quite successful, with the auction house grossing over \$700,000”.²⁹⁹

El año siguiente de esta primera subasta se considera como el de “la explosión cultural” de México en Estados Unidos.³⁰⁰ El “*Mexico Today*” *Symposium* presenta varias facetas de la cultura mexicana al público de varias ciudades.³⁰¹ La conexión entre cultura y petróleo no se esconde, dice John Jova (quien fue embajador de Estados Unidos en México, presidente de Meridian House International, además de spónsor): “In terms of culture, GNP [Gross National Product] and population, Mexico already is one of the world’s more important countries. Now with the discovery of raw oil, our southern neighbor is certain to become an even more significant economic force in world affairs”.³⁰² En el mismo sentido de uso de la diplomacia cultural con el trasfondo de las negociaciones bilaterales por el petróleo está la exposición *Treasures of Mexico* (1978-1979).³⁰³

Auge del arte y del petróleo, también desde la prensa se enfatiza irónicamente en este vínculo: “Oil booms are not normally a source of artistic inspiration, but when sudden economic growth brings inflation and when investors start looking to safeguard their profits, oil can translate into a convincing stimulus to the creative process”.³⁰⁴ Este artículo

²⁹⁹ Goldman, Shifra, “Rewriting the History of Mexican Art: the politics and economics of contemporary culture”, en: Goldman, Shifra, op. cit., p. 271.

³⁰⁰ Ídem, p. 272.

³⁰¹ *The Mexico Today Symposium. 1978-1979* tiene como spónsors a Meridian House International, The Smithsonian Resident Associate Program (ambas de Washington) y The Center for Inter-American Relations (New York), además de fondos del NEH y al NEA, con la colaboración del gobierno de México. Su programa incluye las ciudades de Washington, New York, Atlanta, Oakland, Los Angeles, San Diego, San Antonio, Detroit, San Francisco. En la portada del programa aparece una pintura de Tamayo, *Cabeza Roja*, 1978.

³⁰² Otros spónsors fueron: The Smithsonian Resident Associate Program (Washington, D.C.), el CIAR (New York), y el National Endowment for the Arts and Humanities. Es importante aclarar que para Goldman este simposio distorsiona la historia del arte mexicano, ya que por ejemplo se borra a la escuela mexicana de pintura además de dejar afuera generaciones más jóvenes con un discurso de crítica social importante. Se excluye lo político y lo que genera controversia, más allá de los méritos estéticos.

³⁰³ La primera se realiza en el Natural History Museum (Washington), es la primera vez que una exposición en gran escala (cien piezas aprox.) presenta colecciones públicas provenientes de México en un rango temporal que va desde el período precolombino hasta el siglo XIX.

³⁰⁴ El título del artículo es “Art: the New Booming Investment in Mexico”, San Francisco Chronicle, August 4, 1981, y fue citado por Goldman, Shifra, op. cit., p. 278.

explica que el mercado del arte se ha expandido igual de rápido que la producción petrolera y que no solamente l*s artistas mexican*s más importantes, que están obteniendo ganancias diez veces más altas que hace cuatro años atrás, sino que incluso jóvenes artistas tienen demanda por su trabajo. A tono con la opinión anterior, el testimonio del director del área de pintura de la casa de subastas Sotheby's Parke Bernet, principal impulsora de este proceso, comenta: "When Mexicans saw their national art could sell for dollars in New York as well as pesos in Mexico City, they became more interested in art as an investment".³⁰⁵

Varios testimonios y fuentes dan cuenta del fenómeno de las subastas, primero de arte



mexicano y luego de arte latinoamericano desde 1980, bajo el auspicio de la reconocida casa Sotheby's Parke Bennet. Otra importante firma –Christie's–, también en Nueva York, comienza en 1981 las ventas en esta última categoría. Bajo la denominación de "arte latinoamericano" ambas instituciones concentran las obras de artistas nacidos en esta parte del continente, siendo éste el único criterio de selección, al margen de la época, imagen o lugar de

actividad de est*s artistas, ya que bien podrían ser considerad*s para áreas como arte moderno o contemporáneo. En sí, se puede decir que el nombre funciona casi exclusivamente como una estrategia comercial de ambas casas líderes del ámbito de subastas de arte.³⁰⁶

La descripción de precios y artistas en estos primeros años muestran dos cosas: que la mayoría de artistas en subasta luego aparecen en las grandes exposiciones del *boom*, y que los precios de las obras crecen de manera ininterrumpida desde la primera subasta de arte mexicano.³⁰⁷ Casi al inicio de las exposiciones del *boom*, es interesante ver el proceso de



las ventas y cotizaciones a través del testimonio de la galerista especializada en arte

³⁰⁵ Ídem.

³⁰⁶ Explica Ignacio Gutiérrez Zaldívar que las ventas de tan solo seis artistas (Tamayo, Botero, Rivera, Matta, Zúñiga y Torres-García) representan el 50% del volumen de ventas totales, con lo cual bien podrían colocarse dentro de otras clasificaciones pero al estar en la categoría de arte latinoamericano justifican la existencia misma de las subastas especializadas y del departamento correspondiente, "El arte latinoamericano y el mercado internacional", Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 103-106.

latinoamericano en Estados Unidos, Clara Sujo, quien realiza un recorrido acerca de como evoluciona este particular mercado desde principios de los años setenta cuando aún no existen estas subastas, hasta finales de los ochentas. Su relato resulta de interés porque al mismo tiempo aparece en un periódico de tipo financiero y cumple la función de dar consejo para posibles inversores-coleccionistas:

“In 1970 one could get a beautiful Botero for \$5,000 and less (...) while today one of his paintings would cost about \$100,000. But in 18 years, that increase in value is considerable; and the increase in value continues —it goes up (it seems to me) every morning. It is a slow, slow process— then, suddenly, you face high prices. There was a change just about 10 months ago, when the Botero prices went low at two auctions. But at the next auction again they were up, and everybody was buying Botero paintings and sculptures, and there was nothing left.”³⁰⁸

Al puntualizar en la cotización de algunos artistas, Rivera tiene los precios más altos mientras que resalta la popularidad creciente del pintor venezolano Jacobo Borges, que luego se exhibe en AOF y LAAXXC:

“Borges is a very important Venezuelan artist that has shown twice in New York. He is one of the key figures in Latin American art. He doesn't appear at auctions. You won't find anyone willing to sell a Borges of any kind; but they want to buy, not to sell. This is the moment to buy Borges, but they're hard to get. There is a long waiting list. (...) Prices are at a low level at this time. A museum curator indicated to me that they would expect Borges' prices to be five times higher than what they are.”³⁰⁹

³⁰⁷ Est*s son algun*s nombres que aparecen en las subastas de 1977 a 1982: Rivera, Siqueiros, Kahlo, Tamayo, Zúñiga, Toledo (los tres últimos representados por importantes galerías de Nueva York). También, y luego del “México Today Symposium” de 1979, los precios se duplicaron y dispararon hacia arriba. El pintor de paisajes José María Velasco, el cubano Wilfredo Lam y el colombiano Fernando Botero son otros de los nombres que aparecen en estas primeras ventas. Explica Goldman que para ese entonces, tanto a inversores de México como Estados Unidos y Europa, quienes regularmente siguen el mercado del arte internacional, el arte mexicano parecía más estable y rentable que el oro, bienes raíces, entre otros, op. cit. p. 279.

³⁰⁸ Sujo, Clara, “20th Century Latin American Art”, *The Wall Street Journal. Art/Antiques. Investment Report*, 10 de noviembre de 1986, en: *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, Indiana, IMA Archives, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10.

³⁰⁹ Ídem.

Sobre el precio récord que se ha pagado en una subasta hasta ese momento (1986), encabeza la lista Diego Rivera, aunque la galerista sienta dudas respecto a la calidad de las obras que llegan a subasta: “But we have sold, just now, in Mexico, a splendid Diego Rivera painting for \$550,000. So the prices at auction are not the top prices, and they are not the top choice of works, either. Just the middle road works gets to the auction—whoever wants or owns a very special painting knows that its “virginity” is a very important factor. In the auction, the “virginity” is lost—the work becomes a public work—it is no longer a proud possession”.³¹⁰

Mientras, los precios pagados que siguen a Rivera son los de Wilfredo Lam, Rufino Tamayo, Joaquín Torres-García y Roberto Matta. Aquí destaca la evolución de Tamayo con estas cifras y una tendencia generalizada a futuro:

“Tamayo is a very major figure. I have been very active in his market when I first started CDG Gallery in 1981. I realized that the prices for a Tamayo were low and started to buy all portrait works that came into the market. In one week I bought three Tamayos. (...) Now I am out of the market because what I was buying for \$80,000 and \$100,000 are now being sold for \$300,000. Tamayo was at a point where you could still buy well. Now it’s even difficult to find good works. Soon we’ll have a lot of Latin American paintings priced over a half million dollars”.³¹¹

Menciona además a dos mujeres artistas que están siendo publicitadas, Remedios Varo por un lado, y Frida Kahlo por otro, esta última a partir del libro biográfico de Hayden Herrera, e incluso quienes, en su opinión, son artistas que parecen estar subvalorados—como Matta o Borges— comienzan a subir sus precios y el proceso parece no detenerse:

“But now that prices have begun to move, no one can stop them. Paintings of Matta of the 50’s could be bought for \$18,000 until six months ago. But now a brave gallery owner in Arizona, Riva Yares, became interested, and rightly so, in Matta’s latest period—the paintings the 80’s; she’s asking \$75,000 and \$85,000 and more. And that has centered the

³¹⁰ Ídem.

³¹¹ Ídem.

market for the early work. So Matta's prices are going up and he will fetch high prices for the good paintings".³¹²

Así, con el asesoramiento correcto, afirma la galerista, el arte latinoamericano es un campo propicio para coleccionistas principiantes, que se está dando a conocer no solamente desde su propia galería sino desde otros centros importantes de difusión como el ya mencionado CIAR. Cada vez más, Nueva York parece ser uno de los lugares que se está posicionando en este momento como un punto de ventas ideal para las obras de arte de la región.³¹³ Las exposiciones también empiezan a jugar su papel en este proceso ya que van a llenar el vacío de información que, según observa, existe por la escasísima publicación de libros y catálogos. Recomienda entonces el catálogo de *Art of the Fantastic...* como un libro serio que llenará este vacío. La pregunta que cierra su testimonio es la de cómo invertir un cuarto de millón de dólares, en cuáles artistas, si se quisiera comenzar un museo que muestre ejemplos de arte latinoamericano. Vale la pena extenderse en esta asesoría:

"I would concentrate on the group of artists which you might call "the second generation" in the 20th century. That would be clearly evident in the Indianapolis exhibition. Who belongs to that generation? Men who are now in their fifties. Some figures everybody knows: Botero, Borges, Barreda of Chile, Armando Morales of Nicaragua. Those are people as good as the first generation of Lam, Matta, Rivera, Orozco, Tamayo, Pettoruti, Portinari. They're extraordinary artists and some can be bought for \$20,000. (...) I'm very interested in that market. I'm always buying. (...) Can you imagine a group of ten paintings by these artists in the realm of \$15,000 to \$29,000? They would make a collection of immense value for less than a quarter of a million dollars. We have a very important group of American Collectors very interested in the Latin American scene".³¹⁴

En línea con esta descripción se encuentra una carta de la casa de subastas *Sotheby's*, firmada por Anne Horton (Vice-presidenta y Directora del Área de Pintura Latinoamericana), que lleva para entonces diez años en ventas en arte latinoamericano,

³¹² Ídem.

³¹³ Ídem. Sobre este último punto la galerista retoma un ejemplo que parece significativo. Menciona que uno de los compradores de su galería adquiere una pintura de Pedro Figari (en \$18,000) y que en el mismo período encuentra una obra de características similares a la comprada en venta en Buenos Aires por \$60,000.

³¹⁴ Ídem.

dirigida a sus clientes en agosto de 1987, el mismo año en que inicia el auge de estas grandes exposiciones. Reproduzco su contenido extensamente:³¹⁵

“Dear client,

This has been a wonderful year for Latin American art. Both of Sotheby’s auctions this past season produced strong prices, active and enthusiastic bidding and wide international interest. And, it was most gratifying to see so many clients purchasing Latin American art for the first time.

Additionally, there were excellent museums shows on Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Pedro Figari, Hispanic Art in the United States and The Fantastic in Latin American Art. The latter exhibition, eagerly awaited, opened this June at the Indianapolis Museum of Art and was accompanied by an impressive catalogue.

Certainly, this recognition of Latin American Art by collectors and museums, as well as major galleries, demonstrates that its role in the international art market is becoming increasingly dynamic. The reason, I believe, is simply that more and more collectors are attracted to the strength and energy that characterize not only Latin American art, but also the market itself. Such a fresh and open market leaves room for much discovery. (...)”

En el inicio de la ola de exposiciones este segmento del arte se posiciona como muy redituable y genera cada vez más interés para nuev*s coleccionistas y museos, y por esto mismo se fortalece cada vez más en Estados Unidos. Hay un contraste importante en relación a esto. Al mirar brevemente en las realidades del mercado del arte en los países latinoamericanos en esos años, se entiende que: primero, el mercado del arte en estos países no está interrelacionado, y por esto mismo no es común que se realicen exposiciones en las principales plazas de artistas que no son locales. Para l*s artistas de América Latina, sus mejores mercados son, junto con su propio país, Estados Unidos, Francia y España, y esto por una cuestión económica: “cuando los artistas nacidos en esta parte del mundo logran el reconocimiento del mercado internacional, sus precios pasan a estar desproporcionados frente a los ingresos o las posibilidades de los coleccionistas de su mismo país”, señala un analista.³¹⁶ Con la salvedad hecha respecto a los casos de México, Colombia o Venezuela,

³¹⁵ Horton, Anne, Sotheby’s, “General: thank you letter”, Box 3, Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana, 1987.

³¹⁶ Gutiérrez Zaldívar, op. cit., p. 104.

que pasan por momentos de rápido enriquecimiento y en donde sus coleccionistas atesoran históricamente a sus propi*s artistas. En general, las formas de comercialización del arte latinoamericano se realiza en su mayor parte a través de galerías de arte en las plazas donde los artistas están activos; como ejemplos de importancia pero no únicos el estado de Florida y también Nueva York son relevantes. Las subastas, como indican sus resultados, representan una valorización de l*s artistas latinoamericanos que, más allá de que pueda resultar una clasificación un tanto arbitraria —un “ghetto comercial”—,³¹⁷ demuestra ser uno de los segmentos más fuertes y estables del mercado del arte.

Una idea de la evolución de las subastas a lo largo de diez años la da una simple cifra: en el inicio el volumen de negocios ronda los siete millones de dólares; hacia 1990 su volumen fue de 40 millones aproximadamente, seis veces más en relación al año de inicio de sus operaciones en esta categoría.³¹⁸ También en 1990 es frecuente hablar de cifras récords de venta, de hecho, se anticipan en la prensa como hecho ineludible:

“Latin American art is the curtain-raiser for this year’s May art auctions at Christie’s and Sotheby’s in New York. The sales next Tuesday through Thursday are expected to establish records for the works of several Surrealist artists and to bring record totals for this category of auctions at these houses. The recent surge in the prices paid for paintings by Fernando Botero, Frida Kahlo, Wifredo Lam, Roberto Matta, Diego Rivera and Rufino Tamayo was attributed by the head of Latin American art sales at Sotheby’s in New York, Grace Lowe Russak, to museum exhibitions and the higher prices for other genres of art.”³¹⁹

Aparte de las exposiciones (que no solo suceden es Estados Unidos sino en varias ciudades de Europa y hasta en Japón), estos precios ocurren cuando otros segmentos de la venta de arte tienen sus precios tan altos que se tornan mucho menos accesibles para coleccionistas; el mercado para el arte latinoamericano y sus precios no paran de crecer en toda la década del ochenta también porque, si bien el público de las subastas inicialmente fue primordialmente de Latinoamérica, aumenta el número de coleccionistas y dealers de fuera

³¹⁷ Ídem., p. 106.

³¹⁸ Ídem., p. 103.

³¹⁹ Reif, Rita, “Auctions”, New York Times, 27 de abril 1990, edición digital.

de la región, justamente provenientes de estos lugares donde se registran las exposiciones.³²⁰

Entre los ejemplos de la relación artista-precio que llaman la atención están Remedios Varo, que desde 1987 hasta 1990 aumenta su cotización en unos cien mil dólares anuales; o Botero, cuya obra *Familia protestante* (1969) se convierte en 1989 en la obra de arte latinoamericano mejor pagada (\$715,000) en una subasta en Christie's, subasta que en sí misma establece las cifras más altas en este área de ventas jamás registrada: \$9,5 millones de dólares. O también está, en Sotheby's, el mayor precio de pre-venta estimado hasta 1990 para una obra de Frida Kahlo, de \$800 mil a un millón de dólares para *Diego y yo* (1949): "Kahlo is becoming a cult figure. Her work is more sought after than Rivera's. None of her works in Mexico can leave and many are in museums", explica la encargada de arte latinoamericano de esta casa.³²¹ Es notorio que también el arte tribal experimenta un fenómeno parecido de precios récord justo entre 1989 y 1990.³²²

Dicho a modo de balance, el comercio de arte (subastas, galerías, etc.) tiene un protagonismo indiscutible a lo largo de la década, mueve mucho dinero, y se alimenta continuamente de nuevas propuestas, es decir, busca artistas de nuevas generaciones al lado de los ya asimilados para este mercado que florece y se consolida. En relación a esto, hay quien opina que el sector del coleccionismo sufre un sesgo ya que se interesa principalmente por l*s artistas latinoamerican*s más jóvenes, lo cual genera una mayor presencia en ferias, casas de subastas y también en los artículos de las publicaciones, generalmente pagados por galeristas que l*s representan.³²³ Sredni de Birbragher, fundadora de ArtNexus/Arte en Colombia, explica este proceso visto desde la actualidad, y sostiene básicamente que se ha mantenido la estabilidad del mercado internacional del arte latinoamericano, a pesar de cualquier crisis económica. Para esto recurre a la directora regional de la casa de subastas Christie's, que afirma: "Con respecto al arte latinoamericano, este sector no ha sufrido en lo más mínimo con la recesión global. Este mercado no ha sufrido especulaciones ni corridas inversionistas. Los precios y el volumen

³²⁰ Dice Grace Lowe Russak, arriba citado, que: "In 1981, Latin American buyers acquired 60 percent of the offerings in Christie's first specialty sale in this category. Last November, she said, collectors and dealers from Latin America bought 44 percent of the sale's offerings", ídem.

³²¹ Ídem.

³²² Ídem.

³²³ Llanes, Lilian, "Presentación", en: Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 8.

se mantuvieron estables y el apetito por las grandes piezas continúa. Las subastas de arte latinoamericano de Nueva York en Sotheby's y Christie's son una guía muy importante para evaluar el precio de las obras (...).³²⁴

Batalla de récords

La prensa mexicana refleja las noticias sobre las ventas de arte latinoamericano y mexicano en Estados Unidos, y aquí también el énfasis se pone en los precios alcanzados aunque se explican cuestiones aledañas. El panorama que se describe parece poco alentador para las ventas en general tanto de arte estadounidense como europeo. Ambas casas de subastas se encuentran debilitadas por un año y medio de depresión en el mercado del arte, que tiene que ver con la recesión, los escándalos bursátiles que involucran a comprador*s japones*s, a lo que se suma la guerra del golfo en 1991, que influye en la cantidad de obras de arte que quedan sin vender y ponen las cifras de ventas lejos de las de finales de los ochentas: “El año pasado, una de cada dos obras ofrecidas en subasta quedó colgada”.³²⁵ Las subastas de arte contemporáneo también revelan ventas a precios inferiores a los esperados³²⁶ y hay una tendencia bastante clara, mientras los precios de los impresionistas bajan, la pintura latinoamericana sube.³²⁷

Hay aquí una contraposición interesante, ya que al parecer el arte latinoamericano no sufre las consecuencias del panorama general de las ventas. Por el contrario, 1991 es un año excepcional, en el que se registra un nuevo récord de precio para un cuadro de Rivera, mayor que cualquier otra pintura de la región: *Vendedora de flores* (1949) alcanza el precio de dos millones 970 mil dólares, vendido por un coleccionista privado. También otr*s veintiún artistas alcanzan niveles máximos y una obra de Frida Kahlo —*Autorretrato con pelo suelto* (1947)— obtiene el precio más alto jamás antes pagado por uno de sus trabajos pero también el primero de arte latinoamericano en romper la marca del millón de dólares: un millón 650 mil dólares.³²⁸ Con esto el campo de las ventas es muy fuerte y su

³²⁴ Sredni de Birbragher, Celia, “El mercado del arte en Latinoamérica”, en: Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, MEIAC-Turner, Madrid, 2011, p. 240-241.

³²⁵ “Christie's y Sotheby's comienzan subastas. Confían en superar los 18 meses de depresión del mercado del arte”, *Excelsior*, Sección cultural, 6 de mayo 1992, p. 1.

³²⁶ “Obra de Andy Warhol subastada en casi medio millón de dólares”, *El Sol*, 8 de mayo de 1992, s/p.

³²⁷ “Más de 2 millones de dólares por 210 botellas de Coca Cola de Warhol”, *El Nacional*, 6 de mayo 1992, p. 11.

³²⁸ “Son altas las ventas de arte latinoamericano en EU”, *Notimex*, 20 de abril 1992, p. 27.

funcionamiento reafirma las mega exposiciones que suceden antes y las que tendrán lugar en el año de 1992 con motivo del Quinto Centenario. Quizás con un poco de exageración, las subastas son leídas por la prensa literalmente como un campo de batalla donde las dos casas de renombre se disputan y rivalizan en torno a las obras más buscadas:³²⁹ récord tras récord, rompiendo marcas nunca antes vistas, las figuras claves que detonan estos precios son los motivos principales de la cobertura periodística en una especie de mitificación tanto de Diego Rivera como de Frida Kahlo, interrumpida de repente por la aparición de Orozco, Botero o Tamayo; el centro es la sucesión —esperada y predecida por expert*s— de historias del éxito comercial.³³⁰

Los anuncios de las subastas de ambas casas son muy publicitados en México, e incluso éstas mantienen a sus representantes en este país, quienes organizan eventos y comidas donde anuncian los eventos y en los cuales participan directores y dueños de museos: Museo de San Carlos, Museo Nacional del Arte, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Museo Rufino Tamayo, Museo de Arte Moderno, Bellas Artes, entre otros.³³¹

También en los medios escritos se refleja cierto malestar respecto a la manipulación del arte mexicano en el mercado estadounidense. El aumento exorbitante del precio de las obras se debe, como se explica, al accionar de l*s coleccionistas mexican*s, grandes y pequeños, que se guían por su interés comercial: “quieren inflar los precios porque ellos quieren coleccionar esas piezas en casa”, es decir, buscan llevarlas de vuelta a México, con el prestigio adicional de que son obras más caras; esto en el momento de auge de las subastas y del gran interés del mercado internacional.³³² En medio de la gran promoción que recibe



³²⁹ Pilar Domínguez, “Sotheby’s y Christie’s rivalizan en arte latino”, El Nacional, 18 de mayo 1992, s/p.

³³⁰ “Frida y Diego, los autores latinos más cotizados en EU”, El Nacional, 19 de mayo 1992, s/p; “Pinturas de Rivera y Kahlo dominan subasta de arte latinoamericano”, El Heraldo, 20 de mayo 1992, s/p; “Cuadro de Rivera, el segundo más caro de AL”, El Día, 21 de mayo 1992, s/p; “Obras de Latinoamericanos se Impusieron en los Remates de Christie’s y Sotheby’s”, El Sol, 24 de mayo 1992, s/p.

³³¹ “Sotheby’s. Anuncio de Subasta de Arte latinoamericano”, Excelsior, 7 de mayo 1992, s/p; “Francoise R. de Vales Ofreció Comida y Anunció Subasta en NY”, Excelsior, 12 de mayo 1992, p.9.

³³² Se recaba el testimonio de Sandra Azcárraga, corredora de obras de arte, en: “Manipulación del arte mexicano”, El Nacional, 11 de mayo 1992, p. 6.

México a partir de la exposición de *Esplendores.....*,³³³ la prensa evidencia que hay un giro en la orientación económica del gobierno y que los grupos privados pasan a ser importantes patrocinadores de arte: Televisa es dueño del principal museo privado del país, contribuye con cuatro millones de dólares a esta exposición, y su dueño está entre los 200 coleccionistas más importantes del mundo; el grupo económico de Monterrey presidido por Diego Sada patrocina el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey; y se espera que el principal banco del país, Banamex, luego de su privatización, pronto vuelva a ser un gran comprador de arte. Así, much*s coleccionistas, incluso poco conocidos, crean el *boom* de precios en lo que se lee como “la más sofisticada manipulación de arte que México haya tenido jamás”.³³⁴ Esto fomenta que artistas más jóvenes, cuya obra se identifica con lo “típico” mexicano, accedan también por primera vez al mercado y se promocionen de manera mucho más rápida.

Miami

También en estos años Miami emerge como uno de los centros más importantes para la venta y promoción de arte latino.³³⁵ Como signos de este posicionamiento está el hecho de la apertura de nuevas galerías y ferias como *Art Miami* que se especializan en este área, además de que las ya existentes empiezan a mostrarlo más. También llegan a esta ciudad artistas latinoamerican*s que al agotar o no encontrar vías comerciales en sus propios países, buscan una entrada al mercado desde este punto que consideran estratégico. Hay aquí otro contraste interesante, porque mientras que un centro de ventas como Miami florece y se consolida, en general el mercado internacional del arte a principios de los noventa está en depresión.

Una de las explicaciones del porqué de la conveniencia de comprar arte latinoamericano en Miami es que el mercado del arte en general ha llegado a precios imposibles de afrontar, en cambio el mercado del arte latinoamericano presenta ambos, alta calidad a bajo precio, incluso un precio menor al que se pagaría en Latinoamérica en donde l*s artistas son conocid*s sobre todo en sus propios países. Cabe recalcar que en Miami la mitad de la

³³³ Esta exposición se trata en el capítulo 5 con más detalle.

³³⁴ Ídem, p. 6. Esto último es el testimonio de Kurt Hollander, crítico de arte y editor de una revista en México.

³³⁵ Rother, Larry, “Miami Emerges as Latin Art Center”, *New York Times*, 11 de enero 1992, s/p.

población es de ascendencia latina, y es también un punto de vacaciones y negocios para much*s latinoamerican*s con dinero, incluyendo coleccionistas cuban*s locales, lo que coloca a esta ciudad como punto de confluencia propicio para las ventas. Como explica un galerista: “In Latin America, each country has a strong market for its own artists. (...) Mexicans buy Mexicans, Colombians buy Colombians, and so on. In Miami, though, we show works from all over the place to buyers from all over the place.”³³⁶

Esta “retardada y magníficamente merecida entrada a la corriente” —como califica este proceso la galerista, crítica y curadora Carla Stellweg—, revela algunas cosas.³³⁷ Primero, que en estos años el volumen y los precios de ventas (en subastas, galerías y a nivel privado) significa más que nunca que el maridaje de arte y dinero indica una de las formas más seguras de invertir y vencer la inflación, más que el mercado de acciones o los patrones convencionales del oro: “el arte es una de las industrias de más rápidas ganancias que existen”.³³⁸ Dentro de este ambiente de lucro, como lo describe, resulta aún sorprendente para coleccionistas y comerciantes de arte latinoamericano que algunas pinturas sobresalientes de Rivera, Lam, Tamayo, Botero o Matta aún puedan adquirirse por debajo de los 500 mil dólares: “lo cierto es que este arte se ha vuelto más atractivo que nunca antes”.³³⁹ Con sus precios en aumento tanto en galerías como subastas, su interés está siendo validado por el mercado actual y las personas con dinero disponible interesadas en diversificar sus inversiones ponen sus ojos en este mercado nuevo y asequible. Así, como afirma la directora del Museo del Barrio en Nueva York: “la forma en que se comporta el mercado parece indicar que está en un punto en que la necesidad de obras a precios razonables llevará a los artistas latinoamericanos a primeros planos. Ellos proporcionan trabajos de gran calidad por precios en extremo competitivos.”³⁴⁰

³³⁶ En el testimonio de Fernando Gutierrez, de Marta Gutierrez Fine Arts, galería ubicada en Key Biscayne que se especializa en arte latinoamericano, ídem.

³³⁷ Stellweg, Carla, “Entrando en la corriente: el mercado del arte latinoamericano”, Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 107-113.

³³⁸ Ídem, p. 107. Stellweg ejemplifica esto con la venta de una pintura contemporánea. *White Flag* (1955-1958) de *Jasper Johns*, se vende en Christie’s por 7,04 millones de dólares, y al otro día otra de sus pinturas *False Star* (1959), alcanza un segundo precio récord en Sotheby’s por 17,05 millones, hecho que impacta al medio y al público. Las ventas de ambas casas de subastas alcanzan en una semana los 430 millones de dólares.

³³⁹ Ídem., p. 107.

³⁴⁰ Testimonio que es citado por Stellweg, ídem., p. 109.

Al dar una vuelta más al asunto del acceso al mercado, también se corrobora que persiste una desventaja de los mercados del arte en la periferia ya que estos artistas necesitan ser integrados a esta corriente principal. Esta integración es básicamente un “éxito” comercial dentro de un mercado que se amplía porque necesita nuevas mercancías, aunque bajo el manto del discurso del pluralismo de culturas que se puso de moda: su mercantilización como artistas reafirma el hecho de que las culturas periféricas/coloniales continúan en desventaja mientras que sus propios mercados permanecen en desventaja.³⁴¹

No estamos preparados

Visto desde hoy, los millones que se pagan por una obra de arte quizás no asombran tanto, pero más de veinte años atrás esto representa una mezcla de asombro, desconcierto y desconfianza, mismos que tienen uno de sus puntos apoteósicos con las ventas de dos pinturas de Van Gogh en 1987. La ciudad de Nueva York vive récords en todas las ramas del arte: pintura clásica y contemporánea, escultura, fotografía, artistas más jóvenes, más arte latinoamericano y tribal, con lo cual este es un lugar desde el cual el gran público empieza también a observar el campo del arte. El número especial “Art and Money” de la revista *Art in America* de 1988 condensa un conjunto de opiniones del medio artístico y periodístico, de crític*s y galeristas, en un intento de entender de qué trata todo esto. Se asume un tono grave y la sensación general es que las reglas del juego han cambiado drásticamente: “There are no real historical analogies for what we are witnessing. (...) Certainly we are not prepared on any ethical, critical or theoretical level for these numbers”, sostiene un analista.³⁴²

La ligazón extrema entre arte y dinero no es vista con buenos ojos para much*s de quienes actúan directamente en el campo del arte. En ninguna otra época como en esta década existe una cantidad semejante de empresas como de individuos capaces de gastar importantísimas sumas de dinero en arte, lo cual se encuentra fuertemente ligado al status social que esta actividad conlleva. Definitivamente, **el arte contemporáneo está ligado al mercado financiero**: “It has nothing to do with art. A major change has taken place within the last ten years, as the dollar has dropped. Many of these people believe art is the safest

³⁴¹ En esto se explaya Luis Camnitzer en “El acceso a las corrientes hegemónicas del arte”, Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 115-119.

³⁴² Douglas, David, “The Billion Dollar Picture?”, *Art in America*, Julio 1988, p. 22.

place to store money”, asume directamente un dealer, Richard Fiegen, reafirmando la sospecha de que se ha convertido en un campo más que propicio para la especulación aumentada.³⁴³ Al lado de esto, hay una preeminencia del sistema del marketing ligado con el arte que vincula de manera excesiva el producto que se vende y el punto nodal de la subasta, validado no solo por el circuito del museo y las exposiciones sino amplificado por la prensa y las publicaciones, y que pone al mercado en un alto nivel de visibilidad.

¿Cuáles son las implicancias culturales de los precios astronómicos que este sistema exhibe y publicita?, parece ser la pregunta central de todo el número de *Art in America*. Que las casas de subastas impongan de manera ruidosa sus récords y que esto repercuta en todo el sistema artístico no es un hecho puramente comercial sino que afecta necesariamente la relación del público en general con el arte, que mira el precio por encima de cualquier otra cosa. Todas las ramas del arte están afectadas por estas cifras inauditas, y el ritual se repite en cada subasta por áreas especializadas, lo que hace pensar en que el mercado domina toda la maquinaria artística y las casas de subastas manipulan los precios, pero también a toda la red de quienes ayudan a definir el objeto que se vende. Aquí Carter Ratcliff diferencia entre artistas que son por completo ignorad*s y l*s que tienen precios récords, cuyo arte se transforma en un instrumento financiero de nuevo tipo a partir de la gran publicidad y la transformación en noticia —y espectáculo— que la subasta realiza, lo que la diferencia de la actuación de las galerías.³⁴⁴ No hay dudas acerca del completo vínculo entre el valor de la obra de arte como mercancía y su valor estético, muy obvio en esos días, y que lleva también a la multiplicación de galerías y a que las acusaciones se extiendan en contra de los dealers y casas de subastas por las actividades inflacionarias de los precios.³⁴⁵

L*s dealers destacan distintos aspectos, comenzando por decir que el panorama inflacionario que afecta a todo el campo lleva aproximadamente tres décadas y posiciona al mundo del arte en un lugar extremo dentro del juego de la oferta y demanda.³⁴⁶ Así se vierten sus opiniones: los millonarios crecen en la era Reagan y ahora necesitan algo que comprar y validar su estatus social (Leo Castelli); el ciclo económico por el que pasa el

³⁴³ Su testimonio es rescatado en el artículo antes citado de Douglas, David, p. 22.

³⁴⁴ Ratcliff, Carter, “The marriage of Art and Money”, *Art in America*, July 1988, p. 76, 81, 85, 145.

³⁴⁵ Un período similar al que estoy describiendo pero mucho más reciente (2008-2009, pero que se remonta al inicio de un nuevo tipo de coleccionismo en los 2000s) es investigado en el documental “La gran burbuja del arte contemporáneo”, TVE - Canal 2, realizado por el periodista y coleccionista Ben Lewis en 2009.

³⁴⁶ “Dealers talk”, *Art in America*, op. cit., p. 73-85.

mercado del arte tiene que ver con la economía, ya no con el arte; las subastas son un reflejo agresivo que termina por dañar a l*s artistas (Phillis Kind). Lo que es evidente para tod*s es que hay un crecimiento exponencial de la audiencia, el coleccionismo (en este momento es importante la presencia de coleccionistas japoneses), la actividad en museos y galerías, todo lo cual ha cambiado la naturaleza misma del arte, como sostiene Irving Blum. También ahora invertir en arte es más seguro que hacerlo en otro mercado de bienes, con lo cual l*s coleccionistas se enfocan en un tipo de arte más seguro en vez de inversiones más volátiles (Bess Cutler), y se ha demostrado que más allá de las crisis económicas el mercado del arte se fortalece. Señal de esto es que los bancos ahora aceptan obras como garantía de préstamos, lo que las coloca a la par de piezas de joyería o un bien inmobiliario (Holly Solomon). Hay quienes matizan las críticas y se posicionan al margen, porque dicen actuar en un mercado sano y no loco como el actual (Phillis Kind); o Larry Gagosian que justifica de algún modo este momento al decir que aún importa la calidad de lo que se vende y por esto aumentan los precios, o también, que el arte es una actividad espiritual que exige a l*s comprador*s que se interesen por lo que compran (una respuesta estética, dice Joe Helman); además de que existe todo un sistema de consenso alrededor de la subasta que lleva a valorar a l*s artistas que todavía funciona. Diane Brown afirma que todavía es posible creer en el rol educativo que una galería como la suya propone; o Holly Solomon, que a pesar de la actitud corporativa predecible y en boga, posiciona su espacio de venta como un lugar de vanguardia y al margen de estas tendencias.

También una parte de la crítica destaca esta ubicuidad del dinero sobre todo como un eco de lo que ha pasado en la relación entre arte y cultura durante Reagan en los ochentas: “(...) America has more than a million millionaires now”, dice Robert Hughes, para quien la crítica de arte misma es la afectada ya que sigue el menú que le preparan los museos (la crítica es igual a un bien que se compra, opina igualmente Gary Indiana), y éstos al mercado, lo que resulta en una involución excesiva del campo del arte americano.³⁴⁷ En relación al panorama socioeconómico general, una comparación del mundo del arte de los sesentas (donde mayormente tod*s l*s artistas tenían buenas oportunidades y un buen pasar), con el de los ochentas es una señal de alarma para Robert Storr: “Not, certainly, that the art “middle class” will suddenly disappear, but rather that a place in it can no longer to

³⁴⁷ “Critics and the marketplace”, *Art in America*, op. cit., p. 104-111.

be taken for granted, if it ever could be. In recent years, among artists as in the society generally, there has been a dramatic, not to say grotesque, concentration of wealth and an ever widening gap between those at the very top of the hierarchy and those at the next levels down.”³⁴⁸

Además de esto, la compra especulativa está dada por el *crash* actual del mercado, con lo cual el arte es una especie de refugio, y también los bancos ahora aportan liquidez ya que prestan dinero para comprar arte, cosa que antes no sucedía (Gary Indiana); también entre otras consecuencias, se ve afectado el tipo de arte que se produce ya que la atención al dinero y a la venta parece excluir la posibilidad de realizar un arte comprometido y activista, en relación con la vida social (Douglas Crimp). Con esto, es el arte mismo el que está siendo transfigurado por el dinero, y no al revés, con lo que pierde su propia sustancia: “In an eloquent tautology, art’s monetary value has become its sublime value. Art and money have exchanged roles: money becomes “divine” by being “translated” into art; art becomes commonplace by being translated into money.”³⁴⁹ Como conclusión general, es el público el que queda atrapado en este teatro donde se confunden hasta perderse arte y dinero.

Espectáculo público, consumo privado

El tema puntual de los altísimos precios alcanzados en subasta por dos pinturas de Van Gogh en 1987 —*Sunflowers* (1888) e *Irises* (1889), en 39.9 y 53.9 millones de dólares respectivamente— desata no solo una previsible inquietud sino también beneplácito, ya que como dice el artista Jeff Koons esto expande las inversiones y mejora los precios del mercado del arte.³⁵⁰ Al pensar en la construcción de estos precios, más allá de la reedición de un conjunto de nuevos clichés sobre este artista, cuenta la intersección del tipo de actores que definen estos números (que quedan de aquí en más añadidos a la obra y al autor), y también la nueva geopolítica del arte que añade comprador*s con estas inmensas sumas disponibles:

³⁴⁸ Ídem, p. 103.

³⁴⁹ Esta es la opinión de Donald B. Kuspit, ídem, p. 199.

³⁵⁰ Este tema y los testimonios se puede ver en Carol Zemel, “What becomes a Legend Most”, *Art in America*, op. cit., p. 88-93; 146-147. Aquí sigo su análisis y retomo ciertas líneas de explicación del fenómeno.

“At their simplest and more concrete, the staggering price tags underscore what we consider artistically important. “We” refers mainly to collectors, curators, dealers—the managers and custodians of Euro-American culture, whose activities and interests shape an art market that now includes Japan and Australia as sites of cultural safekeeping and exchange. But as extraordinary repeat records based on the work of a single artist (...) —these events also call attention to “Van Gogh” as a cultural construct, commodity—and champion.”³⁵¹

Alta cultura y economía internacional participan mano a mano en esta construcción ya que en definitiva influyen la definición de qué entra o no a una subasta y cómo, aunque también las estrategias discursivas de cómo se promociona y vende determinado artista. Este último fenómeno tiene varias lecturas o niveles de interpretación: es una declaración pública sobre un artista y sobre un período de la pintura, pero también una declaración económica que sobrepasa este campo, ya que una transacción comercial entre personas privadas se publicita de una manera tan rimbombante que tiene amplios efectos sobre el público en general, le interese o no el arte. La figura de Van Gogh se transforma en un producto comercial a la vez que en una leyenda, por así decirlo, todo lo cual se ensalza y agranda en el “teatro” de la subasta, donde compiten abiertamente las fortunas privadas y los capitales corporativos en un espacio propicio para tal fin. Si bien la asistencia a estos eventos es limitada y los compradores permanecen generalmente anónimos, el espectáculo que se monta, en donde quedan la figura del artista (acompañada generalmente por algunos clichés sobre su vida) y el precio de su obra (que no es su historia ni el proceso por el cual fue creada) como actores principales, está hecho para que trascienda a un público más amplio.

El porqué de los precios también tiene que ver con procedimientos instalados en las casas de subastas desde inicios de los setentas, cuando empiezan a promocionar sus piezas en sus principales plazas de ventas, a modo de *tours*: Nueva York, Génova, Zurich, Tokyo, Londres. Estas formas de promoción aunadas a la intensa actividad en los mercados financieros, el debilitamiento del dólar paralelo a la suba del marco o el yen, y el ingreso de coleccionistas muy adinerados y ávidos de formar sus colecciones arman el resto del escenario propicio para este tipo de resultados. La “invasión japonesa” desde la suba del yen a principios del ochenta, ha sido el nombre dado ocasionalmente en la prensa a estos

³⁵¹ Ídem, p. 88.

nuevos participantes identificados como grupo, que necesitan un lugar seguro para su dinero. Además de las críticas a este tipo de coleccionismo o a ciertas prácticas —a grandes rasgos se adjudican estos precios a millonarios con poco gusto, con el apetito propio de recién llegados a esta actividad— queda abierta la pregunta de cómo el público podrá acceder a este tipo de obras millonarias siendo que los museos quedan en su mayor parte lejos de poder adquirirlas. No solo esto, la pintura misma se aleja de su propia historia enmarcada en tanta especulación económica, como arte y dinero, se transfiguran, y queda quizás como principal resonancia la historia del precio al cual fue adquirida. Finalmente, y no menos importante, está la investigación en torno al mercado del arte iniciada por la Asamblea del Estado de Nueva York que implica a la venta de *Irises* en 1987 debido al accionar de Sotheby's. Esta casa actúa como prestamista del propio comprador de la obra con lo que crea un precio desmedido, una burbuja, pero que permite concretar la compra. Es desde aquí que se dejan de hacer estos préstamos, pero muchos años después se siguen ofreciendo otro tipo de créditos.³⁵²

Fridamanía



Ya a finales de los años setentas algunas artistas comienzan a recibir particular atención en los museos, de manera bastante notable Frida Kahlo. Varias de sus pinturas aparecen en la exposición *Women Artists 1550-1950* (1976)³⁵³ así como en la monográfica que recorre varias ciudades curada por Hayden Herrera en 1978,³⁵⁴ que presagia la enorme popularidad que su obra luego tendrá en Europa y Estados Unidos: “Frida Kahlo has become, in the last decades of the twentieth century, the widest-known, most recognized and most imitated Latin American artist”.³⁵⁵ Su visibilidad se liga también a la organización

³⁵² De esta investigación se habla en el documental antes citado en nota al pie no. 84.

³⁵³ Esta exposición se considera como la primera exposición internacional en reunir el trabajo de mujeres artistas profesionales (ochenta y tres artistas de doce países), es curada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin y organizada desde el *Los Angeles County Museum of Art*. Luego puede verse en Austin, Pittsburgh y Nueva York.

³⁵⁴ Esta exposición tiene como sede el *Chicago Museum of Contemporary Art* y viaja por los Estados Unidos durante un año. Hayden Herreda es historiadora, curadora y crítica de arte (Estados Unidos). Es autora de *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1983.

³⁵⁵ Sullivan, Edward, op. cit., p. 12.

de las exposiciones de artistas mujeres, que son frecuentes en esta época.³⁵⁶ Si en su momento fueron los muralistas los que acaparan la atención del público estadounidense, es notorio como la llamada “pasión por Frida”, es decir, la moda e interés exacerbado por esta artista gana espacio mediático y es parte importante del mencionado *boom*, si se quiere, un subproducto de éste.³⁵⁷

Exposiciones, inclusión y altísimos precios en las subastas, aunada a una poderosa mercadotecnia que acerca al público productos de todo tipo —desde zapatos y bolsas hasta esmalte de uñas— relacionados con la pintora son parte de esta moda que se manifiesta en México y Estados Unidos principalmente, pero se deja ver también en Japón y Alemania. Su figura es retomada desde matices muy distintos: ya sea desde la publicidad, diferentes artistas que vuelven a su trabajo, o rescatada desde distintos lugares del feminismo, las comunidades gay, de latin*s y chican*s,³⁵⁸ y hasta Madonna que colecciona su trabajo y relaciona visiblemente su propia imagen con la de Frida. Esto lleva a parte de la prensa en Estados Unidos a asociar ambas figuras de forma recurrente sobre todo a inicios de los noventa (*Vanity Fair*, *New York Times*, *Entertainment Weekly*, por ejemplo) y a escribir un capítulo más de la relación arte-celebridad.³⁵⁹

El fenómeno tiene varias aristas y a Nueva York como uno de los epicentros. Ya en 1990 la ciudad está inundada de imágenes de Kahlo por la muestra *Esplendores... y Mujeres de México* (esta última en la Academia Nacional de Diseño); pero esto no cesa, en 1992 se

³⁵⁶ Por ejemplo, *Women in Mexico/La mujer en México*, Sullivan, E., Nochlin L., et. al., Exh. cat., The National Academy of Design, New York; Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Mexico City; Museo de Monterrey, 1990-1991; o *Latin American Women Artists 1915-1995*, Milwaukee Art Museum (1994), con curaduría de Geraldine Biller, que trae al público estadounidense un gran número de artistas de la región.

³⁵⁷ Luis Carlos Emerich, “Mi Frida, tu Frida, su Frida: pasión por ella”, *Novedades*, 17 de enero 1992, p. 9. El título deriva de una muy resonada, popular y también criticada exposición justamente con este nombre, *Pasión por Frida*, organizada por el Museo Diego Rivera de la Ciudad de México y coordinada por Blanca Garduño, se ve luego en los Estados Unidos en Austin (Mexic-Arte Museum), San Francisco (Museo Mexicano), y Nueva York (Teatro Majestic, Brooklyn Academy of Music) entre 1991 y 1992. En esta última ciudad la exposición cuenta con el apoyo de Sotheby’s. La exposición reúne pinturas, documentos, pósters, y un amplio conjunto de artículos de consumo en torno a Kahlo; durante la organización de la muestra, la misma tiene el nombre de Fridomanía, que luego se cambia.

³⁵⁸ Por ejemplo, Rupert García, creador de carteles serigráficos de Frida y difusor de su obra y su vida desde finales de los años setentas, propone, junto con René Yáñez, una “estética Kahlo en el arte contemporáneo chicano”, en: José Antonio Rodríguez, “Esa noche, a 38 años de su muerte y a fuerza de verla, Frida estuvo viva”, *El Financiero*, 16 de julio 1992, p. 50.

³⁵⁹ Esto se puede profundizar en: Bergman-Carton, Janis, “Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo”, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 35, No. 4, University of Texas Press, Texas, 1993, p. 440-452. También algunos aspectos de este fenómeno son tratados por: Claudia Pinedo, “Pasión por Frida”, *El Día*, febrero 1992, s/p; Claudia Domínguez, “Hayden Herrera: Frida: Una biografía de Frida Kahlo”, *Unomasuno*, 25 de abril 1992, p. 11.

estrena una ópera —*Frida*, de Hilary Blecher— que hace parte de la exposición *Pasión por Frida*.³⁶⁰ También, la inauguración de esta exposición en San Francisco estuvo precedida por la convocatoria al concurso de los parecidos con Frida, promovida por el artista chicano René Yañez para poder revivir literalmente algunas de sus pinturas la noche misma de la apertura.³⁶¹ Esta convocatoria no sólo fue un éxito sino que la inauguración rebasa ampliamente las expectativas de público y no tod*s pueden entrar.³⁶²

Al hablar de los porqué de la atracción que Frida ejerce en distintos sectores, la curadora del Museo Mexicano de San Francisco rescata varios motivos que se combinan: la trayectoria de la artista, el predominio de los medios televisivos y la publicidad en la sociedad, el aspecto exótico y el drama que rodea su vida, que transmite un mensaje de fortaleza muy atractivo para much*s.³⁶³ La propia Hayden Herrera sintetiza esta peculiar atracción por su figura en pocas cualidades personales, que convierten a la artista en un tópico: “A Hispanic Woman, bisexual, an invalid and an artist—all qualifications for a cult



figure. Even Madonna is a fan”,³⁶⁴ a la que se suma esta imagen frecuente sobre la pintora como “the woman who loved too much” como la define la productora de cine independiente Nancy Hardin.³⁶⁵

Desde otro lugar, Frida es también una de “nuestras mejores cartas de presentación”, como dice el director de Instituto Nacional de Bellas Artes de México, Gerardo Estrada.³⁶⁶ Esto se relaciona con la imagen para exportación de Frida Kahlo, manejada desde la mercadotecnia y aprovechada a nivel institucional, como revela la declaración anterior. Esta imagen parece exportarse desde la seguridad del éxito que cualquier evento relacionado con Frida

³⁶⁰ La ópera, como la exposición, se presenta en el Teatro Majestic de la Brooklyn Academy of Music en el marco del Festival New Wave, que organiza eventos multiculturales y es patrocinado por Phillip Morris, en: “Continúa la pasión por Frida en Nueva York”, *Novedades*, 9 de octubre 1992, p. 3.

³⁶¹ “Realizaron el certamen de “El Mejor Parecido a Frida Kahlo”, *El Sol de México*, 20 de junio 1992, p. 4.

³⁶² Rodríguez, José Antonio, “Esa noche, a 38 años de su muerte y a fuerza de verla, Frida estuvo viva”, *El Financiero*, 16 de julio 1992, p. 50.

³⁶³ Ídem, p. 50.

³⁶⁴ Esto es citado en el artículo de Bergman-Carton, Janis, op. cit., p. 446.

³⁶⁵ Figura como una de las productoras de la película *Frida* (2002), dirigida por Julie Taymor, basada en la biografía de Herrera.

³⁶⁶ Rodríguez, José Antonio, op. cit., p. 51. Cabe aclarar que en este artículo el autor menciona que el museo que organiza la muestra *Pasión por Frida*, el Museo Diego Rivera, dependiente del INBA, es el único que está generando investigación y también exportándola, con lo cual representa una fuente de recursos para el instituto.

presupone, descontextualizada de la época en que vivía (tanto a nivel ideológico como pictórico) y mostrada casi exclusivamente como mujer doliente y como personaje exótico/pintoresco.³⁶⁷ Su popularidad lleva también a ciertos hechos un tanto exagerados e inauditos, como cuando al menos doscientas actrices realizan la “marcha de las Fridas” en Los Angeles a modo de protesta contra la empresa cinematográfica New Line y el director Luis Valdez porque ninguna latina es elegida para el papel que encarna a Frida en una película.³⁶⁸

La condena a esta moda se hace sentir por parte de intelectuales y artistas —por ejemplo Lola Álvarez Bravo— porque desvirtúa el trabajo de la artista y porque la transforma en un artículo para consumir,³⁶⁹ en un “producto de consumo estético-fanático, que los gringos embonaron en su infraestructura comercial” en donde “la venta de la vida personal de una pintora como contenido de su obra, y el vacío existencial gringo” conforman el mito en torno a Frida.³⁷⁰ También la prensa en México advierte que hay que poder diferenciar este fenómeno pasajero del interés que su obra puede despertar en sí misma.³⁷¹ Al analizar los recuentos periodísticos en la relación Madonna-Kahlo, Bergman-Carton sostiene que más que potenciar la crítica cultural en ambas, la prensa de gran circulación contiene su poder y las reenmarca en narrativas de género convencionales, además de entretejer las tregedias de sus vidas.³⁷² La crítica desde el humor también tiene lugar, de la mano de la artista feminista Mónica Mayer cuando en su columna de El Universal —“Orozcomanía”— propone mitificar a la figura de Orozco y crear una serie de objetos que lo promuevan, porque nadie lo pela y para que no únicamente a las mujeres les toque convertirse en mito. Con esto no solo critica este proceso de mitificación y sus falsedades (encontrar un héroe, considerar al artista como un ser excepcional, elevar su precio en el mercado, etc.), sino que resalta el hecho de que cuando las mujeres asumen exitosamente el papel de artistas, no solo no se las reconoce como sujeto creador sino que empieza un proceso por el cual se las convierte en objeto: esto es, en representación pictórica o cháchara: “¿Estará sucediendo

³⁶⁷ De esto habla, entre otros, René Villanueva, “Fridismo Frustrado”, *El Financiero*, 22 de julio 1992, p. 59.

³⁶⁸ Víctor Roura, “Exceso por Frida”, *El Financiero*, 5 de agosto 1992, p. 57.

³⁶⁹ Claudia Pinedo, op. cit.

³⁷⁰ Luis Carlos Emerich, op. cit., p. 9.

³⁷¹ Antonio Rodríguez, “Interés Mundial por Frida”, *Excelsior*, 18 de enero 1992, p. 11.

³⁷² Bergman-Carton, Janis, op. cit., p. 442-443.

esto en Frida?”.³⁷³ Si bien el fenómeno de la fridamania entrelaza muchas cuestiones, sí hay cierta imagen que se construye y se pretende cerrar de algún modo en torno a esta artista en la época del *boom*: mujer de aspecto exótico, que sufre y ama demasiado, que se aferra a la pintura como antídoto para salvarse del dolor interior y que tiene precios récords de venta.

Exposiciones, muchas exposiciones

En un nivel general, toda la década del ochenta estuvo plagada de exposiciones de arte latinoamericano tanto en Europa como en Estados Unidos, que cuentan con sus propias curadurías, en el sentido de que no requieren especialistas de la región, salvo algunas excepciones. Las más resonantes (como las que aquí estudio) ofrecen al público visiones panorámicas y abarcan períodos de tiempo muy grandes, que pretenden cubrir el desconocimiento reinante en la materia. El arte más reciente, así como artistas y países enteros, quedan generalmente fuera del alcance de estas enormes “surveys” —como se las llama— o es incluido más superficialmente. Tampoco el arte contemporáneo latinoamericano encuentra demasiado lugar en museos de prestigio internacional y en eventos internacionales de relieve su presencia es muy modesta; en estos últimos, o continúan estando ausentes o se repiten los mismos artistas, lo que reduce la imagen del panorama artístico. Aunque siempre hay excepciones, y con la entrada de la década siguiente llama más la atención a nivel expositivo. Eso sí, hay un marcado contraste entre esta inserción en exposiciones y eventos artísticos internacionales y lo que pasa en el mercado, en el sentido de la mayor agresividad con que el comercio del arte inserta artistas de América Latina, ya sean galerías, subastas y coleccionismo en general.

Hay antecedentes de exposiciones que Shifra Goldman ubica desde los años setentas que se pueden catalogar como multiculturales en el sentido de que muestran una variedad de propuestas artísticas de distintas procedencias, pero que viven y trabajan en Estados Unidos,³⁷⁴ tal como Lippard recaba en el libro *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural*

³⁷³ Mayer, Mónica, “Orozcomanía”, *El Universal*, 22 de junio 1992, p. 3.

³⁷⁴ Menciona algunos ejemplos: en 1974 el artista de Costa Rica Rolando Castellón organiza el primer *show* del Tercer Mundo en el *San Francisco Museum of Modern Art*, formado por artistas de distintas razas y nacionalidades; en 1976 Carlos Villa (profesor de arte de origen filipino) cura una exhibición en el *Art Institute* de San Francisco llamada “Other Sources”, con trabajos de artistas de herencia de China, Japón, Oceanía, América del Sur y Central, y África; hacia 1979 la fotógrafa Sheila Pinkel de Los Angeles propone “Multicultural Focus: A Photography Exhibition for the Los Angeles Bicentennial”, que abre en 1981; Goldman, op. cit., p. 58-60.

America, y que de algún modo tiene su “cierre” en 1990 con *The decade Show...*, como un proyecto de colaboración entre distintos museos de Nueva York, en donde se da cierta participación a las distintas comunidades artísticas involucradas. Pero una cosa son estas exposiciones más abiertas e inclusivas, que diversifican el panorama artístico y lo alimentan de nuevas propuestas (o ya existentes pero no tan conocidas) y otra las grandes exposiciones de arte latinoamericano, impulsadas por importantes museos, con mucho financiamiento y mucha publicidad.

Los enfoques y rasgos de las exposiciones que van de 1987 a 1992 parecen en cierto punto vistos, gastados, recurrentes, obvios: mágico-surreal-fantástico-exótico, que imitan viejos *booms* y desatan fuertes críticas; los que están bañados de un fuerte aire neocolonial que celebran los 500 años; los que pretenden englobar el arte latino o hispano bajo ciertos rasgos de estilo, que difícilmente se puede definir; los que retoman una cronología tan grande que se pierde el foco y lo único que queda es “lo latinoamericano”; pero también están los que combinan partes de estos aspectos y, porqué no decirlo, las investigaciones enfocadas, críticas, que contribuyen a la investigación en la materia. Por supuesto las exposiciones son en sí mismas un aporte en un medio que no siempre acostumbra a presentarlas. Aparecen revisiones históricas del arte latinoamericano antes no vistas, acompañadas por estudios de largo aliento; se revisa la obra de importantes artistas en exposiciones individuales; se puede ver la obra de artistas desconocid*s para el público así como nuevas corrientes, en un movimiento que hasta cierto punto hace pensar que “por fin” se conoce y legitima su presencia de una vez por todas. Esto quizás no sea más que un mejor comienzo o un comienzo más a la vez que una ampliación de lo ya conocido, aunque con algunos reveses.

En el momento en el que estas grandes exposiciones aparecen en escena, el interés manifestado en las subastas por parte de coleccionistas de dentro y fuera de los Estados Unidos ya había hecho crecer esta particular zona de mercado, hecho que viene a validarse con la inclusión de vari*s artistas en las mismas. Subastas y exposiciones se retroalimentan y potencian todos estos años, dando una idea de que este segmento particular debe validarse de la mano de las grandes obras de la pintura moderna, y del mercado en consecuencia:

“El mercado se ve afectado por los museos, y la historia del arte tiene que validar a estos artistas como parte del arte occidental”, sostiene Giulio Blanc, curador e historiador del arte, explicando el siguiente punto: “a no ser que una pintura moderna profundamente significativa como *La jungla* (1943), de Wilfredo Lam, sea entendida y validada junto a, y como respuesta consciente a *Las señoritas de Avignon*, de Picasso; Amelia Peláez se coloque en iguales condiciones que una Georgia O’Keeffe, y Rufino Tamayo y Pedro Figari cuelguen junto a otros maestros modernos en los museos americanos, el arte de América Latina no será parte de la “corriente” del mercado internacional.”³⁷⁵

Pero a pesar de este parecer o expresión de deseos, las muestras por segmentos, temáticas, están a la orden del día. Un primer núcleo de exposiciones se concentra entre 1984 y 1990 y abarca artistas de manera individual o a través del enfoque de arte latinoamericano bajo algún rasgo particular, ya sea temático o cronológico.³⁷⁶ Entre estas están: *Aquí: 27 Latin American artists living and working in the United States* (1984);³⁷⁷ o también *Artists Call Against Intervention in Central America* (1984), realizada en base a la colaboración entre alrededor de mil artistas latin*s y de Estados Unidos, con un claro tono de protesta en relación a la intervención estadounidense y se puede ver de manera simultánea en varias localidades, tanto en galerías de renombre como en espacios alternativos. En cuanto a grandes exposiciones individuales, destaca *Diego Rivera: A Retrospective* (1986), organizada por el Detroit Institute of Arts, en donde se encuentra uno de los murales más grandes de este artista.³⁷⁸ Sin duda el año de **1987** es el de los grandes proyectos expositivos, entre ellos *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*;³⁷⁹ *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*;³⁸⁰ *Latin American Artists*

³⁷⁵ Esta es la opinión de Carla Stellweg, quien retoma a Giulio Blanc, op. cit., p. 108.

³⁷⁶ Este es un recuento de exposiciones que he ido realizando a lo largo de toda mi investigación con la información obtenida en periódicos, revistas especializadas y textos críticos. He decidido ahondar de manera individual en algunas de ellas según su repercusión.

³⁷⁷ Organizada por la University of Southern California bajo la curaduría de un equipo de Nueva York y Los Ángeles, para Shifra Goldman (1994) esta exposición es la que inicia el *boom* del arte latinoamericano.

³⁷⁸ La exposición está a cargo de Linda Downs y Ellen Sharp de dicho Instituto. La misma conmemora los cien años del nacimiento del pintor y se acompaña de un extenso catálogo. Tiene un recorrido que comienza por el Instituto de Arte de Detroit, sigue por el Museo de las Artes de Filadelfia, el Museo del Palacio de Bellas Artes de México, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, y el Museo Estatal de Artes de Berlín.

³⁷⁹ Dedicada a artistas latinos residentes en Estados Unidos, con la curaduría de John Beardsley y Jane Livingston, organizada por el Houston Museum of Fine Arts y la Corcoran Gallery de Washington, D. C. Retomo aspectos de la misma hacia el final de este mismo apartado.

³⁸⁰ Con la curaduría de Hollister Sturges y Hollyday T. Day por el Indianapolis Museum of Art en el marco de los Juegos Panamericanos, realiza el eje de lo fantástico como una de las características principales del arte

in New York since 1970, que presenta información de varias figuras que han formado parte integral de la escena del arte neoyorquino por varias décadas;³⁸¹ además de *Recent developments in Latin American drawing*, que retoma las nuevas corrientes del dibujo de estos países y tiene como curador invitado a José Gómez Sicre.³⁸² También en estos años es momento de exponer colecciones dedicadas al arte latinoamericano, como *Del Nuevo Mundo: the Nancy Sayles Day Collection of Latin American Art* en 1988, centrada especialmente en el modernismo e incluye trabajos de Diego Rivera, Wilfredo Lam, David Alfaro Siqueiros, Roberto Matta, Joaquín Torres-García, así como de Fernando Botero, Luis Cruz Azaceta y Claudio Bravo;³⁸³ y de proyectos de investigación-exposición de largo aliento como el *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970* (1988) en el Bronx Museum, que se trata más adelante.

Este panorama expositivo es más amplio, ya que por primera vez en esta década artistas **chicanos** y **puertorriqueños** no solo son incluidos en grandes exhibiciones de arte latinoamericano,³⁸⁴ sino que también organizan sus propias muestras. El arte proveniente de Cuba fue visto en Nueva York, y artistas latino-estadounidenses fueron invitados a escenarios internacionales como las Bienales de la Habana y de San Juan. El desarrollo de instituciones culturales propias y la existencia de curador*s y crític*s por parte de chican*s, puertorriqueñ*s y exiliad*s cuban*s conduce a una serie de exhibiciones que apuntan hacia una definición propia de sus movimientos artísticos: *Puerto Rican Painting: Between Past and Present* (1987), que tiene como curadora a Mari Carmen Ramírez,³⁸⁵ *Outside Cuba/Fuera de Cuba* (1987), cuyo proceso de curaduría proviene de un ejercicio colectivo por parte de la comunidad cubana y que da un panorama del arte contemporáneo de l*s

de la región. Con una gran difusión a nivel mediático, fue una de las muestras que recibe más atención ese año por parte de la crítica especializada. Es el tema del próximo capítulo.

³⁸¹ Organizada por la Archer M. Huntington Art Gallery de la University of Texas, Austin, cuenta con la curaduría de Jacqueline Barnitz.

³⁸² Fue organizada por the Art Institute of Chicago con el apoyo de The Hispanic Image Foundation.

³⁸³ Se realiza en el Museum of Art, Rhode Island School of Design en Providence y fue vista en Boston, El Paso y Gainesville. Esta colección también incluye además de pintura, escultura, dibujo, grabado y fotografía de más de veinte países de Sudamérica, América Central y el Caribe.

³⁸⁴ Como en las mencionadas *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, y *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*.

³⁸⁵ Se presenta en el Museo del Barrio de Nueva York. Es una retrospectiva de artistas que residen en Puerto Rico que hasta el momento son desconocidos en Estados Unidos.

cuban*s-american*s;³⁸⁶ y *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-85* (CARA, 1990) que intenta replicar los métodos de organización del movimiento chicano en el proceso de curaduría y que es organizada por artistas e historiador*s de arte chican*s en respuesta a la imagen dada por *Hispanic Art...*³⁸⁷ Además, incorporándose a este *boom* de exposiciones está *Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art* (1988) en el MOMA, que reconoce la validez de la gráfica política de los Estados Unidos e incluye una buena representación de mujeres así como de artistas de origen afroamericano, asiático, indígena y latinoamericano.

Estos breves e intensos primeros años del *boom* de exposiciones traen no solo las grandes revisiones y *blockbusters*, sino acercamientos más específicos que insinúan una mayor diversidad respecto a la comunidad de latin*s y su producción artística. Cada exposición conlleva investigación, publicaciones, y aunque con sesgos y omisiones, ahondan en este panorama y sirven como nuevas fuentes de consulta. Estas propuestas presentan una mezcla de puntos de vista, aunque hayan prevalecido posteriormente las críticas al enfoque de lo fantástico y la exotización, como esta investigación se hace eco, en parte. Lo que sí parece es que a diferencia de las primeras exposiciones, ya hacia 1990-91, éstas ya no constituyen una gran novedad: “An exhibition of Latin American art is not the rarity it was, even a decade ago. (...). But there is still room for improvement”, se hace eco el New York Times.³⁸⁸

Luego de este primer momento aparece una nueva excusa que revitaliza el panorama expositivo, la del **Quinto Centenario**, motivo válido de ciertas instituciones para revisar de nueva cuenta las expresiones culturales de la región. Junto con un mayor reconocimiento de algunas figuras y períodos clave para el arte latinoamericano, el paso de la década trae exposiciones monumentales —LAAXXC es uno de los casos ejemplares— presentadas en Europa y Estados Unidos que son organizadas por equipos de curador*s de este último país y América Latina, y cuyos costos de seguros son cubiertos por grupos de inversionistas de

³⁸⁶ Fue organizada por los museos de la Rutgers University y la University of Miami, y es acompañada por un catálogo a cargo del crítico Ricardo Pau Llosa.

³⁸⁷ Entre quienes la organizan se encuentra la historiadora del arte Shifra Goldman. La gira nacional comienza en la Wight Art Gallery (University of California, Los Angeles) y la exposición explora la relación entre el movimiento económico y político chicano y su expresión en el campo del arte.

³⁸⁸ Raynor, Vivien, “A Latin American Perspective”, New York Times, 21 de enero 1990, edición digital.

esta región. Como otros ejemplos de estos años están *Myth and Magic in America: The Eighties* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey-MARCO, 1991), financiada por el grupo Alpha de esta ciudad,³⁸⁹ y *Mexico: Splendors of Thrity Centuries* (Metropolitan Museum-MET, Nueva York, 1990), financiada por el conglomerado de Televisa y un consorcio de intereses privados.³⁹⁰ Ambas fueron presentadas en el contexto de las primeras negociaciones del TLCAN e ilustran la adaptación al nuevo orden económico en curso: “In both cases an attractive model of Latin American identity was exchanged for the promise of political and economic privileges”, señala Ramírez.³⁹¹ *Splendors...* también se identifica como de las primeras que son planeadas en relación a los festejos del Quinto Centenario, pero además es la primera que exhibe arte latinoamericano en uno de los museos más importantes del país, lo cual no había sucedido en décadas.

Dos exposiciones que hacen hincapié en figuras puntuales son *Figurative Perspectives: six artists of Latin American background* (1990), curada por Julia Herzberg y Giulio Blanc, ambos historiadores especialistas en arte latinoamericano para el Rockland Center for the Arts (West Nyack, Nueva York). Se incluyen los trabajos de Ana Mendieta, Judite dos Santos, Marina Gutierrez, Luis Frangella, Juan Gonzalez, Benjamin Lira, que si bien son nacidos en lugares tan diferentes como Chile, Cuba, Nueva York y Portugal, la mayoría ha trabajado, vivido y exhibido en Nueva York, lo cual lleva a decir a una periodista: “Neither curator takes into account the ancient, if deplorable, tradition whereby the most influential art of the moment is that produced by the richest countries”.³⁹² También *Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers* (1992) despliega en el Hirshhorn Museum (Washington) alrededor de cien obras de Rivera, Torres-García, Lam y Matta, como parte del programa del Smithsonian Institution para celebrar el legado cultural de América Latina en vista de este aniversario. Es interesante ver cómo el modernismo latinoamericano es mirado desde la prensa. Por un lado se le da crédito ya que se está abriendo el panorama de lo ya conocido, más allá de lecturas recurrentes y lugares comunes: “The quartet, hardly

³⁸⁹ Basada en la misma lógica de las negociaciones del NAFTA, que acentúa las ideas de desterritorialización y eliminación de las fronteras, la muestra presenta un panorama de la pintura de los años ochentas provenientes de Canadá, Estados Unidos y América Latina.

³⁹⁰ El formato de esta exhibición presenta una narrativa lineal de la historia artística mexicana por treinta siglos que termina con las figuras de Kahlo y Rivera ya muy valoradas en el mercado del arte. De esta exposición hablo con más detalle en el capítulo 5.

³⁹¹ Ramírez, Mari Carmen, op. cit., p. 31.

³⁹² Raynor, Vivien, op. cit.

unknowns to aficionados of modernism, represents a range of stylistic ground. Anyone who persists in thinking of Latin American art as either socialist mural painting or tropical Surrealism, the two standard clichés, will be immediately straightened out by Torres-García's geometric abstractions and Rivera's early Cubist canvases and later salon-style portraits."³⁹³

Pero por otra parte aparece esa especie de fantasma que vuelve a hablar de lo "**derivativo**" del arte del "Nuevo Mundo", aunque se intenta salvar esta exposición en pos de un "modernismo multicultural":

"Using the word derivative is not considered good form in the present political climate, but the fact is that much Latin American art, like much art in the United States during the first half of this century, was merely derivative of European art. That's not quite the case with these four painters. The show's goal, a fashionable if reasonable one, is to highlight their distinctive blending of New World and European elements. "Without fanfare", points out the Hirshhorn's curator, Valerie Fletcher, in the exhibition catalogue, they practiced "multicultural" modernism decades before that term gained currency and acquired the ideological connotations ascribed to it by both the political left and right."³⁹⁴

LAAXC (1992-1993) es la exposición más sobresaliente y controvertida por los festejos del 92': organizada por el director del International Council del MOMA Waldo Rasmussen, realiza su apertura comisionada por la ciudad de Sevilla, para seguir por Colonia, París y finalmente cerrar en Nueva York: "the most extensive presentation of Latin American modern art ever assembled", dice su catálogo.³⁹⁵ En opinión de Ramírez: "this showbiz was the final step in the consolidation and legitimation of what could be considered the bilateral master-framework of the modern art of this region taking shape since the mid-eighties."³⁹⁶ Como contraste, se pueden ver este año y después otro tipo de propuestas, mucho más modestas en tamaño y alcance, que se hacen eco de un **enfoque pluralista**, como las que trae a cuenta Mónica Amor al explorar estos nuevos paradigmas de exposición: *Americas* (1992); *Regarding America* (1992-93); *Space of Time* (1993); *Cartographies: 14 Latin*

³⁹³ Kimmelman, Michael, "Latin American Quartet", New York Times, 26 de julio 1992, edición digital.

³⁹⁴ Ídem.

³⁹⁵ Esta exposición es el tema central del capítulo 5.

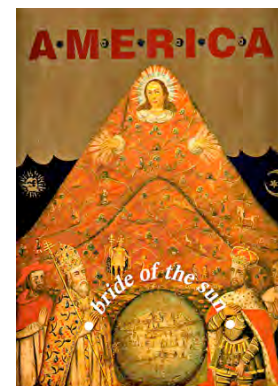
³⁹⁶ Ramírez, Mari Carmen, op. cit., p. 31.

American Artists (1994); *About Place: recent art of the Americas* (1995). Entre las limitaciones que estos enfoques presentan persiste el del uso de categorías geográficas como si fueran categorías estéticas para exposiciones de arte contemporáneo,³⁹⁷ pero, lo que estas exposiciones indican es que en el paso a los noventas hay un movimiento de paradigmas que trata de abrir los esquemas reductivos bajo los cuales se exhibe al explorar temas y asuntos específicos para no centrarse tanto en la identidad cultural y desencajar de algún modo los relatos esencialistas que estas enormes *surveys* parecen haber instalado.

También este período puede verse como un **boom en Europa**, aunque quizás en menor medida que en Estados Unidos. “Indian Summer”, titula irónicamente a este inusual incremento de la atención por el arte latinoamericano el periodista, poeta y crítico Carlos Jiménez al observar el verano europeo tan cargado y concentrado de estos eventos:

“Indian Summer that short period when hot days alternate in the season of winter mists and cold is an apt name for what has happened to Latin American art in Europe in the summer of 1992. Whether it was the 500th anniversary of the Discovery of the Americas, the interest of Spain and the rest of the European Community, a guilty conscience or good intentions (or merely coincidence), contemporary Latin American art has been the object of an unusual amount of attention in Europe this summer.”³⁹⁸

Esto se expresa en varios países y con distintas propuestas expositivas. Por ejemplo en Bélgica con *America: Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries*: organizada por el Royal Museum of Fine Arts (Amberes, 1992), donde el concepto de la exposición está a cargo de Paul Vandebroek y es presentado como uno de los grandes eventos que marcan la fecha del “descubrimiento”. El catálogo señala que mientras la ciudad de Sevilla se prepara para la World Fair y Génova restaura su puerto histórico, esta exposición se



³⁹⁷ Este tema lo desarrolla con más profundidad en “Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm”, op. cit.

³⁹⁸ El artículo aparece en ArtNexus, Enero-Marzo de 1993, p. 199-201; fue ubicado en The Museum of Modern Art Archives, NY, Collection PI, Series. Folder, II.B.3035.

presenta como el proyecto más importante de Europa Noroccidental. Si bien se enfoca en las relaciones entre Flandes y América, traza un contexto mucho más amplio que pretende abarcar el desarrollo del continente. Hasta el presente, sostiene su catálogo, el público general ha tenido acceso a una versión de la América pre-colombina a través de exposiciones arqueológicas —*The Aztecs*, o *Inca-Perú*, ambas en Bruselas— y esta es la primera ocasión de dar a conocer de forma simultánea el período colonial y poscolonial. Tal como reflejan algunos análisis de la misma, hay un relato expositivo para el público europeo que parte de la conquista bajo la idea del sometimiento de una cultura a manos de otra para luego abordar como se va formando a través de la circulación de imágenes la idea de alteridad de América respecto a Europa desde los tiempos de Colón: tierra prometida, fuente de la eterna juventud, ciudades de oro, tierra exótica desconocida, la novia del sol, etc.³⁹⁹ Estas representaciones simbólicas de América, que contribuyen a una visión exótica y bárbara de sus pobladores, tocan el tema de la formación de la identidad en este contexto de la conquista y los años que siguen, muchas veces de manera violenta, y este es un criterio que la curaduría se propone indagar en un largo proceso de investigación.

También la *Documenta* de Kassel del año 1992 incluye —más allá de su sesgo marcadamente europeo— el trabajo de vari*s artistas de América Latina, gesto que también se repite en la muestra alternativa o rival a la misma (llamado K-18). Por otro lado, organizada desde Frankfurt (Schirn Kunsthalle), *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th-Century Art* (1988), que luego puede verse en el Dallas Museum of Art, es considerada “as the biggest and most comprehensive show of its kind”.⁴⁰⁰ Se suceden además retrospectivas de Orozco, Rivera, Torres-García, Frida Kahlo y Manuel Álvarez Bravo en Reino Unido desde donde también se organiza *Art in Latin America: the Modern Era, 1820-1980* (1988-89) que es curada por Dawn Ades y abarca desde la época de la independencia hasta 1980, lo que constituye una de las mayores y únicas exposiciones en Europa de este tipo. La muestra explora temática e históricamente la emergencia de lo que puede llamarse una estética latinoamericana y las preguntas sobre la identidad nacional y

³⁹⁹ Esta exposición repercute en la prensa en México como puede verse en el recuento de José Manuel Springer, “América, la novia del Sol I y II”, *Unomásuno*, 22 y 29 de agosto 1992.

⁴⁰⁰ Glueck, Grace, op. cit., edición digital.

cultural asociada a ella.⁴⁰¹ Se puede ver además la retrospectiva de Helio Oiticica organizada por Guy Brett y Catherine David en la Jeu de Paume National Gallery de París (luego en Barcelona y Lisboa, 1992); en esta primera ciudad también se encuentran las esculturas y pinturas de Fernando Botero, las primeras en el Petit Palais y las segundas en Champs Elysees.

España constituye un caso aparte —la cresta de la ola— por la intensidad con que se da el fenómeno expositivo, sobre todo por las celebraciones de 1992, pero esto se anuncia desde unos años antes. Aparte de la exposición de la obra de Rivera (1987) en el Centro de Arte Reina Sofía (que se inaugura como museo en 1992), le sigue en este mismo espacio pocos años después *La Escuela del Sur: el taller Torres-García y su legado* (1991) con la curaduría de Mari Carmen Ramírez,⁴⁰² y en 1992 la exposición antológica sobre la obra de Wilfredo Lam. Junto con éstas hay propuestas con contenidos y sentidos diferentes, como la de 1989, *Chile Vive*, para visibilizar mayormente las producciones culturales durante el régimen de Pinochet (1973-1987) y promover el fin de la dictadura.⁴⁰³ Pero contrario a lo que podría pensarse, el epicentro expositivo no fue Madrid, sino Sevilla y Andalucía. Un escenario privilegiado fue el proyecto llamado Plus Ultra, concebido por Mar Villaespesa, que desparrama la producción artística en toda la provincia en vez de situarla dentro del pabellón de Andalucía en la Expo 92' y en donde participa una obra de Alfredo Jaar. En este marco mega-expositivo de Sevilla se montan en el Pabellón de las Artes exhibiciones

⁴⁰¹ Es presentada en la Hayward Gallery (Londres), el Moderna Museet (Estocolmo) y el Palacio de Velázquez (Madrid). Esta exposición presenta un suelo común entre 1900 y 1980 con LAAXXC y tienen muchas coincidencias. A decir de Jiménez, Ades y su equipo comienza su trabajo desde antes, y la estructura de esta exhibición es más completa, clara y diferenciada: “Her ideas find expression in a historical presentation of 20th century Latin American art. The first sequence shows the invasion of the continent by the avant garde, emphasizing pioneers such as Diego Rivera the cubist, Rafael Barradas the vibrationist or Tarsila do Amaral, the disciple of Andre Lothe. Then comes the Mexican mural influence in the hands of Rivera, Orozco and Siqueiros; the social realism of Portinari and the first Berni; Rivera again, this time in the indigenous style, with José Sabogal and his many followers; the surrealism of Frida Kahlo, Roberto Matta and Wilfredo Lam; the constructivism started by Torres-García and the Madi group in Buenos Aires, which later split into the neo-concretists of Brazil and the kinetics of Venezuela and Argentina; the neo-figurative work of Botero, Cuevas, Borges, Toledo...”. Por un lado agradece a esta exposición por reunir en un cuerpo de trabajos las experiencias de Brasil, la América de habla hispana, y algo de las antillas francesas; además de prestar atención (casi a modo de disculpa) al grupo Madí y su rival Arte Concreto Invención, que tanto habían sido opacados por los artistas del arte cinético Le Parc, Soto y Cruz Diez así como por los brillantes neo-constructivistas Edgar Negret y Ramírez Villamizar; Jiménez, op. cit., p. 200-201.

⁴⁰² Con 121 obras expuestas, su catálogo fue auspiciado por el Ministerio de Cultura: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

⁴⁰³ Cuyo análisis puede encontrarse en: Godoy, Francisco, “conelchilenoresistentearte, Solidaridad: Chile Vive, una Exposición en España contra el Chile Dictatorial”, AISTHESIS N° 48, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, p.186-204.

de arte contemporáneo proveniente de la mayoría de los países de América Latina; siendo el más ambicioso de todos los proyectos LAAXXC, de la que se habla en profundidad más adelante junto con otras exposiciones y proyectos en torno a 1992.

Contrastes: dos proyectos de exposición

De estos primeros años, cabe destacar dos propuestas que ocurren casi de manera simultánea, la primera, del Bronx Museum de Nueva York y la segunda del Museum of Fine Arts de Houston, ambas ciudades grandes centros urbanos que reúne población de origen latino/hispano.

The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920- 1970 (1989-1990) del primer museo, tiene como organizador a Luis R. Cancel, director en ese momento.⁴⁰⁴ Dada la carencia de información sobre artistas de Puerto Rico y de América Latina en general, la exposición es multipropósito: quiere documentar su papel en la vida cultural de este país por un período de cincuenta años (1920-1970); demostrar la amplitud de esta participación, teniendo en cuenta artistas generalmente no mencionados por la crítica ni la historia del arte; y además dejar registro específico del accionar de artistas puertorriqueños, tanto de la isla como de Estados Unidos continental.⁴⁰⁵ Este es de hecho el aspecto más controversial,



así se quiere, de la muestra, llevar a la raíz la pregunta legal y política por el estatus de Puerto Rico como cuerpo político y considerar a sus artistas como parte de América Latina.⁴⁰⁶

Así, con la intención de examinar una porción específica de la historia del arte americano que “necesita ser investigada” a decir del curador, la exposición tiene alrededor de 220 trabajos (en pintura, escultura, dibujo, grabado y video) de 140 de artistas provenientes de catorce países de América Latina, incluyendo a quienes también viven en Estados Unidos. Con una perspectiva de reconstrucción histórica

⁴⁰⁴ La exposición puede verse entre 1989 y 1990 en el museo ya mencionado y además en el El Paso Museum of Art; San Diego Museum of Art; Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan); Center for the Arts (Florida). El mayor aporte financiero para su realización proviene de Phillip Morris Companies Inc., además de las siguientes instituciones: The Rockefeller Foundation; The Ford Foundation; National Endowment for the Humanities; National Endowment for the Arts; New York State Council for the Arts; New York Council on the Humanities; The Altman Foundation; entre otros. El catálogo también tiene edición en español.

⁴⁰⁵ Cancel, Luis, “Introduction”, op. cit., p. 7.

⁴⁰⁶ Ídem., p. 10-11.

de la presencia de l*s artistas que han vivido, exhibido y desarrollado una larga y sustancial carrera artística en este país —premisa básica que l*s reúne—, el extenso catálogo tiene ensayos muy valiosos: Luis Cancel, Félix Angel, Marimar Benítez, Eva Cockcroft, Jacinto Quirarte, Nelly Perazzo, Lowery S. Sims y Carla Stellweg. Las categorías provenientes de la historia del arte que constituyen el proyecto son seis: “Constructivism and geometric art” (de Joaquín Torres-García a Gonzalo Fonseca); “socially concerned Latin American art” (que incluye a los muralistas pero también al escultor Luis Jiménez); “New World Surrealism” (con los nombres de Roberto Matta, Wifredo Lam, Frida Kahlo, pero también de Rodolfo Abularach); “figuration and Realism” (en donde confluyen Botero y los paisajes de Emilio Sánchez); “absraction” (Rufino Tamayo; Luis Hernandez-Cruz, entre otr*s); y finalmente “the multifaceted art of the 1960s” que explora el arte conceptual y el performance (aquí se incluye a Mathias Goeritz, Rafael Montañez-Ortiz, entre otros aportes), todo lo cual indica un amplio espectro temporal y de diversidad visual de las obras.

La preocupación o intención que está latente en esta investigación de largo aliento es la de atacar la idea de que l*s latinos, frecuentemente colocad*s en relación a las fronteras nacionales, producen un arte homogéneo, de que hay algo así como un estilo unificado llamado arte latinoamericano, ya que la producción tiene todo tipo de registros a lo largo del siglo, como en cualquier otra parte del mundo, más allá del lugar común: “Bright, hot colors. Exuberant brushstrokes. Lots of folksy storytelling, and maybe a little graffiti – that’s the cliché Anglo view of Latin American art”, declara Cancel a la prensa.⁴⁰⁷ Esto es lo que quiere desmitificar —las premisas desde las que se discute el arte latinoamericano en Estados Unidos— a la vez que escarbar y reconstruir una porción específica de historia del arte, la de los hechos ignorados y las trayectorias artísticas que no aparecen en los libros. Y es cierto que la lista de artistas conocidos se amplía bastante —“hay que ir más allá de los siete u ocho nombres que vienen a la mente al discutir este tema”, dice el catálogo—, sobrepasar los muralistas o las pocas referencias de las subastas que el público puede conocer.

Resuena, como en otras exposiciones de este tipo, una pregunta en medio de la exposición: ¿promueve o segrega a est*s artistas el armado de exposiciones en base a la idea de “ethnic

⁴⁰⁷ Su testimonio aparece en: Glueck, Grace, op. cit., edición digital.

group”? Sabemos que hay artistas que se posicionan a sí mism*s más allá de estas categorías de grupo, porque no les interesan o porque las critican. También resulta claro por el tipo de esquema de la exposición que se está introduciendo a est*s artistas en una historia del arte que no l*s ha considerado, tratando de ampliarla y de posicionarl*s de nueva cuenta en su discurso. Por este lado surge alguna que otra crítica:

“Where, ultimately, “The Latin American Spirit” fails is in conforming generally to a standard history that has so far largely excluded Latinos. To reconstitute an account of modern painting is to reconsider the terms by which such painting is judged, whether those be social, colonialist or otherwise. (...) Instead, the exhibition, despite its wide-ranging display, essentially underscores the merits of artists already acknowledged as worthy by historians and critics in this country.”⁴⁰⁸

Y si bien este señalamiento se puede ligar con lo que efectivamente se muestra, el discurso de la curaduría y su justificación a través de la investigación que el proyecto expositivo tiene en sí mismo, también quiere confrontar con lo que se ve en este mismo momento en *Hispanic Art...*, que a juicio del curador, cuenta con un foco muy reducido en cuanto a lo que es el arte latino/hispano: “My statement is the contrast in approaches between theirs and ours,” he says. “We took an art historical and scholarly view of issues and questions. They discarded anything that didn’t fit their notions.”⁴⁰⁹

Por su parte, *Hispanic Art...* reúne artistas contemporáneos de los Estados Unidos que tienen ascendencia hispánica y que por lo mismo expresan a través del arte su conciencia cultural y política, derivada de su origen. Organizada y financiada en casi la mitad de su costo desde el MFAH y los demás museos que la reciben, puede verse en Washington, Miami, Santa Fe, Los Angeles y Nueva York; tiene como spónsors a la Rockefeller Foundation, ARCO, el NEA y a AT&T para el tour nacional. La curaduría está a cargo de Jane Livingston —directora asociada y curadora principal de la Corcoran Gallery

⁴⁰⁸ Kimmelman, Michael, “Calling The Roll Of Latinos”, op. cit., edición digital.

⁴⁰⁹ Esta opinión aparece en: Glueck, Grace, op. cit., edición digital.

(Washington), y de John Beardsley como curador adjunto.⁴¹⁰ En Houston tuvo un aproximado de 150 mil visitantes, de los cuales el 30% es de origen hispanico.⁴¹¹



La justificación de la exposición tiene varias aristas y parte de varias suposiciones.⁴¹² Por un lado, del consenso existente en gran parte del mundo del arte de que en este momento son las grandes instituciones las que deben tener en cuenta al arte hispanico, pero también, de que no están

trabajando con una cultura sino con muchas. Esto es parte de los posibles “peligros” de la exposición para el director del museo, para quien esta es una exposición de alto riesgo no solo por la posibilidad de una baja audiencia, lo difícil y costoso del proyecto, la investigación y la comunicación con los establecimientos minoritarios: “the exhibition could be politically explosive. (...) To do an exhibition which is fair and fabulous could be impossible”, pero también advierte: “the Works of art could turn out to be boring. I doubt it, but until the feasibility study is completed we’ll never know”, sin más explicación. Como contraparte, Peter Marzio está seguro de que la exposición será así como es de costosa —lo que hace que los museos actúen como entidades comerciales y orientadas a generar ganancias debido a la alta presión por los fondos—, tremendamente popular y motivo de discusiones y artículos. En este sentido defiende y promueve la idea de que el

⁴¹⁰ Según un reporte inicial de la exposición de Peter Marzio, consultado en el archivo del museo, ésta se comienza a organizar desde 1983 con el título de *Hispanic Art in North America*. Marzio, quien es director del MFAH, será director ejecutivo de la exposición. Ambos curadores, la principal y su asistente, ya habían trabajado juntos en *Black Folk Art in America: 1930-1980*. Livingstone trabajó como curadora en el Los Angeles County Museum of Art en los setentas, donde organiza “Los Four”, uno de los primeros proyectos que muestra jóvenes artistas latin*s que trabajan dentro de las líneas del neoespressionismo. La exposición tendrá consultores de distintas instituciones como el NEA, NEH, Museo del Barrio, Bronx Museum, entre otros; además se realizarán viajes a las principales ciudades con población latina de lo que resultará la estructura de la exposición. Reporte del Director del Museo Peter Marzio a Steven Levine (Fundación Rockefeller), 20 de mayo 1983, MFAH Archives, Houston.

⁴¹¹ Marzio, Peter, “Minorities and Fine-Arts Museums in the United States”, Karp, Ivan; Lavine, Steven, op. cit., p. 123.

⁴¹² La explicación general se basa en el reporte de Peter Marzio arriba citado y de los textos posteriores de l*s curadores y Marzio que responden al debate generado publicados en Karp, Ivan; Lavine, Steven, op. cit. Además tengo en cuenta el ensayo del catálogo de la exposición.

arte de las minorías debe ser integrado a los museos que tienen como *background* la historia del arte europea y norteamericana, y así ampliar sus fronteras y definiciones.⁴¹³

En todo caso está claro cual es el lugar del MFAH: el interés de la exposición es puramente estético, no somos un museo de historia ni de causas étnicas, los trabajos serán mostrados por su gran belleza y ningún artista o trabajo será incluido por motivos políticos, se aclara de antemano. La exposición tendrá una unidad fundamental: “(...) Hispanic Art will be seen as a profound cultural expression of the Spanish speaking people of North America. An expression of their “new world” experiences, their talents, training.”⁴¹⁴

Desde la curaduría, el punto es mostrar arte contemporáneo, fundamentalmente escultura y pintura, porque esto es lo que mejor cabe en un museo del *mainstream* como el MFAH además de lo más adecuado para dar a conocer un arte desconocido, pero también porque ni el cartel ni el mural siguen siendo las formas dominantes de expresión del arte hispánico. Es así que se eligen a treinta artistas (de una revisión de alrededor de 600) y se muestran varios trabajos de cada uno*, en una exposición que se pretende artística, no sociológica, aunque: “especially in this case, art and social context are inseparable”.⁴¹⁵ De hecho, los símbolos y vocabulario de la cultura hispánica parecen inseparables de la producción de estos artistas: “the complex values of family and religion, both worshiped and rebelled against; the myths from the pre-Columbian and African pasts; the obsession with patterns of conquest and totalitarianism— were everywhere in the exhibition”.⁴¹⁶ Esto reafirma la idea de que si bien el tema es arte americano, este es de un tipo distinto:

“Though it is created in its own hybridized language, it is a language fraught with mythic and popular Americanisms. Much of the work that was in the exhibition is done in a spontaneously expressionistic style, with formally or parodically exaggerated compositional elements, jarring chromatic juxtapositions, disjunctive linearism, and distorted space—all the “new expressionisms” now prevalent in mainstream American art.”⁴¹⁷

⁴¹³ Marzio, Peter, op. cit.

⁴¹⁴ Ídem.

⁴¹⁵ Livingston, Jane; Beardsley, John, “The poetics and politics of Hispanic Art: A new Perspective”, Karp, Ivan; Lavine, Steven, op. cit., p. 108.

⁴¹⁶ Ídem, p. 108.

⁴¹⁷ Ídem, p. 110.

Es claro que la curaduría pretende dar una visión más amplia y heterodoxa de lo que es la cultura americana y por esto otorga con esta exposición una cuota de representación para el arte hispánico o “ethnic art” dentro del *mainstream*, también con la intención de que las minorías que están en la ciudad se acerquen al museo, aunque en esta intención lo trata como un movimiento artístico que se corresponde con una cultura y un momento histórico preciso, lo cual es muy discutible. En efecto, las controversia en torno a *Hispanic Art...* se suscita por varios motivos, comenzando por la curaduría —ajena a la comunidad de latin*s— y la selección, que deja a un lado cualquier contenido con enfoque político e incluso erótico y enfatiza en la pintura y escultura de tipo expresionista, con aspecto tradicional, folclórico-popular, exótico, religioso y énfasis “primitivista”.⁴¹⁸ La prensa refleja críticas tanto de artistas participantes, curador*s, así como la misma audiencia de latin*s a la que apunta: “While conceding that it contains much good work, many see the show as presenting a shallow, carefully edited view of the rich, diverse activity that is actually going on in the field. [the curators] played down the political and erotic component of contemporary Latino art, focused far more on artists from the west and southwest than those in the east, and did not give Latinos an active voice in organizing it.”⁴¹⁹

En consonancia con esto, la directora del Museum of Contemporary Hispanic Art de Nueva York, que por muchos años exhibe el trabajo de est*s artistas, Nilda Peraza, dice: “Lots of good artists in it are misrepresented by a poor choice of their work”, y a pesar de haber trabajado de manera cercana a la curaduría piensa que “they tended to choose those pieces that had a “primitive” feeling to them.”⁴²⁰ También Luis Jiménez, artista participante de las muestras del MFAH y del Bronx Museum opina: “My feeling is that the Corcoran show really accepted every cliché. From the good artists they chose, they didn’t get the gutsiest work. There was a real effort made to edit out political statements.”⁴²¹

En cambio, para la curadora, la exposición se complementa de buena manera con la revisión histórica del Bronx Museum, ya que a diferencia de ésta su propuesta se apega al trabajo mucho más reciente. Sobre lo que se muestra, basado en gran medida en la red de espacios alternativos e individuos de origen hispánico con la que cuenta, opina que: “(...)

⁴¹⁸ Un recuento de las críticas y sus respuestas por parte de la curaduría está en Livingston, Jane; Beardsley, John, op. cit.

⁴¹⁹ Glueck, Grace, op. cit.

⁴²⁰ Ídem.

⁴²¹ Ídem.

it's replete with political imagery, though more subtly presented than in the obvious mediums of posters or murals (...) the show does in fact reflect the diversity of Hispanic work".⁴²²

Lo que se abre en definitiva con esta exposición de manera más profunda es la problemática de cómo encontrar coherencia en la presentación de un "otro" o de otra(s) cultura(s), y esto tiene relación necesariamente con el arte que prevalece en los demás museos, europeo y norteamericano. La crítica más fuerte, así parece, es por la homogeneización bajo el término "Hispanic" y por los diferentes grupos nacionales a los cuales se engloba, es decir, se falla en poder representar la materia en toda su complejidad.⁴²³ Son muy distintas las perspectivas sobre como enmarcar e interpretar las exhibiciones según quién esté hablando: lo que se dice y se ve desde "adentro" —como el especialista en arte chicano Tomás Ybarra-Frausto, quien resalta las particularidades identitarias de los grupos hispanos que merecen tratarse por separado—, o lo que la curaduría justifica y propone como perspectiva que engloba y reúne las particularidades y que les da una coherencia basada en la noción de identidad. Es interesante como Ybarra-Frausto introduce en este debate un cuestionamiento al **tipo de pluralismo** que se está manejando, ya que si bien permite representaciones alternativas, las mismas quedan en un lugar periférico que no desafía el lenguaje euro-centrado del arte y que es situada bajo el esquema del "ethnic art".⁴²⁴

De este debate rescato algunas preguntas, que creo parte del fondo del asunto, por ejemplo, sobre cómo se da la inclusión de los grupos antes no representados en los museos, ¿cómo puede hacerse esto sin una narrativa central; se podrá imaginar que todas las narrativas son paralelas; es realmente esto posible? Cada exposición ensaya respuestas y a su modo da por supuesto que hay criterios lo suficientemente establecidos y fuertes —universales si se quiere— en relación al cual el arte latino va a abrirse paso desde distintas estrategias expositivas. Por su parte el MFAH propone mirar la estética en común de algo que llama estilo latino, con clara influencia del arte moderno, que puede hacerse su lugar en el

⁴²² Sobre esto especifica: "The work of the Colombian painter Luis Stand, for instance, comments strongly on Latin American dictatorships. We're talking about an art that came out of a long tradition in politics, and the show reeks of that.", ídem.

⁴²³ Sobre la discusión en torno a cual nombre usar ver el ensayo de los curadores antes citado, p. 116.

⁴²⁴ Tomás Ybarra-Frausto, "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art", Karp, Ivan; Lavine, Steven, op. cit., p. 128-150.

territorio del “high art”, ignorando el contexto histórico-político pero a la vez remarcando la identidad que coloca a este arte como algo aparte del arte norteamericano. Por su parte el Bronx Museum realiza un amplio estudio histórico y resalta lo que es la historia perdida de est*s artistas ausente aunque con cierta trayectoria e importantes aportes, para juntar estos retazos en un relato más amplio de la historia del arte hegemónica.

Se cierra la década

Como una mirada diferente y heterogénea de lo acontecido en el muy “blanco, muy masculino y muy mainstream” mundo del arte de los ochentas y con la firme idea de “romper el sistema de *apartheid* del arte americano en pequeñas piezas”, se organiza *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s* (1990) desde tres instituciones neoyorquinas consideradas como alternativas: The New Museum of Contemporary Art, Museum of Contemporary Hispanic Art y The Studio Museum in Harlem.⁴²⁵ Con la curaduría de Marcia Tucker, Nilda Peraza y Kinshasha Conwill de las tres instituciones respectivas, la intención es mostrar est*s artistas “invisibles” de estas “culturas y estéticas paralelas” que son cruciales para entender la época: abrir puertas desconocidas y culminar temas que estuvieron presentes en la escena del arte desde los sesentas y setentas. Para esto se incluye artistas de las llamadas minorías, —de origen asiático, latinos, negros y estadounidenses, gays y mujeres, entre otr*s— que exploran y deconstruyen su propia historia e identidad desde el arte contemporáneo y enfrentan con esto la exclusión de la que son objeto. En este sentido, como opina Ramírez, la exposición toma el tema de la identidad desde un punto de vista revisionista y cuestiona estrategias de representación y prácticas de los museos, ya insostenibles.⁴²⁶

Pero también se aclara en los ensayos críticos del catálogo: “This is not a patronizing exhibit of the art of “exotica” put together by the philanthropic goodwill and high-art-world curiosity of a few white curators” —esto en referencia explícita a *Primitivism... o Magiciens...*—, sino que quiere cuestionar el etnocentrismo y dar cuenta de un mundo del arte mucho más diversificado, en donde la idea de centro y periferia es ya algo

⁴²⁵ Las citas textuales, traducidas por mi, son tomadas de: “Director’s Introduction: A Conversation”, catálogo *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990, p. 9-16.

⁴²⁶ Ramírez, Marí Carmen, “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, op. cit., p. 244.

anacrónica.⁴²⁷ Y aunque una sola exposición —por más abarcativa y crítica que se pretenda— esté lejos quebrar el largo ciclo en el que visulización y borramientos se suceden, la misma quiere prevenir que estas historias se olviden además de deconstruir las estrategias por las cuales se nombra lo étnico, lo homosexual, lo femenino: ponerlas en discusión de forma contundente desde un eje tan fundamental en los ochentas como la identidad. También se cuestiona la historia del arte y su discurso como disciplina, como construcción cultural formada por una cultura particular, sus intereses y necesidades: “(...) an art history presented as a march of masterpieces through chronological time executed in particular styles by gifted individuals in the West”,⁴²⁸ con todas las ausencias que esto implica; más bien, se cuestiona esta idea de un adentro y un afuera de su discurso y con esto el tema de cuáles son las voces que tienen acceso a los canales de distribución y poder en el mundo del arte, tratando de ampliar las voces audibles y también el público.⁴²⁹

¿Multiculturalismo cómo y para qué?; ¿cómo lidia Estados Unidos con el otro? Son las preguntas de fondo, centrales, que rescata *The Decade Show*.... Y no solo con lo que pasa en cuanto a exposiciones e inclusiones-exclusiones en las mismas, sino en un nivel más amplio porque se trata también de una denuncia, que por supuesto ya estaba manifiesta desde distintas voces a todo lo acontecido a lo largo de la década a nivel político y social, pero también a la realidad compleja de “América” conformada por subgrupos, en una ruptura con la idea de “melting pot”. Las realidades de l*s latin*s más allá del *boom* y de la fiebre multicultural en el arte; la cultura del miedo que existe ante las diferentes culturas y la dificultad de establecer una verdadera comunicación; la paradoja de que en el apogeo del “latino boom” se tomen las medidas más arrogantes en contra de minorías, inmigrantes y países latinoamericanos, están presentes como subtextos.⁴³⁰ Cabe añadir que el catálogo

⁴²⁷ “Here Today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling”, Eunice Lipton, catálogo *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, op. cit., p. 19-33.

⁴²⁸ Ídem., p. 26

⁴²⁹ Entre l*s artistas que se incluyen están: Cecilia Vicuña, Ana Mendieta, Andrés Serrano, Liliana Porter, María Brito-Avellana, Néstor Millán, Josely Carvalho, Carlos Alfonso, Arnaldo Roche, Jorge Tacla, Luis Cruz Azaceta, Catalina Parra, Judite dos Santos, Juan Sánchez, Yolanda López, Luis Jiménez, Louis Bernal, Nick Quijano, John Ahearn y Rigoberto Torres, Amalia Mesa-Bains, Max Aguilera-Hellweg, Cesar Paternosto, Ismael Frigerio, Leandro Katz. Ensayos sobre su trabajo pueden consultarse en: Julia Herzberg, “Re-membering Identity: Vision of Connections”, catálogo *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, op. cit., p., 37-59.

⁴³⁰ Esto se trata con más profundidad en el ensayo de Gómez Peña: “Border Culture: The Multicultural Paradigm”, p. 92-103. Son también relevantes los ensayos que trabajan con la idea de “lo asiático”: Machida, Margo, “Seeing Yellow, Asians and the American Mirror”, 109-127; además del que toca directamente el

mismo, las cifras e imágenes de archivo que aporta funciona como una especie de guía para comprender la década: “Money Matters”; “The Homeless”; “The AIDS Epidemic”; “Civil Rights”; “Reproductive Rights”; “Inter American Relations”, entre otros temas difíciles que empañan/enmarcan la “feliz convivencia” hacia dentro y fuera del país tanto como el discurso multicultural del campo artístico.

tema de la negación histórica de la presencia indígena en Estados Unidos: “A Central Margin”, de Jimmie Durham, p. 163-175, todos en este catálogo.

Mas que sabem os europeus ou norte-americanos
da realidade latino-americana?
De fato, quase nada, ou nada.
Aracy Amaral, 1987

...tengan ciudadano, México no es Macondo,
es México.
Helen Escobedo, 1987

CAP. 4. Ese algo... fundamentalmente latinoamericano. Representaciones de América Latina en *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*

Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987 (Indianapolis Museum of Art – IMA, Indianapolis, Estados Unidos, 1987) es una exposición realizada en el en el marco de los X Juegos Panamericanos celebrados en esta ciudad estadounidense, luego de un largo período de desinterés por el arte latinoamericano en los principales circuitos artísticos del país. Con ella se inaugura un nuevo ciclo de grandes exhibiciones que se intensifica a finales de la década y se acentúa al inicio de los años noventa en torno a las conmemoraciones de 1992. La década de los ochenta da paso a un nuevo e importante momento de visibilidad en cuanto a exposiciones y atención mediática dedicada hacia el arte latinoamericano, siendo el proyecto del IMA uno de los más resonantes, ambiciosos e inaugurales de este período –o, al menos el que repercute ampliamente en la prensa como “the largest of its kind to be held in the United States in more than 20 years”–.⁴³¹

Al tener en cuenta los ciclos o momentos de visibilidad del arte latinoamericano a través del tiempo, así como ciertas coordenadas económico-sociales, políticas e intelectuales del campo del arte de la década del ochenta que sirven de marco, surgen algunas preguntas: ¿cómo se representa América Latina desde esta exposición en este momento?; ¿cuáles son los principales dispositivos utilizados para esta/s representación/ representaciones?; ¿cómo fue la recepción de la exposición dentro del campo artístico? ¿qué voces hablan de esto y qué dicen? Así, es importante centrarse en el marco de las relaciones geopolíticas en el cual esta exposición aparece, además de indagar en las representaciones que desde este lugar puntual de enunciación se desprenden sobre América Latina. De manera paralela, quiero

⁴³¹ “Art: 67 Years of Works by Latin Americans”, , *New York Times*, 13 de noviembre 1987, s.p., en: *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10.

mostrar los discursos críticos y disidentes que surgen en torno a la exposición, como por ejemplo los del Simposio *New World Dialogue* organizado por el museo junto con la muestra así como algunos artículos aparecidos en ese entonces. Finalmente, aventuro mis propias interpretaciones sobre la representación de lo latinoamericano en este contexto en particular.

La pregunta sobre las interrelaciones entre la política internacional y el ámbito cultural se encuentra presente a lo largo de toda la investigación. Al hablar de exposiciones de arte latinoamericano en los Estados Unidos se está tratando efectivamente con un tema exclusivo del campo artístico, que abarca además un conjunto más amplio de relaciones políticas, económicas e incluso diplomáticas. También, como ya se vio, desde finales de los años setenta en adelante se detectan varias transformaciones a nivel económico global que repercuten en el campo del arte y es justamente el período donde se sitúa esta investigación en donde estas transformaciones se agudizan. ¿Cómo mirar este fenómeno que liga la política internacional con exposiciones y obras de arte, a través de cuáles ejes de análisis? o, tal como una estudiosa del tema dentro de los Estados Unidos formula esta pregunta: “How can we begin to disentangle this issue, to understand the use of artworks as symbols in international politics and propaganda which work only if they do in fact transcend their political mission?”.⁴³²

Son varios los ejes que se pueden identificar para adentrarse en este interrogante, mismos que echan luz sobre los roles estéticos y políticos que las obras de arte y también la exposición misma juega dentro de un contexto particular. De acuerdo con Balfe, algunas de las variables susceptibles de observarse son: las variaciones en la agenda política del estado que es sponsor; la calidad estética y el poder de las obras en sí mismas, ya sean evidentes o más sutiles; la audiencia a la que se apunta, con características de elite o de masas; la interpretación de los trabajos exhibidos, según como fueron construidos en los catálogos, etiquetas, reseñas críticas y la cobertura más amplia de la prensa.⁴³³ Estas variables sirven como guía para el análisis contextual y específico de las exposiciones más importantes de la investigación, añadiendo otro tipo de especificaciones que surgen del material biblio-

⁴³² Huggins Balfe, Judith, “Artworks as Symbols in International Politics”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 1, No. 2, The Sociology of Culture, Winter, 1987, p. 196.

⁴³³ Ídem.

hemerográfico y de la revisión del archivo de los museos consultados que me parecen relevantes.

Relaciones interamericanas

Al momento de describir las decisiones en materia de política internacional que marcaron las relaciones de Estados Unidos con América Latina en el contexto de la guerra fría, hay que considerar no solamente el largo historial de intervenciones estadounidenses en la región como uno de los rasgos característicos en su política exterior, sino además comprender la centralidad que la región adquiere —en especial Centroamérica— durante la década del ochenta. Este interés en materia política, exacerbado e inusitado si se quiere, podría contrastarse en un primer momento con esta especie de borramiento o ausencia del arte proveniente de América Latina en este país, que luego pasa a ser un foco de interés hacia finales de la década e inicios de los años noventas.

La historia de las intervenciones estadounidenses en territorio latinoamericano se encuentra ampliamente catalogada, descrita y registrada: “No hubo solamente guerras prolongadas o actuaciones militares breves en los procesos intervencionistas de Estados Unidos en América Latina y el Caribe. Un número infinitamente mayor se manifestó mediante una amplia gama de actuaciones que persiguieron los mismos fines de expansión, predominio e imperialismo, aunque sin el empleo abierto y franco de la guerra”, dice el estudioso del tema Gregorio Selser, quien documenta este tema en un trabajo que le lleva aproximadamente tres décadas.⁴³⁴ El trabajo de documentación de sus cinco tomos —que abarca desde 1776 hasta 1990— tiene como hipótesis fundamentales las siguientes: por un lado afirmar que la política exterior de este país hacia la región estuvo signada por intereses y objetivos propios e intransferibles, que escasamente tuvieron en cuenta, más allá de su prédica altruista, los intereses y objetivos de estas naciones y pueblos; por otra parte, se sostiene que desde los tiempos de los Padres Fundadores de Estados Unidos ha existido una política exterior definida e implacable, que va a atender de manera permanente y

⁴³⁴ *El Código de la cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina* diferencia entre: protestas diplomáticas; acusaciones; amenazas; represalias, sanciones, compulsiones económico-financieras y/o cooptación; retiro de embajadores; rompimiento de relaciones; movilizaciones; hostigamientos y provocaciones; bloqueo; invasión indirecta; invasión o acción colectiva; conspiración, espionaje e intervención asociada; firma de tratados; y otros actos paralelos a las intervenciones, mismas que superan con holgura las 3000 intervenciones para el período 1803-1989, Selser, Gregorio, 2010, p. 29.

premeditada sus intereses de expansión primero, y luego, de dominación y hegemonía. Así, los tempranos objetivos de seguridad nacional se imbrican históricamente a los de naturaleza económica, y lejos de representar políticas inconexas o contradictorias, afianzan históricamente una visión geoestratégica muy clara y definida.⁴³⁵

Un apretadísimo recuento del período de la guerra fría previo al que me ocupa puede dar el panorama de las relaciones hemisféricas. La desestabilización y derrocamiento del presidente constitucional de Guatemala Jacobo Arbenz en 1954 por parte del gobierno estadounidense en conjunción con la empresa de la misma nacionalidad United Fruit Company, pone en el centro de la escena varios aspectos: la existencia de la Central Intelligence Agency (CIA), el fenómeno del maccartismo y su relación con la persecución del comunismo, el apoyo prestado por la Organización de Estados Americanos (OEA), además del uso del pretexto de la “seguridad nacional” como justificativo de las acciones. De aquí en más, el riesgo a la seguridad nacional estadounidense cobrará vigencia en las relaciones continentales, y varios procesos serán leídos en la tónica de la confrontación este-oeste propia de la época: el triunfo de la Revolución Cubana de 1959; la invasión a República Dominicana (1965); la intervención en Chile (1970-1973); el fomento de los regímenes militares en países sudamericanos desde 1964 hasta avanzada la década del ochenta; la actuación por parte de movimientos revolucionarios en Granada, Nicaragua, El Salvador y luego Panamá, a lo que se suma la presencia militar en Honduras.

Es así que durante el curso de la guerra fría, Estados Unidos considera a América Latina como una **zona de influencia o estratégica**, y esto significa que los acontecimientos propios de la región —incluidas las relaciones bilaterales— son considerados de vital importancia para la seguridad de este país, para el transcurso de la guerra fría y por ende, para la pérdida o consolidación de poder dentro de la competencia a nivel mundial con la Unión Soviética. En este sentido, la cuestión de intervenir o no intervenir en América

⁴³⁵ Si bien aquí refiero al estudio de Selser por la documentación que aporta en la materia, he consultado otra bibliografía relevante para este tema: Bermúdez (1989); Brown (1995); Smith (1996); Orduña Trujillo (2006); entre otros citados en la bibliografía general.

Latina es leída como un derecho y una responsabilidad, todo esto acompañado por el discurso altruista tan característico de su política exterior.⁴³⁶

Carter y Reagan en Centroamérica

Restablecer la credibilidad y legitimidad en el plano nacional e internacional fue el objetivo de la presidencia de Carter (1971-1975). Para esto, y en referencia a América Latina, se impulsó el discurso de defensa de los derechos humanos y de promoción de la democracia, lo que se traduce en la noción de “democracias viables”. Esto no impide que esta política tenga como trasfondo —a decir de la analista Orduña Trujillo— las dos constantes más fuertes de la guerra fría: contener el poder y avance del comunismo y asegurar los intereses estadounidenses en la región.⁴³⁷ La política de derechos humanos y democracias viables no fue una política coherente ni uniforme, en el sentido de que fue aplicada de acuerdo a la lealtad de los gobiernos latinoamericanos con los Estados Unidos y no según las violaciones a los derechos humanos existentes. La llegada al poder político del sandinismo en Nicaragua (1979) y el surgimiento del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional en El Salvador (1980) llevan a los Estados Unidos a redefinir su estrategia en la región centroamericana, en aras de neutralizar o eliminar estos movimientos. Así, en una combinación de estrategias de seguridad militar, diplomáticas y económicas, Carter empieza a esbozar lo que será un programa intervencionista, de agresión y violencia hacia Centroamérica, que será continuado y profundizado durante los siguientes mandatos presidenciales de Ronald Reagan (1981-1989).

A nivel general, la llamada *Era Reagan* propone recuperarse de la sensación de pérdida de hegemonía global, que en la lectura del nuevo gobierno se ve como consecuencia de las políticas de los derechos humanos alimentadas por su antecesor. No solo el discurso de los derechos humanos se desprestigia, sino que el auge del pensamiento conservador y de la

⁴³⁶ Como ejemplifica Orduña Trujillo: “(...) se dijo que las intervenciones en Centroamérica a finales del siglo XIX y principios del XX tuvieron el objetivo de preservar el orden y ayudar a que se alcanzara la paz, como precondiciones para el mejoramiento económico de la región; la participación en la independencia de Panamá se dio para que la humanidad se beneficiara en el gran proyecto civilizatorio que representaba la construcción del Canal; las acciones hacia Centroamérica desarrolladas en la década de 1980 tuvieron el fin de evitar las consecuencias negativas para el mundo que implicaba el avance del comunismo”, *Coacciones y oportunidades de la globalización: el caso de la Nicaragua sandinista y su relación con Estados Unidos*, CCyDEL-UNAM, México, 2006, p. 169.

⁴³⁷ Ídem, p. 174.

nueva derecha se torna hegemónico, y esto va a tener muchas manifestaciones en el ámbito de la cultura, los derechos ciudadanos, la economía, y también la política exterior:

“It was within this situation of regional crisis, the triumph of revolution in Nicaragua and open civil war in El Salvador and Guatemala, that Ronald Reagan assumed presidency. He approached a situation in which American regional influence was clearly failing and the foreign policy of his liberal predecessor, based on accommodation and an acceptance of social change, had apparently collapsed. Within the relatively narrow limits of the right and left wings of American liberalism, conservative reaction was the only option left. As its most visible and popular champion, Ronald Reagan viewed the crisis of Central America as a top priority of his new administration and proceeded to implement the doctrines of Cold War conservatism in its resolution”.⁴³⁸

En el marco de competencia característico de la guerra fría, el cambio fundamental se da en que se dejan atrás las llamadas políticas de la “contención pasiva” enfocadas en un plano más defensivo, para dar paso a una política ofensiva que apunte a recuperar la hegemonía del país a nivel mundial y a superar el poder de la Unión Soviética, es decir, no solamente contener el poder del comunismo sino actuar firmemente para eliminarlo.⁴³⁹ Como explica Bermúdez, este cambio de la política exterior se vincula inextricablemente con la política de defensa, pasando a tener las soluciones militares una alta prioridad.⁴⁴⁰

Como materia complementaria, las campañas mediáticas a nivel nacional fueron un elemento central para convencer a la ciudadanía de lo peligroso del enemigo —el comunismo, la Unión Soviética—, y por ende, de la amenaza que éste representaba para la nación, apuntando a obtener no solo el apoyo de la población que justifique una política exterior intervencionista sino la aprobación de recursos económicos en el Congreso para poder llevarla adelante. La traducción de esta política global hacia América Latina tiene graves consecuencias. Como punto de partida, mantiene como premisa fundamental la

⁴³⁸ Brown, Jeremy M., *Explaining the Reagan Years in Central America. A World System Perspective*, University Press of America, Inc. Lanham, NY, London, 1995, p. 248.

⁴³⁹ La contención pasiva —que fue parte de la llamada “Doctrina Nixon”— establece como inconveniente la intervención militar activa en los países del Tercer Mundo, tanto como el enfrentamiento directo con la Unión Soviética, Orduña Trujillo, op. cit., p. 179.

⁴⁴⁰ Bermúdez, Lilia, *Guerra de Baja intensidad. Reagan contra Centroamérica*, Siglo XXI Editores, México, 1989.

aplicación pragmática de medidas para combatir el comunismo, más que realizar un ejercicio de análisis profundo de la realidad encaminado a comprender su situación. Algunos fragmentos de discursos presidenciales y de altos funcionarios del gobierno son muy elocuentes respecto a la relevancia que la región cobra durante esta década, una relevancia inusitada y relacionada a la lucha más amplia contra el comunismo, por ejemplo: “Central America is the most important place in the world for the United States today” —Jeanne Kirckpatrick, embajadora ante la ONU, 1981—, o el siguiente: “The national security of all of the Americas is at stake in Central America”, del Presidente Reagan en 1983.⁴⁴¹ Discursos que vienen a legitimar estas políticas de intervención, valiéndose de la posibilidad de una amenaza real para la población civil:

“Los soviéticos y los cubanos, utilizando Nicaragua como base, se han convertido en la potencia dominante en este corredor vital entre la América del Norte y la América del Sur. Afincados allí estarán en situación de amenazar el Canal de Panamá, entorpecer nuestras vías marítimas vitales del Caribe y, finalmente, actuar contra México. Si ocurriera esto, se producirían huídas en masa de gentes desesperadas hacia el norte, a las ciudades de la región meridional de los Estados Unidos, o a donde quedara alguna esperanza de libertad.”⁴⁴²

La estrategia presidencial hacia la región cuenta con varias características: por una parte está la negación absoluta de las realidades sociales y políticas existentes en la región, al menos las que no se conforman a la ideología presidencial y a sus objetivos; por otro lado, la intolerancia y villanización de las fuerzas rebeldes y movimientos populares de transformación actuantes en los distintos países —sin considerar sus orígenes, liderazgos u objetivos, y cualquiera sea el tipo de cambio que pretendan—, en contraste con el apoyo inequívoco prestado a los regímenes oligárquicos y militares considerados aliados, todo lo cual lleva a una escalda de violencia permanente durante esta década. Así, en contraste con

⁴⁴¹ Las dos citas son tomadas de Christian Smith, *Resisting Reagan, The U.S. Central America Peace Movement*, The University of Chicago Press, Chicago and London, USA, 1996, pp. 18.

⁴⁴² Orduña Trujillo, op. cit., p 181, cita a Tito Drago, *Centroamérica, una paz posible*, Madrid, El País-Aguilar, 1988, p. 97.

la administración anterior donde la prioridad al menos discursivamente fue la de los “derechos humanos”, el cambio está en que el foco ahora es el “terrorismo”.

Como explica Lilia Bermúdez, tanto para el viejo como para el nuevo conservadurismo, los únicos puntos de referencia dentro de la política son el este y el oeste. Desde aquí, la Unión Soviética apadrina y obtiene ganancias de los conflictos, con lo cual cualquier intento de modificación de las estructuras vigentes debe ser atacado.⁴⁴³ Es este supuesto patrocinio soviético hacia la “subversión” en el llamado Tercer Mundo el que designa el imperativo de atacarla por el eslabón más débil, es decir, los movimientos de liberación nacional o los gobiernos que habiendo cambiado el *statu quo* anterior, se encuentran en proceso de constitución de un nuevo tipo de Estado. Dentro del extremismo de derecha de la administración Reagan, su completa reversión hacia una política reaccionaria de la guerra fría fue manifiesta, a decir de Brown, en cada dimensión de su enfoque hacia América Central: “In every respect the policies and strategies of the new administration promoted what critics have termed the “Vietnamization” of Central America, echoing the views and declarations of conservative “hawks” of the Vietnam era and the polarization of the 60s, their enemies not only global communism, but every manifestation of the liberation movements and counter-culture of the 60s.”⁴⁴⁴

Guerra de baja intensidad

Con este trasfondo, además de ubicarse dentro de las coordenadas de la confrontación este-oeste, la crisis regional pasa a ser el escenario donde se pone a prueba lo que se conoce como *Guerra de Baja Intensidad (GBI)*: plan de intervención desarrollado por Estados Unidos en Centroamérica que entrelaza componentes militares, económicos y políticos, y que “fue el primer rubro en el que más recursos se invirtió, en el que más empeño se puso y al que se dio mayor prioridad”.⁴⁴⁵

La estrategia militar estadounidense sufre en este momento una reformulación importante que parte de una revisión crítica de la experiencia de Vietnam, en donde hay dos puntos a destacar: primero, el concepto de *Despliegue Rápido*, que busca mejorar las capacidades

⁴⁴³ Op. cit., p. 11-12.

⁴⁴⁴ Op. cit., p. 252.

⁴⁴⁵ Villacorta Zuluaga, Carmen Elena, *Democracia electoral y neoliberalismo en El Salvador: la transición política salvadoreña entre 1979 y 2009*, Tesis de Maestría UNAM, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, México, 2010, p. 97.

destinadas a la invasión militar directa, concentrando en un espacio reducido la mayor cantidad de fuerza posible para obtener la victoria en corto tiempo. En esta opción, la fuerza material —militar— es el elemento central para la solución de una situación de conflicto.⁴⁴⁶ La segunda reformulación no abandona la posibilidad de la invasión armada, pero busca evitarla a través de una perspectiva más amplia del manejo del conflicto. El debate pos-Vietnam lleva a buscar estrategias menos costosas a nivel político, militar y económico, es por esto que se opta por una guerra prolongada de desgaste —guerra o conflicto de baja intensidad— que hace uso de varios elementos: militares, políticos, económicos, psicológicos, de inteligencia y de control de la población. El fortalecimiento de las fuerzas armadas de los países aliados (tal como en el caso de El Salvador)⁴⁴⁷ y el apoyo a movimientos insurgentes contrarrevolucionarios (como en Nicaragua), son dos de los elementos de esta estrategia que evita un escalamiento del conflicto hacia la decisión de una invasión directa.⁴⁴⁸ En este sentido la guerra de baja intensidad se plantea como una estrategia global de carácter multidisciplinario, donde el elemento militar es complemento importante del político: el uso y la amenaza del uso de la fuerza, junto con el desgaste y debilitamiento del enemigo serán medios para evitar su avance.

También, la política exterior hacia Centroamérica se caracteriza mayormente por presentar una línea dura en el sentido de no abrir espacios a la negociación, sino más bien de ejercer presiones y amenazas de uso de la fuerza, a lo que se suman acciones encubiertas —no avaladas por el Congreso— en un principio, para luego pasar a ser aprobadas y legitimadas por el mismo.⁴⁴⁹ Como sostiene este párrafo sobre los gastos militares: “Overall, in 1985 the U.S. was spending twenty times more on foreign aid to Central America than it had in 1978. Taking all the costs together —economic and military aid, military exercises and

⁴⁴⁶ La invasión a Granada de octubre de 1983 es el ejemplo más ilustrativo de cómo se implementa esta estrategia.

⁴⁴⁷ La tesis de Villacorta arriba citada subraya el papel desempeñado por la administración Reagan y remarca el peso de quien considera el actor político que mayores recursos invirtió durante la guerra. En este sentido el objetivo de su escrito consiste en demostrar que El Salvador fue un país en guerra, con dependencia directa de los recursos e intereses geoestratégicos de los Estados Unidos durante la década.

⁴⁴⁸ Bermúdez, Lilia, op. cit., p. 13.

⁴⁴⁹ En efecto, existieron distintos hechos ilícitos por parte del gobierno de Estados Unidos, como por ejemplo el apoyo económico brindado al gobierno de El Salvador o a los contrarrevolucionarios en Nicaragua, ejercidos a espaldas del Congreso. Explica Orduña Trujillo que durante el primer mandato de Reagan la mayoría de estas acciones fueron en contra de la ley norteamericana, mientras que durante el segundo mandato estas acciones continúan e involucran a más instancias oficiales.

construction, and regional Army and Marine force maintenance— by mid-decade the U.S. was spending about \$9.5 billion annually for its security police in Central America”.⁴⁵⁰

Si bien el método militar sigue siendo el que mayor importancia tiene por ser el eje de las demás acciones, la estrategia general para esta región se presenta a la opinión pública bajo el nombre de “conflicto de baja intensidad”, eludiendo así hacer uso de una terminología que aludiera directamente a la guerra —desprestigiada por la opinión pública local e internacional luego de Vietnam—, y que enfatiza en la idea de que ésta era una estrategia de lucha contra el comunismo y el terrorismo en defensa de los estadounidenses, ejercida fuera de su país. Se puede dar alguna idea de las consecuencias para los países centroamericanos al ver solamente algunas cifras indicativas: “Altogether, the 1980s low-intensity wars in Nicaragua, El Salvador, and Guatemala killed more than two hundred thousand Central Americans and created between 1.8 to 2.8 million refugees (Fagan 1988: 76; Sivard 1991: 22). In addition, the region’s economy was ruined —by 1985, real income per capita had decline 33 percent in seven years (Gorostiaga and Marchetti 1988: 119)” (Smith, 1996: 52).⁴⁵¹

Opciones regionales: bloques, condenas y aislamiento de Estados Unidos

La presión de la administración Reagan hacia América Latina para sumar esfuerzos y que estos países se involucren en la lucha contra los grupos armados y los gobiernos considerados enemigos de Estados Unidos, en un intento de imponer una lectura del conflicto centroamericano dentro de la lógica de la guerra fría, conduce a la **regionalización del conflicto**. Es precisamente en virtud de la hostilidad de este país hacia el proceso centroamericano que van a emerger en toda la región latinoamericana distintos signos de alarma, que actúan como detonante de declaraciones e iniciativas multilaterales que abonan posibles soluciones al mismo.

El clima de agresividad y amenaza al recurso de la fuerza latente y explícito creado por el discurso de Reagan, sumado a la acción bélica en Granada (1983), llevan a pensar en la posible agresión directa de este país a la región. Es así que empiezan a emerger iniciativas

⁴⁵⁰ Smith, Christian, *Resisting Reagan. The U.S. Central America Peace Movement*, The University of Chicago Press, Chicago and London, Estados Unidos, 1996, p. 38.

⁴⁵¹ Ídem, p. 52. Esto puede ampliarse con la más extensa descripción y aportación de datos que realiza el autor en el Cap. 3, sobre los costos humanos y las historias personales para los casos de Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Honduras durante este período.

multilaterales en pro de una pacificación regional. Vemos que México ocupa un papel hegemónico en estas iniciativas, por ejemplo, manifestándose en contra de la intervención, propiciando la mediación entre las partes en conflicto en el caso salvadoreño, además de realizar declaraciones de resonancia internacional como la llamada “decaración franco-mexicana” (1981), todo esto en pos de una salida negociada a la crisis de ese país.⁴⁵² Lejos de esta vía de negociación “ (...) la intervención norteamericana no pudo ser detenida”; (...) ni se consigue evitar que los Estados Unidos pusieran en marcha su proyecto militarista y democratizador en El Salvador. Entre 1981 y 1985, Estados Unidos otorgó a El Salvador más de 1700 millones de dólares, 85% en concepto de ayuda militar y 15% en programas de reformas y ayuda alimentaria.⁴⁵³ Para entonces, el pequeño país se había convertido en el principal receptor de financiación estadounidense en América Latina y se encontraba entre los 3 primeros receptores a nivel mundial”, sostiene Villacorta.⁴⁵⁴

La creación de un organismo regional fue otra vía que Estados Unidos impulsa para consolidar su hegemonía y defender sus objetivos políticos hacia Centroamérica. Surge en 1982 la Comunidad Democrática Centroamericana, formada por Costa Rica, El Salvador y Honduras —apoyada por Colombia y Venezuela—, con el objetivo de consolidar la vía democrática como único camino válido para el desarrollo y la estabilidad regional, y ubicando la lucha insurgente en el ámbito de lo ilegal y a los combatientes como terroristas. México tiene durante este período de conflicto regional una posición muy singular —incluso incómoda— en gran parte por su ubicación geográfica, misma que le abre la posibilidad de replantear sus relaciones con los Estados Unidos e intentar ejercer cierto liderazgo en los países centroamericanos. Durante la mayor parte de la década el gobierno mexicano sostuvo una posición a favor del diálogo en el conflicto salvadoreño, de respeto a las decisiones autónomas en el caso de Nicaragua y de demanda de no intervención por

⁴⁵² La declaración franco-mexicana se da a conocer en agosto de 1981, en ésta se reconoce a la alianza del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional y del Frente Democrático Revolucionario como fuerza política representativa capaz de participar en los mecanismos que conduzcan a la solución política de la crisis. Los países que la suscriben son Nicaragua, Cuba, Ecuador y Panamá. Poco después se conoce la posición de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, Honduras, Paraguay, República Dominicana y Venezuela, acusando a México y Francia de intervenir en asuntos internos de El Salvador. Se manifiesta con esto la inclinación de varios países por la oficialidad y no por las fuerzas insurgentes. Esto es explicado en Villacorta, op. cit., p. 138.

⁴⁵³ La investigación de Villacorta toma estos datos de: Gordon, S., *Relaciones Centroamérica-México. El Salvador, op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁴ Ídem, p. 138.

parte de los Estados Unidos. Hacia fines de esta década la política exterior mexicana en este tema revela cierta inconsistencia:

“Si al inicio de la década México se opuso abiertamente al intervencionismo estadounidense y mostró su preocupación por conseguir la inclusión del FDR-FMLN en la reconfiguración del régimen político salvadoreño, liderando la conformación del Grupo de Contadora, ya para 1987 la posición mexicana frente a las reuniones de Esquipulas mostraban un claro repliegue respecto del liderazgo mexicano frente a la crisis subregional.”⁴⁵⁵

La llegada al poder del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988), que constituye un primer momento en el viraje de México hacia las políticas de corte neoliberal, empieza también a manifestar cambios de posturas en materia de política internacional. Al esquematizar los alineamientos que se producen a nivel regional, se pueden establecer dos grupos, aunque estas alianzas están lejos de ser fijas: por un lado El Salvador, Honduras y Costa Rica, que funcionaron en relación a los intereses estadounidenses; y por el otro México y Venezuela, que luego logran reunir a otros países alrededor de las reuniones multilaterales de Contadora y Esquipulas I y II, caminos de salidas negociadas a la crisis del istmo. Ambas iniciativas evidencian la búsqueda de una salida regional a un conflicto que logra extenderse mucho más allá de su localización, tanto que se puede hablar también de una regionalización de la pacificación. A nivel general, las propuestas apuntan a la desmilitarización de la región y a la reducción de tensiones, lo que evidencia también el aislamiento de Estados Unidos a nivel interamericano ya que los esfuerzos multilaterales se realizan al margen de la OEA y significan una toma de distancia respecto a ésta, tradicionalmente supeditada al mandato estadounidense. En el *Acta de Contadora para la paz y la cooperación en Centroamérica* (1984) se reconoce que son las injusticias internas de cada país centroamericano las causas más profundas de la guerra y que por esto mismo la búsqueda de soluciones debe ir más allá de aspectos militares, con lo que se desmarca el conflicto de las coordenadas de la guerra fría, y esto recibe un amplio apoyo a nivel internacional: la Comunidad Económica Europea, la ONU y la OEA. Más adelante, en

⁴⁵⁵ Villacorta toma esta explicación del Seminario “Estados Unidos, México, Centroamérica. Política exterior de interés estratégico”, impartido por la historiadora mexicana Mónica Toussaint, Maestría en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, febrero-junio de 2008.

1985, surge un grupo de países de apoyo a Contadora —formado por Argentina, Brasil, Perú y Uruguay— que viene a reafirmar la aceptación a estas posturas.

Cada vez más se hace evidente que el sistema interamericano ya no es gobernable por los Estados Unidos y a diferencia de épocas pasadas, no es posible encontrar apoyo suficiente dentro de la OEA para legitimar una posible intervención en Nicaragua. Junto con esto, las condenas que en el ámbito internacional recibe el gobierno de los Estados Unidos por su violación al derecho internacional no se hacen esperar y se registran a lo largo de toda la década. En este sentido el país enfrenta un aislamiento internacional, por así llamarlo, por parte de naciones de todo el mundo a causa de la beligerancia demostrada en Centroamérica, y evade cada vez más las críticas y el escrutinio público.

Por hacer un breve recuento de estos hechos, se anotan: rechazo de la resolución emitida por el Consejo de Seguridad de la ONU —en relación con una denuncia presentada por Nicaragua contra Estados Unidos—, en la que se llama a todos los estados a respetar el derecho internacional y a no inmiscuirse en los asuntos internos de otros países (1982); a causa de las agresiones en contra de puertos nicaragüenses en 1984 se producen sanciones en contra de Estados Unidos dentro de la ONU, luego evadidas por el poder de veto; rechazo del fallo de la Corte Internacional de Justicia, en el que se condena a Estados Unidos por el uso ilegal de la fuerza en Nicaragua, además de ordenarle detener las agresiones y reparar los daños ocasionados (1986). También, hacia finales de la década, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA asegura en su informe anual de 1987-1988 que la situación de los Derechos Humanos en El Salvador durante ese período ha empeorado. Será el fin de la guerra fría el que inaugure una nueva etapa en las relaciones interamericanas y el viraje de las posturas de la Casa Blanca hacia la pacificación en Centroamérica.

Este período convulsionado de los años ochenta, de evidente condena internacional para Estados Unidos en varios niveles e instituciones, es el trasfondo en el que se organiza la exposición *Art of the Fantastic...* Quizás no es de extrañar que en medio de este panorama distintos organismos gubernamentales estadounidenses decidan financiar una exposición que se perfila como de alta repercusión mediática, que cuenta además con el apoyo de la OEA, y que sea el escenario donde van a reunirse embajadores de distintos países latinoamericanos en ocasión de los X Juegos Panamericanos de 1987.

Algunas manifestaciones de resistencia

Las condenas no se oyen solamente en el plano regional e internacional; una larga lista de manifestaciones provenientes del ámbito artístico-cultural, así como de otros grupos y activistas de filiación católica, sostienen una crítica y una denuncia contundente dentro de los Estados Unidos respecto a la situación centroamericana y sus consecuencias. Como deja ver esta cita, cumplen el papel de contrarrestar la escasa información que circula en los medios de comunicación: “Within the U.S. a growing number of grass roots politically and religiously motivated activists groups which supported the Sandinistas and rebels in El Salvador and Guatemala countered media minimization of American awareness of government atrocities with efforts at publicizing the real consequences of Reagan’s policies”.⁴⁵⁶ Tal como Smith lo define y describe —“The U.S. Central America peace movement”— estuvo lejos de ser una unidad monolítica y unificada, muy por el contrario, constituye un ensamblaje de acciones individuales y colectivas, de organizaciones diversas, que desafían la política exterior estadounidense hacia la región, en varias ocasiones de manera aislada y descoordinada. La diversidad de expresiones de este activismo la podemos ver en sus acciones:

“Handfuls of demonstrators in small towns held candlelight vigils publicly to mourn El Salvador’s war dead. U.S. cities “adopted” and supported individual Nicaraguan cities. Community groups shipped truckloads of clothing and tools to Guatemala’s poor. Angry dissidents threw blood on the walls of government buildings. Community leaders wrote searing op-ed articles for local newspapers opposing aid to El Salvador. Ideologically directed consumers bought Nicaraguan-grown coffee in support of the Sandinistas. Activist groups aggressively campaigned and voted against politicians who supported aid to the Guatemalan military. Middle-class citizens undertook hunger strikes and war-tax resistance. Outraged dissenters floated beach balls, painted to resemble explosive mines, in U.S. harbors to protest the mining of Nicaraguan harbors. Suburban homeowners planted in their front yards memorial crosses bearing names of individual peasants killed in Contra attacks. (...)”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Brown, Jeremy M., op. cit., p. 254.

⁴⁵⁷ Smith, Christian, op. cit., p. 59.

Algunas de las organizaciones parte de este movimiento de protestas —las más importantes fueron *Sanctuary*, *Witness for Peace*, y *Pledge for Resistance*— realizan acciones coordinadas a nivel nacional, movilizan cientos de miles de activistas en todo el país y generan una movilización política significativa a lo largo de toda la década. Tal como sucede en la década del sesenta, es el espectro de “otro Vietnam”, ahora en Centroamérica, uno de los motivos de alarma por parte de la comunidad de artistas que se manifiesta en este momento. En particular, el tema de la catástrofe nuclear es tratado en varias exposiciones por grupos activos en este campo que son los responsables de varias campañas para difundir el tema en la población. Actividades pacifistas, exposiciones, y la creación de lo que se llamará “arte apocalíptico” (donde fueron activos grupos como *L.A. Artists for Survival; the Sisters of Survival*), marcan la primera parte de la década. El llamado “holocausto” centroamericano⁴⁵⁸ encuentra amplio eco en la comunidad de artistas estadounidenses, que va a hacer aún más visible la situación regional a medida en que más norteamericanos comienzan a visitar la región trayendo de vuelta cierto tipo de información —artículos periodísticos ilustrados, fotografías, posters, películas, etc.— que contradice la posición pública del gobierno y que lleva a entender mejor la intervención de Estados Unidos y a hacerla más visible.

“Not even during the Vietnam War did the art community respond in such numbers”, señala Shifra Goldman en referencia a la movilización de artistas promovida por *Artists Call Against U.S. Intervention in Central America*, organización creada en 1983 y formada por artistas norteamericanos y latinoamericanos, así como por críticos de arte de Nueva York.⁴⁵⁹ Al trabajar en conjunción con INALSE (Institute of the Arts and Letters of El Salvador in Exile), genera en el año 1984 más de sesenta y siete exhibiciones además de otras actividades (performances, lecturas de poesía, proyecciones de películas, etc.) en la ciudad de Nueva York, así como en veintisiete ciudades participantes, entre ellas Chicago y Los Angeles. Como parte de *Artists Call...* artistas reconocidos como Claes Oldenburg

⁴⁵⁸ Como lo llama Goldman, op. cit., p. 246, llama así a este conflicto en referencia a cómo el periodista argentino-israelí Jacobo Timerman lo denuncia en un discurso público. También esta autora es quien describe el panorama del campo artístico estadounidense en relación a este tema.

⁴⁵⁹ Ídem, p. 247.

diseña posters de denuncia que van a aparecer en la portada de publicaciones como *Arts Magazine* en 1984, y efectuando la denuncia de la intervención a través del siguiente texto:

“If we can simply witness the destruction of another culture, we are sacrificing our own right to make culture. Anyone who has ever protested repression anywhere should consider the responsibility to defend the culture and rights of the Central American people.

The arts are used by our government as evidence of creative freedom, and the lack of censorship in a democracy. At the same time, the Reagan administration denies the people of Central America the right to self-determination and to independence.

It is of the utmost importance that the people of North America express now our deep concern for peace and freedom in Central America, where the situation becomes more critical each day (...).⁴⁶⁰



También otros grupos activistas involucrados con la comunidad contribuyen con *Artists Call...* Tal es el caso de *Group Material*, que en 1984 realiza la exposición *Timeline: a Chronicle of US intervention in Central and Latin America* (P.S. 1, New York, 1984), instalación que provee datos históricos esenciales para comprender el conflicto centroamericano, y utiliza recursos pictóricos y escultóricos que iluminan la naturaleza de los intereses estadounidenses tanto como la resistencia regional a los mismos. Sin embargo, este conjunto de acciones sostenidas en el tiempo no es suficiente para generar un cambio de actitud en el gobierno ni en la mayoría del electorado, que como se sabe, apoya un segundo mandato de Reagan. En opinión de Orduña Trujillo más allá de reconocer la amplísima oposición existente al interior de los Estados Unidos a causa de la política exterior, sostiene que la cantidad de personas involucradas en estos movimientos es muy reducida en relación con el grueso de la población estadounidense y que a niveles más generales la gente no se encuentra comprometida ni medianamente informada para exigir un cambio de política:

⁴⁶⁰ Este texto e imagen se encuentra reproducido en Goldman, ídem, Fig. 35.

“El norteamericano promedio de esta década siguió viéndose a sí mismo como el habitante del país mesiánico encargado de llevar la buena nueva de la libertad y la democracia a los gobiernos oprimidos. (...) El hecho de que el pueblo hubiera elegido a Reagan para un segundo período presidencial muestra o la desinformación del electorado, o su preocupación predominante (sino es que exclusiva) por los asuntos internos: no importa si el gobierno cometía, incluso, actos de terrorismo contra un país pobre, si era capaz de hacer crecer la economía estadounidense”.⁴⁶¹

Muy por el contrario de ser una década excepcional, varios análisis señalan aspectos contrarios, sobre todo si se miran factores tales como el de la pérdida de la prosperidad y el declive industrial, la creciente pobreza y aumento de índices de criminalidad, junto con el de la violencia organizada —estas guerras no declaradas de las que hablamos— que abre y cierra la década con dos invasiones: Granada en 1983 y Panamá en 1989.

El proyecto *Art of the Fantastic....*: sus inicios

La primera y exitosa *World's Fair* realizada en los Estados Unidos por la celebración de los cien años de la firma de la Declaración de Independencia, *The Centennial Exposition* (Philadelphia, 1876), causa un gran impacto en el mundo del arte estadounidense: “The Centennial Exposition of '76 was the first great event in American art and from that dates the beginning of whatever good we accomplished.... [It was] the first time people and most of the artists awakened to a realization of what art really was to a nation”.⁴⁶² Como consecuencia inmediata de esto, varios museos de arte fueron creados: el *Columbus Museum of Art* (Ohio, 1878); el *Art Institute of Chicago* (1879); el *Cincinnati Art Museum* (1881); y la *Art Association of Indianapolis* (1883), luego re-bautizada como *Indianapolis Museum of Art*, uno de los diez museos municipales más viejos del país que tiene en su haber, entre otras cosas, varias colecciones enciclopédicas.⁴⁶³ Con la fundación de este

⁴⁶¹ Orduña Trujillo, Leticia, op. cit., p. 208-209.

⁴⁶² William Forsyth, “Art in Indiana”, unpublished essay. William Forsyth Papers, 1863-1985, Indiana Historical Society. Citado en: Robinson, Anne P; Berry, S.L., *Every way Possible. 125 Years of the Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 2008, p. 26.

⁴⁶³ El *Indianapolis Museum of Art* es reconocido nacional e internacionalmente por sus importantes colecciones, las que incluyen: “W.J. Hollyday Collection, the largest collection of intimate pointillist paintings in this country (in the style of Georges Seurat); the Eli Lilly Collection of Chinese Art, one of the

primer grupo de membresía abierto, sin fines de lucro —para el estudio y promoción del arte—, el *Indianapolis Museum of Art* (Indiana) traza su fecha de nacimiento, siendo parte de un movimiento de carácter nacional en cuanto a la formación de museos en los años posteriores a la Guerra Civil (1861-1865): “In the late 19th century, just as they do today, museums offered a special promise to the community: public education. Seen as venues to inform and train the people —partners in a nascent system of public education— museums were soon bound up in a uniquely American perspective that attempted to blend democratic and academic ideals with capitalist pragmatism”.⁴⁶⁴

Es en 1970 cuando el museo se muda a su actual sede y adquiere su actual nombre. El IMA es el museo más grande del estado, atrae 500,000 visitantes por año aproximadamente, siendo también la cifra de sus membresías —11,000 mil en ese momento— lo que indica su prominencia regional. El museo cuenta con seis departamentos curatoriales y de investigación: “European and American Painting and Sculpture; Contemporary; Oriental; Decorative Arts; Prints and Drawings; and Textile and Ethnographic Arts”, áreas que se ven reflejadas en las exposiciones temporales del museo. Además de dos grandes áreas organizativas —“Education Division” y “Public Relations Division”—, cuenta con un laboratorio con conservadores dedicados a la preservación y restauración de pinturas, objetos, papel y textiles, junto con una biblioteca de 24,000 volúmenes aproximadamente.⁴⁶⁵

Si nos situamos en el período previo a *Art of the Fantastic...*, los años que van de mediados de los setentas hasta 1987, el museo experimenta varios y profundos cambios que consolidan su posición como uno de los museos más importantes del llamado “midwestern” estadounidense. El rápido crecimiento de las colecciones, la ampliación sucesiva y constante de los pabellones de exposición, el incremento en frecuencia y variedad de las

more comprehensive assemblages of Chinese art collected by an individual in the United States; the Kurt F. Pantzer Collection, the largest and most comprehensive collection of paintings, watercolors, and graphics by the British artist J.M.W. Turner, his predecessors, and contemporaries; an 8,000-piece textile collection, recognized as ranking among the top textile collections in the country; the Clowes Fund Collection, one of the finer collections of old master paintings in the United States; and the Shreve Jade Collection, a unique collection of 300 Chinese jade and mineral carvings,” en: *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Funding proposal for the organization and worldwide tour of the exhibition “The Fantastic Art of Latin America”.

⁴⁶⁴ Robinson, Anne P; Berry, S.L, op. cit., p. 23.

⁴⁶⁵ En *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Funding proposal for the organization and worldwide tour of the exhibition “The Fantastic Art of Latin America”, Descriptions of Participating Museums, p. 23.

exposiciones que presenta, son algunos ejemplos para mencionar que confirman esta posición privilegiada. Cambios y transformaciones que generan un incremento de la concurrencia del público y las membresías a niveles récords —más de 12.000 a inicios de los años setentas—: “the IMA boasted a level of public support that, when expressed as a percentage of the city’s population, no other midwestern museum could match”.⁴⁶⁶ Durante este período, junto con la estabilización de sus finanzas y el aumento de su patrimonio en un fondo a base de donaciones que alcanzaba los 37 millones de dólares hacia 1983 —cuando el IMA festeja su primer centenario—, el museo continúa montando exposiciones que no solo llaman la atención sino que atraen multitudes.⁴⁶⁷ Con el objetivo de construir una amplia audiencia, el museo desarrolla un programa que envía exhibiciones a centros de arte, escuelas, y otros espacios públicos por todo el estado. Es por esto que en 1976 recibe un reconocimiento económico de \$340,000 por parte del National Endowment for the Humanities (NEH), siendo además seleccionado por este organismo estatal como parte del “Learning Museum Program” por la calidad de sus programas educativos. Reconocimiento que solo dos museos tienen en ese momento en todo el país.⁴⁶⁸

En 1983 se cumplen 100 años desde su fundación, para entonces, el IMA se ha convertido en uno de los museos generales de arte más grandes del “midwest.” Las celebraciones por este aniversario son solo comparables a las que cuatro años después se realizan con motivo de la exposición AOF, en medio del trasfondo de una ciudad conmocionada por los X Juegos Panamericanos: “The next time the Museum hosted such a large-scale party, it would be an international affair centered on contemporary art”.⁴⁶⁹ Este comentario es significativo debido a que ambos eventos son comparables en magnitud e importancia, teniendo el carácter de un asunto internacional y no el de un evento o exposición más

⁴⁶⁶ Robinson, Anne P; Berry, S.L, op. cit., p. 187.

⁴⁶⁷ Entre las exposiciones más resonantes de esta época encontramos: *Mirages of Memory: 200 Years of Indiana Art* (1976), realizada en conjunción con el bicentenario nacional; *Woodruff, Harcrick and Scott* (1977), enfocada en tres artistas negros de Indiana; *The Fabric of Jewish Life* (1979), una de las más populares realizadas durante el mandato del Director Robert Yassin; *Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Northern China* (1980), que muestra por primera vez este tipo de cerámica proveniente de colecciones públicas y privadas a través de Norteamérica y Europa; y *Views from Jade Terrace: Chinese Women Painters, 1300-1912* (1988), siendo la primera vez que este tema se trata en una exhibición. También, desde el año 1986 a 1988, el museo circula la primera gran exposición basada en su propia colección permanente, enviándola a siete museos en Estados Unidos, con una parada en el *Van Gogh Museum* de Amsterdam.

⁴⁶⁸ Robinson, Anne P; Berry, S.L, op. cit., p. 194-195.

⁴⁶⁹ Robinson, Anne P; Berry, S.L, op. cit., p. 201.

celebrada por el museo. En definitiva, la exposición va a constituir un momento aparte en la historia del museo por su relevancia y carácter excepcional.

Los primeros **antecedentes** de esta exposición se encuentran en las actas del “Board of Governors Meetings” realizadas entre 1985 y 1987. A partir de estos documentos se ven las discusiones sobre distintos aspectos que atraviesan la organización de la exposición: el financiamiento y los sponsors, la propuesta inicial, su conceptualización y el significado que adquiere para quienes la organizan, la proyección internacional que se busca con el proyecto, así como quiénes están involucrados directamente en la ejecución, tanto a nivel de curaduría como de elaboración del catálogo.

La primera propuesta de la exposición data de 1985 y su título dice: “Exhibition proposal for “The Fantastic Art of Latin America” to be part of the Pan American Games Arts Festival in 1987 and the Edinburgh Festival in 1988”.⁴⁷⁰ Varios son los motivos que aparecen como justificación de la realización de la exposición y le otorgan un significado inicial: el tema elegido retoma las cualidades del arte latinoamericano susceptibles de atraer una gran audiencia en los Estados Unidos; también, aunque aclamado por críticos y muy buscado por coleccionistas, el arte moderno latinoamericano no ha sido el tema de una gran exposición en este país; los artistas latinoamericanos están atrayendo la atención en casas de subastas y galerías privadas, pero aún así están subrepresentados en las colecciones de museos de los Estados Unidos.⁴⁷¹ Es relevante entender esto porque de alguna manera rectifica que ya había un reconocimiento del arte de la región en otros niveles y en este sentido el museo tiene como punto de partida y aprovecha la ola de interés que ya había comenzado en un nivel más comercial. Al plantear inicialmente el **concepto** de la exposición estos son los presupuestos que se manejan, los retomo en toda su amplitud:

⁴⁷⁰ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Board of Governors, 9 de septiembre de 1985.

Shifra Goldman, op. cit. p. 354-355, sostiene que el concepto de “Fantastic” viene de la organización “Latin American Arts Association of Great Britain”, formada en 1983 para promover una plataforma de promoción de la cultura latinoamericana. Esta exposición en particular sería parte de un programa más amplio de actividades relacionadas con la celebración del V Centenario del descubrimiento de América. También según la información que esta investigadora deja ver, este aniversario estaba siendo promocionado en los Estados Unidos a través de fondos del National Endowment for the Humanities.

⁴⁷¹ Ídem. Traducción propia.

“The most recognized international contribution of Latin American culture to date has been its literature which includes such major writers as Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges and Octavio Paz. This literature has achieved critical acclaim particularly for its high imaginative qualities, vivid imagery and epic sweep. The counterpart in the visual arts to this creativity is a strong Latin American tradition of Surrealism which has flourished from the 1940 onward. (...) The exhibition we propose uses the theme of the “fantastic” as a touchstone to the many roots of the diverse cultures of Central and South America. The theme of the fantastic at once give focus to a broad spectrum of works of art and at the same time seizes upon the most engaging and exotic qualities of Latin American Art from the Anglo-American perspective. The broad theme has the advantage of unifying the multiple forces that constitutes Latin American civilization: the myth, folklore and ritual of its Indian heritage, its Catholic faith, its Colonial past, and its social and political instability and turmoil. At the same time the theme addresses universal concerns with the primitive and elemental, the cosmic and the mystical”.⁴⁷²

Lo primero que da a entender este párrafo es que hay una traspolación muy directa y simplista desde el ámbito de la literatura al de las artes plásticas, que busca reconocer cualidades similares en ambos campos y recrear con esto la idea del *boom*, tal como sucede años antes con la literatura. El tema fantástico (ya no surrealista, luego se aclara porqué) como expresión principal de las raíces y las distintas fuerzas culturales latinoamericanas es el que permite seleccionar un amplio espectro de obras a la vez que comprender claramente las cualidades más comprometedoras y exóticas que el punto de vista norteamericano busca en el arte regional, ligándolo con lo **primitivo** y **elemental**, lo **cósmico** y lo **místico**. Todas estas cualidades son asociadas directamente al espacio cultural y geográfico de América Latina, sin mayores explicaciones.

Una primera **descripción general** de la exposición, tal como Edward Lucie-Smith —a quien se le encarga el proyecto en una etapa inicial— la concibe, divide la misma en siete amplias secciones o categorías, incluyendo aproximadamente 150 trabajos de treinta artistas en total, con cinco obras cada un*, abarcando no solamente pinturas sino además dibujos, gráfica, junto con “imaginative objects”. Se sostiene además que la necesidad de espacio para la muestra hace necesario mover la colección permanente del museo del

⁴⁷² Ídem.

segundo al tercer piso. Respecto a esto, se verá que la división por secciones o categorías no prospera sino que los artistas van a ser organizados por generaciones; lo que sí permanece de esta primera formulación es la cantidad de artistas expuest*s y números de obras en general y por cada artista, además de la reorganización espacial que tuvo que realizar el museo de cara a la muestra. Se ve también que predomina ampliamente la exposición de pinturas sobre otro tipo de obras, tales como el graffiti que se realiza exclusivamente en el espacio de la muestra (del artista brasileño Waldemar Zaidler), o los objetos personales del artista venezolano Armando Reverón, que si bien no son concebidos como obra, se exponen al público como tal.

Respecto a la **curaduría** y **escritura de catálogo**, desde un principio el curador principal del museo Hollister Sturges propone contratar a Edward Lucie-Smith, autor e investigador en el campo del arte de origen inglés, para preparar, editar y escribir la publicación de la exposición, siendo incluso sugerido por el primero como curador invitado, si bien esto último no prospera. Es en 1985 que el museo decide contratar a Holliday T. Day como la primera curadora de arte contemporáneo, comenzando así la construcción de una colección en este área, antes inexistente. Desde el inicio mismo de sus funciones se hará cargo junto con el curador principal de lo que será la primera exposición de arte contemporáneo que el museo lleva fuera de Indianapolis, AOF.⁴⁷³ Finalmente, solo el ensayo introductorio del catálogo es escrito por Lucie-Smith, los ensayos sobre cada uno de los artistas de la muestra están a cargo de ambos curadores, y existe una parte en donde investigador*s latinoamerican*s dan su punto de vista: “The other view.” También es relevante decir que ningunos de los curadores encargados de esta muestra ni el propio Lucie-Smith cuentan con antecedentes dentro de la curaduría de exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo, lo que consta en sus currículums y publicaciones, mismos que aparecen en los archivos consultados en el museo.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Fue el curador principal del IMA Hollister Sturges quien trajo a Day al museo; antes, habían trabajado juntos en el Joslyn Art Museum en Omaha (Nebraska). El texto sobre la historia del IMA Museum de Robinson y Berry, p. 204, deja ver que incluso antes de que comenzara formalmente su trabajo como curadora, Day viaja junto con el curador principal hacia Sudamérica para comenzar el trabajo en este proyecto.

⁴⁷⁴ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, BOX 3-4; Board of Governors, 14 de sept. de 1987. Dentro de la extensísima producción bibliográfica de Lucie-Smith, existe solo un texto, *20th Century Latin American Art* (1993), de carácter general dedicado al arte de la región.

Tanto el tema de las **sedes** de exhibición así como el del **financiamiento** de la muestra presentan una serie de problemas y de cambios significativos desde el comienzo de la organización de la misma hasta muy próxima la fecha de inauguración. Desde la primera propuesta escrita se ve que la exposición tiene otro tipo de proyección a nivel internacional que luego no resulta, de hecho, el plan inicial de itinerancia de dos años dice que luego de abrir en Indianápolis, la exposición viajaría a otras dos o tres ciudades importantes de Estados Unidos (Houston o New York), Sudamérica o México, para terminar en Europa: Edinburgo (National Gallery of Modern Art) y Londres (The Barbican Gallery).⁴⁷⁵ La muestra solo puede verse en los Estados Unidos.

El tema del financiamiento presenta varias dificultades debido a que las empresas que se proponen ya se encuentran comprometidas en su apoyo para la organización de los Juegos Panamericanos. Esto pone en peligro la realización misma de la exposición, tal como se deja ver en las discusiones del “Board of Governors” del Museo. Desde el inicio de las discusiones en esta junta, este fue un tema de permanente tensión y de exploración de distintas posibilidades para dar con un sponsor que se haga cargo de gran parte de los costos de la misma. Al inicio de las discusiones sobre este asunto, el curador principal del museo indica que es necesario juntar fondos por \$500,000 para organizar la exposición, aunque, afirma, la mayor parte del costo será financiado por “grants”, tal como efectivamente luego sucede con el apoyo gubernamental que esta exposición recibe.⁴⁷⁶

Respecto a los sponsors, en este período inicial, el Indianapolis Museum of Art se propone como tal junto con el “Latin American Arts Festival” de Londres y el “Pan American Games Committee” en Indianápolis.

A inicios de 1986, momento en que se actualizan los asuntos relativos a esta exposición, el curador principal indica que el costo total de la exposición será de un millón de dólares —subiendo al doble su anterior evaluación—, afirmando además que seis museos están interesados en participar de esta muestra, mismos que aportarán \$50,000 cada uno. También indica que la empresa IBM se encuentra interesada en un posible financiamiento por \$600,000 dólares y que se ha enviado una aplicación al NEA (National Endowment for

⁴⁷⁵ Ídem, 9 de septiembre de 1985.

⁴⁷⁶ Ídem.

the Arts) por un valor de \$100,000.⁴⁷⁷ Poco tiempo después, aún no está definido el tema del financiamiento ni de las otras sedes de la exposición. Miami es una posibilidad que luego se concreta. Respecto al tema del financiamiento aparecen ciertas dificultades, ante lo cual el curador principal sugiere contratar alguien en particular para esta tarea de buscar fondos. Evidentemente descartada la empresa IBM, AT&T es ahora una de las posibilidades respecto a los sponsors. Por otro lado, explica que no se puede negociar con las compañías que PAX/Indianapolis está contactando por los juegos y esto limita los contactos. Es significativo que una vez que el curador abandona la sala, en la discusión se aborda el tema de que los museos que estaban interesados en llevar la exposición no han sido demasiado entusiastas como se cree y que es necesario un serio debate respecto a la posibilidad de realizar esta muestra: “we must do it, if we can — but we must not assume something we cannot afford”.⁴⁷⁸

Algunas cosas parecen cambiar a mediados de 1986, cuando el curador indica que tanto el NEA (National Endowment for the Arts) como el NEH (National Endowment for the Humanities) se encuentran muy interesados en la exposición, y que cree que este último dará fondos por \$200,000, aunque no se sabrá hasta febrero de 1987. También dice que se debe tomar una decisión sobre si el museo sigue adelante o no con la exhibición, y aclara a su vez que Miami será sede de la exposición y que México se encuentra interesado. Uno de los problemas es que los presupuestos del museo para el año 1987 aún no están preparados. Se busca además financiamiento por parte de la revista TIME pero no se obtienen respuestas.⁴⁷⁹

Llegado este punto, se plantea por parte de miembros de la junta que el museo no puede seguir adelante con la exposición sin tener la seguridad que el NEH va a otorgar este financiamiento.⁴⁸⁰ Por su parte, el director del Museo Robert Yassin reitera que esta exposición es muy importante para el museo y que la oportunidad de tener una exposición con esta significancia no llega muy seguido. Así, se decide que el museo seguirá adelante con la misma y se logra el apoyo de \$100,000 de la “Alliance” del IMA y la misma suma

⁴⁷⁷ Ídem, Febrero de 1986. También en este punto se estaba planeando una co-organización y curaduría del IMA en una exposición de artistas contemporáneos de Brasil, *Young Brazil*, de la cual la curadora Holliday Day se haría cargo; la misma inauguraría en las mismas fechas de AOF aunque luego nunca se lleva adelante.

⁴⁷⁸ Ídem, 9 de mayo de 1986.

⁴⁷⁹ Ídem, Junio de 1986.

⁴⁸⁰ Ídem, 8 diciembre 1986. En esta reunión se confirma el financiamiento de 200.000 del NEH para el proyecto. La exposición AOF es la que más financiamiento recibe por parte de estos organismos de gobierno.

por parte de los “Board Members”. Respecto a las sedes, a un año de la exposición, el único lugar asegurado es el del Miami Art Center, por lo que se siguen buscando espacios adicionales. Hacia octubre de 1986 hay un abanico bastante amplio para la gira y aún no se descarta México. Recién en abril de 1987 se renta la exposición a Queens (New York) donde se exhibe aunque de forma incompleta.⁴⁸¹

El relato personal del **curador** principal del museo complementa esta primera visión general sobre la gestación de la exposición, ya que da una idea cabal sobre el origen y desarrollo de varios aspectos que quizás no están del todo claros en los documentos citados.⁴⁸² En sus propias palabras, uno de los puntos de partida para plantear una exposición de estas características —junto con el de la realización de los juegos— fue el de preguntarse: ¿qué hay de la América Latina de nuestro propio tiempo? Más allá de las pocas figuras internacionalmente conocidas como Tamayo, Lam o Matta, la escasa red de información es un hecho patente: América Latina realmente no está integrada en los programas de Historia de Arte de las universidades y es totalmente subrepresentada en los museos americanos. La rica y desconocida herencia representada por el arte latinoamericano es parte de la tradición occidental y debe ser reconsiderada e integrada al lenguaje universal del arte.

Al preguntarse qué tipo de show buscaba, la primera respuesta fue: uno que nos enseñe sobre la cultura de América Latina y sobre los temas que informan al arte que es parte de esta cultura. La exposición se plantea como un vehículo para que la audiencia norteamericana aprenda sobre culturas y valores —sin enfocarse en lo exótico—, sino más bien, como dice el curador, sobre las fuerzas que son diferentes para nosotros a la vez que importantes para los latinoamericanos. Desde un inicio fue claro que habría un número limitado de artistas ya que no se buscaba una exposición de carácter general. Por otro lado, se buscaba un tema unificador o punto de atención, para lo cual se recurre al consejo de una red de oficiales de museos en América Latina, historiadores del arte, etc., aunque no hubo tiempo de formar un comité de asesoría que se reuniera en Indianápolis.⁴⁸³ Estas

⁴⁸¹ También la sede del museo de la OEA sería una de las sedes que luego no se concretan.

⁴⁸² Realiza una larga intervención en el Simposio *New World Dialogue*, organizado en el museo de manera paralela a la exposición, del cual obtuve los videos completos en la visita al archivo, que aquí retomo. Las traducciones son mías.

⁴⁸³ “Verdaderamente nos apoyamos en ellos (...) nos introdujeron a los artistas, a los coleccionistas, nos ayudaron a encontrar trabajos, trataron temas. No hubo el lujo de tiempo para formar un gran comité de

declaraciones de 1987 sobre la idea inicial de la exposición son de un tono bastante diferente y contrastan con la propuesta inicial de 1985, reflejan también intereses diferentes. No es clara la red de asesoría para el armado de la exposición, sí una colaboración en el catálogo, más bien está desde el principio como asesor Lucie-Smith y luego es dejado a un lado cuando se suma la curadora al proyecto.

Al abordar **el concepto de lo fantástico**, Sturges declara que fue el historiador de arte y crítico argentino Damián Bayón —ya no Lucie-Smith— quien provee **la idea central de la exhibición**, lo cual fue ratificado por el director del Museum of Modern Art of Latin America (MOLAA, DC) Rogelio Novey, quien distingue entre lo fantástico y el surrealismo: “uno tiene en mente que la realidad latinoamericana contiene varios elementos culturales distintivos relacionados con religión, mitos, magia, incluso condiciones geográficas y climáticas, que le dan al arte producido ahí un efecto fantástico o exagerado”. El desarrollo de este **concepto** presenta varias facetas, según el curador postula, que aquí ordeno en base a su relato:

-lo fantástico es visto como un concepto amplio, no se plantea como movimiento, no es un estilo o un *ismo*, es un modo de expresión que parece abarcar varios aspectos de la realidad latinoamericana;

-lo fantástico es un arte que le da primacía a la imaginación, un arte que es deliberadamente ambiguo e incierto, un arte en donde la pérdida de la naturaleza está suspendida, en donde la experiencia no se acomoda a los patrones de racionalidad;

-como concepto, es lo suficientemente amplio para incluir varias tradiciones que todavía son potentes en América Latina, en un sentido, no tanto como sobreviviente sino más bien como “revival” del mito, ritual y animismo de lo pre-colombino y las tradiciones africanas;

-el amplio espectro del sueño, lo sobrenatural, la alucinación, entran en este amplio concepto de lo fantástico. La fe católica con sus muchas tradiciones, incluyendo las pinturas de los milagros, los ex-votos que aún pueden encontrarse hoy en México, y que Frida emulaba en su trabajo;

asesores que viniera a Indianápolis para discutir y darnos apoyo, lo hicimos en parte por teléfono, en parte por contacto individual, tuvimos largas discusiones con individuos que nos dieron sus ideas, varios de ellos están aquí hoy. Helen Escobedo fue una gran asesora de México, Damián Bayón a quien en breve veremos, de Argentina, fue también parte de este esfuerzo. Otros que no están oficialmente en el comité de asesores ayudaron todo el tiempo, Donald Goodal que estuvo aquí, Waldo Rasmussen, que tiene experiencia en esto desde el Museo de Arte Moderno, Jacinto Quirarte que está trabajando en otra exhibición. Así que tuvimos muchas personas ayudándonos”, declara en su ponencia del simposio.

-lo fantástico es un modo de expresión, una manera de ponerse de acuerdo con las desigualdades sociales y políticas en la América Latina moderna;

-lo fantástico no incluye tradiciones del realismo, no incluye la muy rica tradición geométrica-cinética, no incluye arte abstracto. No incluye tampoco el surrealismo, pienso que el término más amplio de fantástico lo incluye.

Finalmente aclara respecto a la estructura de la exposición, que una vez que el tema fue decidido, se piensa en empezar con el modernismo y delimitar la exposición de 1920 hasta 1940 aproximadamente, aunque es la curadora de arte contemporáneo Holliday Day quien argumenta a favor de ampliar el período de la exposición hasta 1987. Tod*s l*s artistas incluid*s son artistas modern*s, en el sentido de que tienen conocimiento de las tradiciones del arte moderno, que viajan y se educan tanto en sus países como más allá: “Cada uno de estos artistas está conversando con el cubismo o con el surrealismo, esto es que lo utilizan, que entienden este lenguaje plástico.” Como punto adicional, explica que la obra de estos artistas es una forma de respuesta a la experiencia contemporánea, una reacción ante el presente y la realidad de latinoamérica: problemas políticos, urbanización, tecnología, etc. El arte de todos ellos, si bien se relaciona con el *mainstream* internacional, tiene su contexto local, sus raíces y fuentes latinoamericanas. Es por esto que se pueden indentificar temas culturales que parecen ser permanentes en el arte latinoamericano (a diferencia del de los Estados Unidos o el europeo) como son: la rica tradición colonial; la fe católica; la herencia precolombina y africana; el cambio político; la interacción entre Estados Unidos y América Latina y entre ésta y Europa, en un diálogo continuo; y finalmente el aislamiento, la distancia de América Latina de los principales centros de la cultura occidental, no solo geográfica pero también cultural, psicológica, que creo se expresa en estas pinturas.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ Llama la atención la manera en que Sturges da cierre a su intervención en este simposio. Lo hace dando lectura a una carta que el artista brasileño Antonio Amaral envía con motivo de la exposición, donde habla del dilema presente dentro de su obra como artista que vivió en un país bajo una dictadura. Para el curador, la carta expresa por un lado, su involucramiento con su tiempo, con la realidad política del Brasil, y por el otro, como cualquier artista, su involucramiento con los valores pictóricos.

Él escribe: Las tres pinturas de mi autoría que están siendo mostradas en la exposición *Art of the Fantastic...* pertenecen a una serie de pinturas que fue realizada entre 1968 y 1975. Durante los años del régimen militar en Brasil (1964-1984), que fueron años de represión, censura, tortura, y muy poca libertad de palabra. De alguna manera, muchos de nosotros, artistas, cantantes, dramaturgos, periodistas, pensamos que era necesario tomar una postura en asuntos sociales y políticos. En ese tiempo hicimos declaraciones políticas a través de nuestro trabajo como pintores, poetas, escritores y cineastas, era el arte como un arma política, lejos del entretenimiento o del arte por el arte mismo.

Un reporte final de la exposición indica que tanto ésta como el catálogo son muy bien recibidos: la asistencia a la exposición fue de 11,057 en Indianápolis y el monto obtenido por las entradas fue de \$18,000, lo cual excede ampliamente las expectativas. El dato que llama la atención es que para esta fecha —septiembre de 1987, y sin que la gira esté concluida— el curador principal de la exposición ya había sido despedido de su puesto.⁴⁸⁵

Indianápolis, el IMA y los Juegos Panamericanos

La exposición de Indianápolis —que abre el 27 de junio de 1987 y cierra el 13 de septiembre de ese mismo año— muestra finalmente 126 trabajos de 29 artistas de tres generaciones, provenientes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Puerto Rico, Estados Unidos, Uruguay y Venezuela, y es la primera presentación en gran escala de arte latinoamericano del siglo XX llevada a cabo en los Estados Unidos en más de veinte años. Organizada principalmente por l*s curador*s antes mencionados y Edward Lucie-Smith, se consulta además posteriormente al investigador y escritor argentino residente en Francia, Damián Bayón, y colaboran en el catálogo un grupo más extendido de investigador*s, artistas e historiador*s del arte. Otra institución que finalmente no participa en la gira internacional pero que presta su apoyo a lo largo del período de organización fue el Centro Cultural/Arte Contemporáneo de México.

Luego continúa: antes, después y durante de este terrible período, mi trabajo siempre ha estado buscando un lenguaje pictórico. Dejé de lado esta raíz por aproximadamente ocho años, para comentar estos eventos políticos tan trágicos. En 1977 decidí que ocho años de mi vida era una atención más que suficiente de mi parte a la relación —general y sadomasoquista- con la gente de Brasil. En este año (...), luego de todo lo que viví y aprendí, volví a la original pregunta por lenguaje pictórico por mi mismo. Desde entonces mi trabajo se concentra en una búsqueda por soluciones a problemas en términos de espacio, color, línea, volumen y textura. Una búsqueda de lenguaje. Estoy perfectamente conciente de que mi arte surge de mi experiencia cotidiana, a pesar de esto, se que el trabajo y su desarrollo sólo puede ser llevado a cabo por Antonio Amaral el pintor, no el ciudadano políticamente comprometido. En mi opinión, el trabajo de los artistas latinoamericanos ha sido y todavía es, un proceso, una búsqueda de un lenguaje original y único, que pueda reflejar las emociones y los desafíos visuales de nuestras varias y distintas culturas, ciertamente muy diferentes a las de Europa y Norteamérica. Me considero a mí mismo profundamente involucrado en este proceso.

Este ejemplo, que bien explica el giro o elección dentro de la obra particular de un artista, también busca resaltar la despolitización prevaleciente del arte latinoamericano contemporáneo, su perpetua búsqueda de una identidad y lenguaje propio, que aún no posee. Quizás sea este el énfasis —o los énfasis— escogidos para la muestra, el de resaltar un grupo escogido de artistas latinoamericanos, una especie de *mainstream*, cuyas obras no reflejen un compromiso político de manera explícita.

⁴⁸⁵ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Board of Governors, 14 de septiembre de 1987. También el despido repercute en la prensa.

Más allá de las distintas posibilidades en cuanto a las sedes, solo se ve en los Estados Unidos: inaugurada en el IMA, pasa luego al Queens Museum (New York), para finalizar su recorrido en el Center for the Fine Arts (Miami), donde es foco de protestas por parte de miembros de la comunidad cubana debido a la participación en la exposición de artistas de este país residentes en la isla.⁴⁸⁶ La sede prevista en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo fue cancelada en diciembre de 1987 por problemas con el tipo de cambio de pesos mexicanos a dólar que llegaron a incrementar el costo en un 400%. Llegado este momento no se pudo encontrar ninguna otra sede que reemplazara a ésta última.

Art of the Fantastic forma parte de un proceso mucho más amplio que el de la propia exposición. Pensada desde su inicio como el evento cultural más importante en el marco de los X Juegos Panamericanos de agosto de 1987 —que atrajeron 4.500 atletas de 38 países a Indianápolis—, demuestra y resalta a la vez la capacidad del IMA para organizar exposiciones de gran escala y alcance internacional. El evento de los Juegos y la oportunidad de beneficios abierta para el museo producen una gran expectativa dentro de la institución organizadora. En efecto, la oportunidad y visibilidad de la ciudad y del museo constituyen un momento único, esta es la segunda vez en la historia de los juegos en que éstos se realizan en los Estados Unidos. A partir del Plan de Marketing y Relaciones Públicas del museo así como de otros documentos del archivo se da cuenta de varios elementos significativos que indican el nivel de expectativas alrededor de la muestra así como la agenda del museo en este momento. Todo apunta a sostener que la intención es la de construir un “**blockbuster**”, es decir, un tipo de exposición destinada a captar la atención del público general, de asistencia masiva y de alta visibilidad a nivel nacional e incluso internacional. Un recuento apretado de algunas citas da una idea de estas intenciones y expectativas:

“Many other tangible and intangible benefits will be derived upon attracting more visitors to the IMA. [...] During the PanAm Games, approximately 335,000 visitors will converge in Indianapolis. They will spend an estimated total of \$35 million. The IMA will have the opportunity to benefit in some of the following ways: a higher degree of visibility and an increased awareness; stronger positioning in the marketplace; the potential for additional

⁴⁸⁶ Esto figura en la entrevista que realicé a la curadora vía electrónica, noviembre de 2012.

IMA memberships and contributions; the potential for additional income within the Museum complex including the Alliance cooperatives—Gift Shop, Sales and Rental Gallery, Better Than New Shop; additional revenue for Garden on the Green Restaurant; a higher degree of participation in the educational programs accompanying the exhibition.”⁴⁸⁷

Junto con estos beneficios tangibles que la institución espera recibir en estas fechas, el museo además compite abiertamente por el público local con otras instituciones culturales florecidas recientemente en la ciudad. Aquí la exposición es un medio más entre los que cuenta el museo para liderar el mercado cultural, tener nuevas fuentes de financiamiento y ganar visibilidad internacional:

“The Indianapolis Museum of Art is at a benchmark in determining the institutional posture and support for Museum positioning in the marketplace. Local competition for recognition, attendance, members, donors, and volunteers has increased to a critical point for not-for-profits. (...) demand that the IMA develop strategies to strengthen and promote all potential revenue producing areas and funding sources.

With the growth of Indianapolis, there also has been an explosion of cultural and other leisure-time offerings to the consumer: theatre, galleries, concerts, dance, major stage shows and so on. Major events and not-for-profit organization activities (both cultural and service) have a new sophistication and have created a completely changed environment in which the IMA must be well positioned in order to grow and survive in the future. (...)

The Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987, affords the IMA a vehicle to strengthen and develop its position in the marketplace. (...) **This one-time opportunity to be a leader in the marketplace, while the eyes of the world are on our city (...).** The Public Relations Division has prepared an ambitious and aggressive Public Relations and Marketing campaign for both the Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987, and the IMA expansion.”⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Public Relations and Marketing Plan.

⁴⁸⁸ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5. Public Relations and Marketing Position, Paula J. Robertson, Public Relations Director, Octubre de 1986, s/p.

En este sentido, Paula Robertson, directora de Relaciones Públicas del museo, resume en una carta dirigida al NEA sus expectativas relativas a la escena artística: “I believe 1987 will be a newsworthy year for the IMA and Indiana as it relates to the national and international art scene.”⁴⁸⁹ Al detallar un poco más en algunos documentos relativos a la organización previa a la apertura de la exposición, se ven las prioridades del museo en cuanto a público y reputación ayudados por el prestigio de los Juegos, todo lo que permite hablar de un tema de interés nacional, de una cultura olvidada:

“Museum priorities. (...) the mounting of a major exhibition of national significance is one of the most effective ways for a museum to build its reputation. Because of our population base, relatively small compared with Chicago or New York, the city of Indianapolis has few opportunities to initiate exhibitions on the scale of The Fantastic. However, the prestige of the Pan American Games and the city-wide effort to support interest in Latin America make it possible for our museum to launch such an ambitious exhibition. We have an opportunity to attract 10,000 visitors, possibly more. In the past five years our largest attendance to an exhibition has been less than 3,500. Hence, in terms of serving our public, attracting attention and introducing audiences to a new visual world, the exhibition will be the most visible event of the year. (...) But numbers are only part of the story. The exhibition is also a statement about a modern culture that has been largely ignored in the United States. By focusing on the uncharted area of Latin America the museum is attempting to break new ground that is worthy of national attention. By such an initiative our staff is trying to make an important contribution to the visual arts and set precedents for cultural exchange with Latin America.”⁴⁹⁰

La propuesta para recaudar **fondos**, destinada a ampliar las bases económicas para el evento, señala los lazos políticos y económicos más importantes con que cuenta el museo para llevar adelante el proyecto más importante que haya encarado el IMA a lo largo de su historia: “We have received the enthusiastic support of the Organization of American States, Frank Hodsell of the National Endowment for the Arts and Senator Richard Lugar,

⁴⁸⁹ Ídem, Box 6, Paula Robertson, cartas dirigida al NEA, 1986.

⁴⁹⁰ Ídem, Box 5, Organización previa a la apertura, p. 4-5.

Chairman of the Foreign Relations Committee.”⁴⁹¹ Ciertamente, figuran luego en el catálogo como “Honorary Chairmen of the Exhibition” el Senador de Indiana Richard Lugar y Joao Clemente Baena Soares, Secretario General de la OEA (Organización de Estados Americanos) entonces. En concreto, los subsidios que financian tanto el catálogo como la exhibición provienen del Alliance of the Indianapolis Museum of Art, del National Endowment for the Arts y del National Endowment for the Humanities, estos dos últimos organismos estatales estadounidenses. Al respecto, la curadora explica: “We received \$200,000 from the US government-- an unheard of amount for any one exhibition at the time. Our museum donors put up an extra \$100,000, and the museum budget put up \$100,000 and the museum’s woman’s auxiliary group put up \$100,000”.⁴⁹² También se recibe apoyo económico adicional por parte del Indiana Arts Commission y el Institute Museum Services, agencia federal que ofrece financiamiento para distintos programas de museos nacionales.⁴⁹³ En concordancia con los apoyos económicos recibidos por parte del gobierno federal, el significado de la exposición en este momento es explicado en relación al **interés geopolítico** que la región de Centro y Sudamérica reciben en este momento:

“This exhibition answers a major need to present the achievements of Latin American genius in the visual arts, since there has not been a comprehensive exhibitions in the United States for twenty years. With the increased awareness by Americans of the geo-political significance of Central and South America, interest in their culture is at a peak. The exhibition has already generated enormous enthusiasm from the National Endowment for the Arts and the Organization of American States. In Latin America the proposal for this exhibition has had a particularly warm reception by museum directors, collectors and critics.”⁴⁹⁴

Apertura

⁴⁹¹ Ídem, Box 5, Subcarpeta para recaudar fondos. Carta dirigida a empresa Du-Pont, firmada por curadora, 23 de Abril, 1986.

⁴⁹² Holliday T. Day, entrevista con la curadora realizada por correo electrónico, 24 de noviembre de 2012. El financiamiento del NEA también figura en: *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 6, Subcarpeta Prensa-Marketing IMA, Gacetilla de Prensa: IMA recibe financiamiento NEA, 27 de marzo de 1987.

⁴⁹³ Day, Holliday; Sturges, Hollister, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, 1988, p. 9.

⁴⁹⁴ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Subcarpeta para recaudar fondos, p. 8.

Es en relación a los factores antes destacados es que podemos mirar la cantidad de eventos y celebraciones que se generan alrededor de esta muestra y sus múltiples inauguraciones. Como la mayoría de las exhibiciones, AOF realiza una apertura general al público (28 de junio de 1987), misma que incluye actividades educativas, espectáculos, así como una “Family Fiesta” que complementa la visita a la muestra: “(...) the Museum features storytellers in the galleries, along with docent-led tours and a concert by the Lockerbie and Hampshire string quartets, which included a world premiere of a work by Canadian composer Peter Ware”.⁴⁹⁵

Llama la atención el calendario especial de eventos al margen de la apertura general para todo público, lo cual amplía su notoriedad y otorga una importante cobertura de prensa. Por un lado, una cena-fiesta privada y visita a la exposición, realizada la noche anterior a la



inauguración (26 de junio), destinada a artistas, prestador*s, donantes, funcionari*s de los Estados Unidos y mandatari*s extranjero*s de los países que participan en los X Juegos, e invitad*s especiales. Por otro lado, la segunda “gala preview party” o fiesta VIP (27 de junio) de apertura de la muestra, que atrae mucha atención mediática, es dedicada a l*s mandatari*s que asistirán a la inauguración de los X Juegos, con lo cual el carácter político del evento es evidente. Embajador*s de aproximadamente diez países, un desfile de modas de la reconocida diseñadora Carolina Herrera, tragos tropicales, bandas de música latina, follajes y pájaros exóticos del zoológico de Indianápolis

con el fin de recrear una “jungle decoration” son el escenario en el que convergen aproximadamente 1.000 personas para esta inauguración llevada a cabo en los impresionantes jardines del IMA.⁴⁹⁶ Varios datos interesantes se pueden rescatar en los documentos de prensa y marketing relativos a esta segunda “preview”. Cito:

“Significance: This evening event present a dramatic opening of the exhibition “Art of the Fantastic...”. The premiere, which is open to the public, also will be attended by members

⁴⁹⁵ Robinson; Berry, op. cit., p. 204.

⁴⁹⁶ “Art of the Fantastic opening celebration”, *Indianapolis Business Journal*, 15 de junio de 1987 s/p.; “Museum to roll out the red carpet to open Pan Am Arts Show”, *Indianapolis News*, 25 de junio de 1987, s/p. ambos en: *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10.

of the United States diplomatic corps, ambassadors from several of the nations which are represented in the show and the Tenth Pan American Games (TM), leaders of Indiana's state and city governments, civic leaders and artists and lenders who are exhibiting works in the exhibition.

Exhibition: The IMA presents the major thematic Latin American exhibition to be held in the United States since 1966. (...).

Decorations: special decorations by members of the Alliance, lush foliage and exotic birds from the Indianapolis Zoo will enhance the ambiance of the event."⁴⁹⁷

Es notorio que junto con propiciar el encuentro entre representantes de distintos países, los detalles decorativos del evento se relacionan con aspectos que al parecer de los organizadores son “típicamente latinoamericanos” como el follaje —rico, abundante, exuberante y frondoso (“lush”)— y los animales exóticos traídos especialmente del zoológico para la ocasión. Por ejemplo el primer archivo o borrador del folleto de invitación a la Gala también hace uso del término exótico, entre otros.⁴⁹⁸ Pero no todo fueron festejos, diplomacia y “ambientación latina”, sino que como complemento de la exposición, la división de educación del museo organiza varios programas relacionados con América Latina, lo que incluye un curso a nivel universitario *Latin American Quest for Identity: Society, Literature and Art in the 20th Century*⁴⁹⁹ así como el Simposio *New World Dialogue*, que se retoma en este mismo capítulo. Finalmente, como corolario de esta serie de eventos, se realiza además una ceremonia y fiesta multitudinaria por la apertura de los juegos: “On August 8, 1987, the Museum hosted another Latin-America-themed event—a VIP party for 4,500 guests, following the opening ceremony of the Pan American Games. With entertainment provided by six bands and two dance troupes, as well as dozens of clowns, mimes, and actors, the party attracted athletes, diplomats, sports officials, and dignitaries from throughout the Americas— North, Central, and South”.⁵⁰⁰

Todo un éxito

⁴⁹⁷ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 6. Prensa-Marketing IMA, “Opening Celebration”, 27 de Junio de 1987.

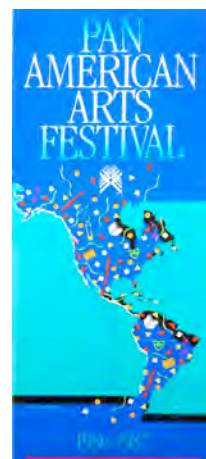
⁴⁹⁸ Ídem, BOX 6-9, Publicidad.

⁴⁹⁹ Ídem, Box 6-9, Educación.

⁵⁰⁰ Robinson; Berry, op. cit., p. 205-206.

El saldo de este proceso es no solamente una exposición de repercusión y renombre internacional, sino también una gran publicidad para la ciudad que, de acuerdo con la prensa de la época, cuenta con una asistencia aproximada al “Pan Am Arts Festival” de 1,000,000 de personas, 900,000 a los Juegos, y un impacto económico de 4 millones.⁵⁰¹ Tanto la popularidad de la exposición como el éxito de ventas del catálogo hacen historia en el museo, y así consta en el libro que relata esta historia en donde la exposición tiene un apartado especial. La primera, por ser la que más afluencia de público atrajo jamás —26,592 mil asistentes si contamos los visitantes a la muestra, las visitas guiadas y los eventos especiales, sin considerar las sedes de New York y Miami—,⁵⁰² y el segundo, que por su alta demanda llega a agotar su primera impresión, requiere una segunda, y gana además el Chicago Book Award por ser uno de los mejores libros del “midwest” de 1987. “A critical and popular success”, así lo recuerda el libro de la historia del museo que retoma además algunas evaluaciones de la prensa:

“Over the course of its run, June 20 to September 13, the show attracted 11,057 visitors and generated \$18,000 in special exhibition admission fees. It also became the Museum’s first contemporary exhibition to travel, appearing at the Center for Fine Arts in Miami and Queens Museum of Art in New York City. However, no other site was able to accomodate the entire show, making Indianapolis the only venue where visitors were able to view all 125 works. It was a rewarding experience for Marion Garmel, visual arts writer for the *Indianapolis News*. “The show is full of unforgettable images”, she wrote. “These are powerful paintings, with not a touch of sentimentality.” Or, as *Indianapolis Star* reviewer Anne Cunningham put it: “It is an exhibit that proves what its



⁵⁰¹ “More attended Pan Am Arts Festival events than attended the Games; economic impact of 4\$ million”, *Indianapolis Business Journal*, 21-25 de diciembre de 1987, p. 9, en: *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10.

⁵⁰² *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Reporte Final y Difusión en Prensa (Appendix B: marketing/ Public Relations Statistics. p. 1-2). Si solamente se cuentan los asistentes (exceptuando visitas guiadas y eventos especiales), existe una asistencia de 11,787 personas, y una ganancia de \$20,856 por venta de entradas. Si esto se compara con otras exposiciones previas que realiza este museo, la diferencia es cuanto asistencia en muy importante. En exposiciones tales como “The Grand Prix de Rome: Paintings from the Ecole des Beaux Arts”, “Graphic works by Toulouse-Lautrec” o “3 Centuries of German Painting & Drawing”, ninguna supera el número de 3,800 asistentes. Esto figura en Box 5, Memorandum, 16 de Septiembre de 1987, del mismo archivo.

curators have told us along. That what is “fantastic” to us is often reality to Latin Americans”.⁵⁰³

Junto con esta evaluación positiva de la prensa lo que se deja entrever es este alejamiento o distancia para con la región en donde “la realidad” de todos estos países suele ser vista como “fantástica” sin más miramientos. No existen acercamientos de otro tipo más allá de resaltar aspectos superficiales en referencia a los países que forman parte de muestra, retomando estas “fuerzas culturales”, en varios casos un poco modificadas. Más allá del éxito que la exposición cosecha en cuanto a público y aceptación del catálogo, difusión mediática y eventos ligados con la temática de la exposición en general, se presentan problemas en cuanto al exceso de costos que la misma genera, lo cual lleva a quejas y descontentos por parte de algunos de los miembros del directorio del IMA. Son estos temas, más algunos otros incidentes que se reflejan en algunas de las minutas del “Board of Governors”,⁵⁰⁴ las que llevan a proponer el despido de ambos curadores. Como ya se dijo, solo fue despedido el curador principal del IMA antes de que la exposición haya terminado, y junto con esto, su cargo se divide en dos áreas de responsabilidades: negocios y administración por un lado, y artístico/curatorial por el otro.⁵⁰⁵

Una evaluación más general de este período muestra que durante la época de la exposición, que tuvo al director Bob Yassin como director del museo hasta 1989, el mismo se transforma: “(...) from a tiny operation to a major national museum on a very sound business footing”.⁵⁰⁶ Las prácticas empresariales generan el más amplio crecimiento de los fondos del museo a lo largo de su historia: “After exceeding the \$30 million goal set for the Museum’s centennial, the endowment continued to grow steadily. Between 1983 and 1990, thanks to a favorable market and gifts that included a \$1 million bequest from the estate of longtime Museum trustee Glenn F. Warren in 1984 and an anonymous bequest of \$29 million in 1989, (nota 16) the IMA’s endowment nearly tripled in value, to more than \$100 million”.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Robinson; Berry, op. cit., p. 205.

⁵⁰⁴ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Administration, Box 9, Temporary Archive Box 2005.178.

⁵⁰⁵ Robinson; Berry, op. cit., p. 206.

⁵⁰⁶ Ídem, nota no. 15.

⁵⁰⁷ Ídem, p. 207.

En medio de este crecimiento y consolidación como institución, se anuncia a través de gacetillas de prensa, el “fin exitoso de la gira” de *Art of the Fantastic...*, al parecer, una seguidilla de éxitos. Más allá de que no haya completado la totalidad de la gira prevista y que no haya accedido a Europa o Latinoamérica, el IMA está más que complacido por los resultados obtenidos, por los récords de visitas, por las extraordinarias ventas del catálogo, por la amplia cobertura local, nacional e internacional, lo que incluye largos artículos en importantes revistas de arte. Así realizan un recuento por algunas notas periodísticas de diarios y revistas relevantes que hablan con elogios de la muestra, y que se preguntan entre otras cosas porqué no se vio una exposición con este tema mucho antes en espacios artísticos considerados del *mainstream* estadounidense:

“Owen Findsen for USA Today, wrote about this exhibition “The viewer is confronted all at once with three generations of emotion and invention. It’s a refreshing dive into a sea of new ideas and images. Why haven’t we seen these artists at the Museum of Modern Art or the Guggenheim?”. According to Roberta Smith for the New York Times, “... it is hard not (to) be impressed and somewhat moved by this exhibition. It demarcates some of the limits of knowledge of the New York art world and invites one to cross the line.” In the words of ARTnews, “Art of the Fantastic demands involvement. Not contents just to showcase the work... the exhibition... pushes one to see rather than merely look.”⁵⁰⁸

La exposición y lo fantástico

Ante la pregunta de cuáles son los tropos o ejes conceptuales más recurrentes que se utilizan para describir la región, vemos en principio que la construcción discursiva y visual que esta exposición activa tiene varias fuentes: comenzando por la selección y conceptualización de la muestra, las descripciones del catálogo, los lineamientos de marketing que surgen desde el interior del museo para publicitar la muestra, la prensa escrita en sus distintas manifestaciones —periódicos, revistas especializadas— que reproducen los lineamientos del museo, y la voz curatorial que también aparece en la prensa. Esto tomado en su conjunto constituye una diversidad de focos para el análisis que

⁵⁰⁸ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 6. Prensa –Marketing IMA, Fin exitoso de la gira, Gaceta de Prensa del Museo, 29 de enero de 1988.

van a conformar una o varias imágenes de “lo latinoamericano” principalmente para un público estadounidense.

El **concepto** que guía la exposición desde su concepción original, como ya se vio, es el de lo fantástico, eje que da pie para realizar un conjunto de afirmaciones que no solo pretende justificar la elección de las obras elegidas sino describir la realidad cultural del subcontinente, más específicamente, las fuerzas culturales que moldean esta realidad. La explicación de este concepto —que aparece en el catálogo, en los reportes internos que se encuentran en los archivos del museo, en la ponencia del curador principal, en la revista del museo, en las descripciones reproducidas por la prensa, etc.— no está exenta de variaciones y contradicciones, y en gran parte se establece en comparación con el surrealismo de corte europeo así como fuertemente ligada a lo real maravilloso en la literatura latinoamericana.



Según consta en el prólogo del catálogo, la exposición busca explorar uno de los modos de expresión más poderosos de la cultura latinoamericana, lo fantástico, idea que sirve para establecer el arte latinoamericano dentro del marco de la cultura occidental del siglo XX:

“Twentieth-century Latin American Artists use fantastic imagery as a vehicle to define their special cultural identity that developed over a period of 400 years. While the different regions and nations represented have distinct characteristics, they share a common history: their Catholic faith; their colonial past; their pre-Columbian and African Heritage; their constantly changing political institutions; their struggle for political, economic, and cultural independence from Europe and the United States; and finally, their isolation from the centers of Western culture”.⁵⁰⁹

La identidad cultural de estos países se define entonces por algunas características que al parecer son invariables a lo largo de los siglos y es la imaginería fantástica la expresión artística más acorde a esta identidad. Hay algunas leves variaciones en cuanto a cuales son estas fuerzas culturales definitorias de lo latinoamericano ligadas al elemento fantástico:

⁵⁰⁹ Day, Holliday; Sturges, Hollister, op. cit., p. 11.

“the most important contribution of Latin America to 20th century art”: Engaging and exotic, fantastic images have been a touchstone for three generations of Latin American artists. Their art reflects the multiple forces that constitute Latin American culture: the myth and magic of its Indian heritage; the special flavor of its Catholicism; the constant change of its socio-political environment; and the extremes of climate and landscape from the cool heights of the Andes to the tropical jungles of the Amazon”.⁵¹⁰

También se mencionan otras variantes, en vez de lo cambiante de las instituciones sociales y políticas, “its socio-political instability”, o algunos rasgos culturales que no encontramos en el catálogo pero sí en otras fuentes: “(...) the different regions and nations of Latin America (...) share a common history in their efforts to conquer and settle a new land, to achieve political independence from their European antecedents, and to establish their own institutions and cultural and social identity”.⁵¹¹ Así se postulan un conjunto de rasgos que son los que van a caracterizar y a describir a la región no solo a través de rasgos supuestamente inmutables como son las herencias precolombinas, africanas o la fe católica, sino que se remarca la dificultad de estos países en un principio por ganar su independencia, y luego —al menos hasta 1987— por obtener la estabilidad política y económica. Dificultades que se acentúan por la lejanía, no pertenencia y aislamiento de los centros de la cultura Occidental, y que redundan en el permanente esfuerzo por establecer instituciones propias, a lo que se agrega una indefinición la identidad cultural y social propias. En opinión de la curaduría, tanto el arte como la literatura latinoamericanas reflejan esta búsqueda de la identidad y ambos grupos —escritores y artistas— han recalado en la *imagería fantástica* para expresar las fuerzas culturales que moldean sus tierras, empleándola con genio particular. Lo fantástico, vale decir, queda definido por comparación:

“Whereas Surrealism was a consciously intellectual movement first articulated in the manifesto by André Breton, the fantastic imagery of Latin Americans has not been rooted in doctrine. Surrealism and the fantastic in Latin America share in the primacy they give to

⁵¹⁰ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Propuesta para recaudar fondos, p. 5.

⁵¹¹ Ídem, Box 6, Revistas del IMA, Quarterly Magazine.

imagination and intuition, but they evolved historically from different sources. Inspired by French symbolist literature and Freudian psicoanálisis, Breton reacted against the limits of Western rationalism; artists in Latin America drew from their own cultural history, including pre-Columbian religious myths and practices”.⁵¹²

Así, el surrealismo es distinto a lo fantástico latinoamericano porque es un movimiento intelectual basado en una doctrina articulada mientras que lo fantástico no es articulado ni relacionado más que a todos los rasgos culturales que antes se describieron, al parecer, de ningún valor intelectual formal. Es la propia realidad latinoamericana la que de acuerdo con el catálogo, otorga al arte producido en estas tierras un *efecto fantástico* que proviene de *algo fundamentalmente latinoamericano* más que de una teoría intelectual precisa. Al avanzar en la introducción a la presentación de l*s artistas y sus obras, el catálogo intenta clarificar los rasgos propios del *arte fantástico*, que se pueden encontrar en “cualquier estilo”:

“Fantastic art is characterized by the juxtaposition, distortion, or amalgamation of images and/or materials that extend experience by contradicting our normal expectations formally or iconographically. Devices such as metamorphoses, incongruous hybrids, dislocations in time and space, and shifts in scale and materials create fantastic images which break the rules of the natural World. Although all of these elements may be present in Surrealism, Magic Realism, or Expressionism, fantasy itself is not an “ism”. Nor is it what is merely exotic to North American eyes, a toucan, for instance, or a folk mask. A far broader concept, the fantastic may be an ingredient in almost any style, including geometric art”.⁵¹³

Partiendo de estas definiciones, las 126 obras se instalan en 10,400 metros cuadrados, en un espacio reestructurado para la ocasión. La exposición tiene una división tripartita y se estructura en base a tres generaciones de artistas, tal como en el catálogo. Según consta en el Reporte Final y según puede verse en algunas fotografías del montaje, el trabajo de cada artista individual (que consta de varias obras por artista incluido) se presenta junto; además la muestra se cierra con un mural realizado en acrílico por el artista brasilero Waldemar

⁵¹² Day, Holliday; Sturges, Hollister, op. cit., p. 38.

⁵¹³ Ídem, p. 38.

Zaidler en un estudio improvisado dentro del museo para este fin.⁵¹⁴ Distintos materiales explicativos son usados para el montaje, esto hace, según la postura del museo en su reporte, las preocupaciones de l*s artistas más accesible a la audiencia norteamericana. A la entrada, un gran mapa de América Latina identifica a l*s artistas con sus lugares de origen; también desde el inicio, junto con una pintura de Roberto Matta figuran tres paneles didácticos: uno que explica la estructura de la exposición; un segundo que explica la naturaleza de lo fantástico en el arte; y un tercero que enlista las fuerzas culturales primarias o temas de la exposición, mismos que según la curaduría son visibles en muchas de las obras.⁵¹⁵ También al empezar cada sección, se anuncia en los paneles el título otorgado a cada generación y se explican las características y desafíos que enfrenta la misma, a modo de fundamento que reúne a cada grupo generacional. Algunas obras (57 en total) llevan etiquetas explicatorias que las acompañan. Finalmente puede verse en la muestra un video que discute las obras en relación a los temas culturales latinoamericanos, que fue realizado por Angel Hurtado del Museum of Modern Art of Latin America (Washington, D.C.).

Así, bajo estos intentos de definición y montaje, se presenta un extremadamente variado conjunto de casi ciento treinta obras de veintinueve artistas provenientes de once países, organizadas en torno a tres generaciones diferentes, que cubren prácticamente la totalidad del siglo XX. Las tres generaciones de artistas que conforman la exposición se presentan de manera separada, en un esfuerzo por relacionarlas con el tema que guía la muestra. La primera, englobada bajo el nombre *The Early Modernists: Forging an Identity*, es caracterizada desde el problema de la construcción de una estética coherente, de acuerdo con las necesidades de su nueva cultura y a pesar de ciertos elementos adversos: su aislamiento geográfico del *mainstream*, el programa académico conservador y obsoleto disponible para quienes quieren dedicarse a las artes, junto con la convicción de estar

⁵¹⁴ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Final Report, p.2. Las fotografías de sala las he consultado en el archivo del museo. También, para dar cabida a la exposición en su totalidad en un solo piso, se muda la colección permanente del museo del segundo al tercer piso. Este mural de Zaidler fue comprado por el museo, así como la obra de otro artista que participó de la exposición, el venezolano Jacobo Borges. Sin embargo, en mi visita al IMA ninguno de los dos estaba en exhibición.

⁵¹⁵ Ídem.

condenad*s a repetir lo que ya se había hecho en Europa y los Estados Unidos.⁵¹⁶ Así, según el catálogo, para ser verdaderamente contemporáneos, est*s artistas viajan a Europa al encuentro de los movimientos de vanguardia del siglo XX, asimilando estos estilos artísticos –simbolismo, cubismo, futurismo, y sobre todo, surrealismo– en una vital y concreta expresión de su condición latinoamericana.

El segundo grupo —*Generation in Conflict: Ideals Unmasked*— presenta obras enmarcadas en el contexto de posguerra, con un énfasis en los años sesenta/setenta, hasta llegar a inicios de los ochenta.⁵¹⁷ Se lo describe de esta manera: “Responding to the endless incongruities they saw all around them, they began to perceive reality itself as fantastic. For them the truth lay behind a veneer of civilization which camouflaged the savage reality of their existence”, y si bien se presentan trabajos muy diferentes entre sí separados en dos grupos, todos ellos “set about redreaming history and the cultural past to reflect their uneasy modern condition”.⁵¹⁸

Finalmente, el tono de tragedia no deja de estar presente al momento de la descripción de la tercera generación, la que realiza su trabajo en los ochentas: *The Contemporaries: Confrontation with Mass Culture*. Este grupo no es caracterizado como utópico como l*s modernistas ni existencialista como la generación precedente, sino que se distingue por confrontar el estrés de la cultura moderna sobre el individuo, donde humor, ironía y exageración teatral frecuentemente despuntan el dolor de la tragedia.⁵¹⁹ Los temas que les atañen son bien diferentes: los efectos negativos de la cultura de consumo de Estados Unidos en los países latinoamericanos; la fuerza destructiva que controla las personas y disminuye los recursos naturales; la violencia y soledad urbanas; el rol marginal de la mujer; el tema de los refugiados. A pesar de estas diferencias, tod*s est*s pintor*s —se sostiene— se encuentran preocupados por la identidad nacional.

⁵¹⁶ Formada por Armando Reverón (Venezuela), Alejandro Xul Solar (Argentina), Tarsila do Amaral (Brasil), Joaquín Torres-García (Uruguay), Frida Kahlo (México), Rufino Tamayo (México), Wilfredo Lam (Cuba) y Roberto Matta (Chile).

⁵¹⁷ El primer grupo de esta generación está conformado por Antonio Amaral (Brasil), Jacobo Borges (Venezuela), Fernando Botero (Colombia), José Gamarra (Uruguay), Beatriz González (Colombia) y Jorge de la Vega (Argentina); mientras que el segundo está integrado por Roberto Aizenberg (Argentina), Alberto Gironella (México), Armando Morales (Nicaragua), Francisco Toledo (México) y Tilsa Tsuchiya (Perú).

⁵¹⁸ Day, Holliday; Sturges, Hollister, op. cit., p. 121.

⁵¹⁹ Ídem, p.175. Se incluyen aquí a Siron Franco (Brasil); Armando Rearte (Argentina); Guillermo Kuitca (Argentina); Rocío Maldonado (México); Germán Venegas (México); Alejandro Colunga (México); Arnaldo Roche Rabell (Puerto Rico); Luis Cruz Azaceta (Estados Unidos); Alex Vallauri (Brasil); Waldemar Zaidler (Brasil); José Bedia Valdés (Cuba).

Tomado en su conjunto, este catálogo retrata **el arte y la cultura de América Latina** como productos de las dificultades personales ligadas a los contextos nacionales de l*s artistas, marcados por relatos trágicos de vida y complicaciones infranqueables. Lo *fantástico*, como se ve, es reflejo fiel de esa realidad dolorosa, difícil, inestable; y el *arte* aparece como producto del azar y las circunstancias sociales y políticas —en el sentido de que no es programático como el surrealismo—, la búsqueda sin fin de la identidad y la expresión de una esencia duradera, o más bien estática. En consonancia con esto, Andrea Giunta señala que la exposición provee una definición de lo fantástico, caracterizado “como identidad y otredad, como marca de una cultura desarrollada durante cuatrocientos años en Latinoamérica”.⁵²⁰ La amplitud e imprecisión existente en la definición de lo fantástico, asociada en el catálogo con el realismo mágico del campo de la literatura, es un problema que atraviesa toda la exposición.

Observa Jeffrey Wechsler en el número de *Art Journal* dedicado a la “imaginative painting” varios puntos de importancia en relación a esta definición y su uso dentro del campo del arte, mismas que sirven para profundizar en este problema: “The vast quantity of art that includes imaginative, fantastic, or odd imagery has provoked its often intended confusion not only in the minds of viewers in general but also in the minds of the art historians who struggle to define it and categorize it”.⁵²¹ La categoría histórica de un aspecto de este arte más aceptada en el siglo XX es el **Surrealismo** y es el término de “**imaginative realism**” el que se usa para resolver el problema debido a que sugiere:

“(…) that a common denominator of the many styles discussed in this *Journal* issue is a shifting away, to a lesser or greater degrees, from the straightforward depiction of reality, while maintaining the depiction of recognizable objects. If the number of artworks that can be considered “imaginative realism” seems immense and unmanageable in normal art historical terms of style and cronology, so be it. When it is understood that imaginative realism has occurred in many places and times, that it has taken many forms, that it has been called Surrealist, magic realist, fantastic, Symbolist, visionary, eccentric, and so on,

⁵²⁰ Giunta, Andrea, “Recorridos Latinoamericanos en el arte del siglo XX”, Cordero, Karen; Giunta, Andrea; Rodríguez Garza, Rosa María; Moyssén, Xavier, *Mirar desde Monterrey. Arte Mexicano y Latinoamericano en la Colección FEMSA. 1977-2003*, FEMSA, México, 2003, p. 175

⁵²¹ Wechsler, Jeffrey, “Magic Realism: Defining the Indefinite”, *Art Journal*, Vol. 45, No. 4, The Visionary Impulse: An American Tendency, Winter, 1985, p. 293.

and that it has been practiced by groups with common theories and by isolated individuals, then it can be recognized that there is no need for an all-encompassing art historical framework. There is much research to be done on the pertinent artists as groups or individuals and on their art, but the impossibility of meaningful historical categorization of the art as a whole should be clear. Vagueness and confusion —qualities fundamental to the effects of this art on the viewer— hardly encourage universal definition.”⁵²²

Así se sabe que el **realismo mágico** es un término elusivo y generalmente problemático al momento de etiquetarlo, aunque existan algunas definiciones bastante utilizadas.⁵²³ El realismo mágico florece en los Estados Unidos desde los años treinta hasta inicios de la década del sesenta y pueden verse ejemplos de exposiciones con cierta regularidad, y se desarrolla de manera paralela al surrealismo. Éste último capta más la atención del público por ejemplo con exposiciones masivas como *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (MOMA, 1936) y los encargos a Salvador Dalí en la *New York's World Fair* en 1939. Sin embargo, el realismo mágico continúa su desarrollo de la mano de artistas que comparten un interés en métodos y materiales tradicionales de la pintura, tales como técnicas renacentistas, y mucho de la apariencia y efectos del realismo mágico norteamericano está ligado con prototipos de este período. También confluyen en su desarrollo otras fuentes como las provenientes del llamado “arte metafísico” de Giorgio de Chirico; el realismo mágico proveniente de Alemania, que puede verse en varias oportunidades en Estados Unidos (*German Painting and Sculpture*, Moma, 1931; *Twentieth-Century German Art*, Moma, 1957); y el trabajo del pintor Pierre Roy, de origen francés, que figura en varias

⁵²² Ídem.

⁵²³ Una definición bastante aceptada de “magic realists” figura en *History of Modern Art*, Arnason: “In general, the magic realists, deriving directly from Chirico, create mystery and the marvellous through juxtapositions that are disturbing even when it is difficult to see why. The magic realists, even though they may not indulge in Freudian dream images, are interested in translating everyday experience into strangeness.” Citado de Wechsler, Jeffrey, op. cit. p. 293. Dentro de esta definición, existen algunas diferencias con el Surrealismo: “(...) magic realism differs in a subtle but significant way from Surrealism: it deals with a strange reality, not a surreality. That is, the unreal creations of Salvador Dalí, for example, — hybrid monsters and flesh flowing like taffy— are off limits to the magic realist. Magic realism does not invent a new order of things; it simply reorders reality to make it seem alien. Magic realism is an art of the implausible, not the impossible; it is imaginative, not imaginary.” Dentro de estas diferencias, es interesante ver como se contrapone a lo que se explica en *Art of the Fantastic...* sobre porqué lo latinoamericano es fantástico y no surrealista.

exposiciones de este país a lo largo del siglo XX.⁵²⁴ Es a través de estas confluencias que emerge una rama norteamericana del realismo mágico que va a enfrentar el problema de las fronteras amorfas en relación a su definición conceptual, pero que no por eso mismo deja de utilizarse: *American Realists and Magic Realists* (MOMA, 1943); *Romantic Realism* (Whitney Museum of American Art, 1975); *The Surreal City* (Whitney Museum and Phillip Morris, 1985), son exposiciones que enfrentan el problema de la inherente imprecisión al lidiar con tendencias del “imaginative realism”, que persisten en una dicotomía entre el entendimiento y la ambigüedad.⁵²⁵

Con estas precisiones, resulta llamativo, pretencioso e impreciso desde el quehacer de la historia de arte y la misma curaduría de la exposición que se hable de un estilo característico y casi exclusivo del arte latinoamericano a lo largo de todo el siglo XX, mientras que se pueden establecer ciertos antecedentes y relaciones con la pintura estadounidense por ejemplo, siendo este país el receptor y expositor de la obra. También, si se piensa en la selección de pinturas que aparecen en la muestra, la amplitud de la definición de lo fantástico hace que artistas muy diferentes entre sí sean incluidos dentro de cada generación, y que el conjunto de la selección final resulte heterogéneo y difícilmente refleje la unidad propuesta por el concepto de la exposición, tremendamente amplia en su alcance temporal. Como dato adicional, tampoco el discurso sobre lo fantástico se queda en las obras presentadas sino que se extiende a otros aspectos, ya que la crítica de arte latinoamericana cae también en esta misma caracterización:

“Critical and art historical writing likewise reflects this difference in attitudes. In Northern writing, interpretation depends on the organization of factual information about the art and artist. If we can demonstrate that an artist’s ideas derive from the experience of another work of art, we do so. The Latin American critic, on the other hand, puts value on his or her feelings while viewing the work and on the imagination and poetry that the artist is able to inspire in the viewer. He or she does not feel it necessary always to be as scientific as the North American critic in drawing conclusions about the art (...).⁵²⁶

⁵²⁴ Una de sus pinturas, *Danger on the Stairs*, 1927-1928, comprada por el Moma, figura entre los ejemplos más aceptados de esta tendencia y es usado como ejemplo en la definición antes citada de Arnason, en: Weschler, Jeffrey, op. cit., p. 296.

⁵²⁵ Ídem, p. 297-298.

⁵²⁶ Day, Holliday; Sturges, Hollister, op. cit., p. 11.

Dentro de la organización del catálogo, separada por el ensayo introductorio de Edward Lucie-Smith, la opinión de la curaduría sobre cada artista en las tres generaciones, y la crítica latinoamericana (“The other view”), no veo diferencias significativas respecto a la organización fáctica de la información ni al supuesto estilo basado en los sentimientos que se presupone de antemano sino que se trata más bien de un prejuicio consolidado.

Museo, marketing y prensa

Este discurso preponderante de lo fantástico —definido de manera amplia, vaga, y por esto mismo sujeto a distintas variaciones y apropiaciones— es difundido por varios canales relacionados con la exposición. A partir de lo dicho sobre las expectativas internas del museo, se entiende que esta exposición fue pensada como una “blockbuster exhibition”, con capacidad de atraer múltiples beneficios al museo, entre ellos, posicionarse tanto a nivel regional como internacional así como abrir la posibilidad de aumentar significativamente el número de visitantes a sus exposiciones. Los principales lineamientos de marketing y publicidad del museo se centran en un tema que unifica al conjunto de obras para llamar la atención del público en general, esto es, desde su interpretación: *the passion of Latin America*. Esta línea de argumentación se encuentra en el “Public Relations and Marketing Plan” del museo: “In marketing “The Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987”, it is necessary to find a single unifying theme for artworks which span nearly seven decades, more than a dozen countries and a number of singularly creative artists. In reviewing the art and support materials, this theme refused to be buried amidst the creativity and individuality of the artists -- that of the passion of Latin America”.⁵²⁷

Al profundizar en esta idea de lo pasional y en relación a ésta, varios otros adjetivos se ligan a la obra de tod*s est*s artistas lo que resulta en una exposición “**no apta para todo público**”, es decir, rayando lo provocativo, erótico y violento:

“Throughout this exhibition, again and again, one is confronted with and forced to examine the sensuality, the provocative nature, the exotic and erotic feelings, the anger and the

⁵²⁷ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5. Public Relations and Marketing Plan, Concept Summary. Submitted by Marla M. Williams, p. 6.

violence depicted by the artists. In being honest with our exhibition-going public, we can in no way “sell” this exhibition as a family show, and maintain the Museum’s credibility. We must reinforce the passionate, vibrant nature of this show with our public relations and marketing campaign, thereby preparing the viewer for it and, in fact, piquing public interest.⁵²⁸

La campaña de marketing y relaciones públicas se conforma por anuncios televisivos (de 10 y 30 segundos), un programa gráfico, y según figura en algunos documentos, la apariencia personal de una personalidad latinoamericana de “alto voltaje”. Se integran así los siguientes temas, en una campaña radicalmente diferente a otras producidas por el museo, que espera captar la atención inmediata en los medios. Reproduzco algunos de sus lineamientos:



“1) art – using brilliantly colored, mysterious and striking transparencies of actual pieces from the show; 2) the exotic – using a beautiful, Latin American celebrity; 3) the provocative – a tag line which states, “Due to the adult nature of this exhibition, the Museum recommends that children under 16 should be accompanied by an adult”; 4) The IMA – using a location identification shot of the Krannert Pavilion front steps and facade. With this campaign, we meet the challenge of competing with all of Indianapolis’ cultural organizations for the public’s entertainment dollar/time. Additionally – after the games we have positioned the Museum as an on-going, vital component of the Indianapolis art and attraction scene.”⁵²⁹

Con esta premisa, la propuesta gráfica se centra en algunas imágenes que enfatizan en estos colores brillantes, misteriosos y llamativos. La obra de la artista brasilera Tarsila do Amaral —*A floresta* (1929)— es la tapa del catálogo así como de las invitaciones y folletos de la exposición, con lo que se convierte en una de las imágenes más difundidas y representativas de la muestra, imponiéndose sobre el conjunto. Se pueden ver ligados tácitamente al título del catálogo en inglés los elementos pictóricos que componen esta

⁵²⁸ Ídem, Box 5, Public Relations and Marketing Plan, s.p.

⁵²⁹ Ídem, Box 5, Public Relations and Marketing Plan, p. 7.

pintura y sus contrastantes colores: palmeras/vegetación de un verde intenso, huevos de gran tamaño en color rosa sobre un fondo violáceo, elementos rectos y verticales en verde azulado, todo esto en medio de un cielo limpio y una luminosidad que inunda todo el paisaje. La naturaleza exuberante, en parte reconocible y en parte ajena a una descripción certera, y la palabra *fantastic* en una tipografía que la resalta aún más, dan la primera entrada visual del catálogo y de la muestra en general. A través de una pintora bastante ajena al público estadounidense en ese momento, se enfatiza la fusión del estilo modernista con temas nativos —“**tropical Surrealism**” según se denomina al estilo de Tarsila—y se



siguen al mismo tiempo los lineamientos publicitarios.⁵³⁰

Con esto no se debe pensar que el interés en la obra de esta artista pasa únicamente por el *marketing* o la publicidad; más allá del uso predominante que para estos fines tiene la obra mencionada, para la curadora Holliday T. Day esta obra es un “verdadero hallazgo” y la exploración del arte latinoamericano se vuelve una “aventura fascinante”. Por ejemplo, en una carta al Director del *Philadelphia Museum of Art*, a quien ofrece llevar la exposición queda claro su interés pero también el hecho de que la exposición actúa como excusa por los Juegos Panamericanos: “(...) Is there any chance you would be interested in this exhibition after your success with Rivera? (...) Tarsila Amaral is a real find in a show which I think is going to reveal a new respect for South of the Border art. What started out here as an idea to

⁵³⁰ Day, Holliday; Sturges, Hollister, op. cit., p. 72. En relación a esto, el texto de la invitación a la inauguración de la muestra, en consonancia con este plan de marketing, sostiene: “Stroll slowly, quietly through the elegant Indianapolis Museum of Art, viewing 20th-century art of Latin America. See how the artists explore reality through the use of the fantastic. Suddenly you’re aware there’s a Latin American beat in the background. The terrace is painted with a rainbow of vibrant colors. Macaws peer from the tropical green foliage. A fragrant aroma permeates the air. Taste the delicacies that are a part of life south of the border. The stage is set for a showcase of fashion with special guest Venezuelan designer, Carolina Herrera. Return to the bountiful buffet now laden with sweets, tropical fruits and international coffees. Samba, cha-cha, tango under the twinkling stars until midnight”, *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 6, invitación.

celebrate the Pan American Games has become an extraordinarily fascinating adventure in art for me.”⁵³¹

En relación con la planeación de marketing y publicidad, la cobertura periodística de la exposición es amplísima, consta de un total de 173 artículos provenientes de periódicos locales, regionales y prensa internacional, incluyendo revistas especializadas de arte, además de diversas apariciones en la televisión y radio.⁵³² En esto también influye la relación de AOF con los Juegos Panamericanos, que beneficia el interés y expectativas de los medios de comunicación. Hay que tener en cuenta que los lineamientos provenientes del museo que publicitan la muestra en televisión repiten **la idea de la sensualidad, el drama, la pasión y lo excitante** que hay en éstos artistas, y muestran algunas pinturas que desde su perspectiva se relacionan con estas cualidades latinoamericanas. El guión para estos anuncios, que combina música, letra e imágenes de algunas pinturas, propone:

“AUDIO. SFX: sensual music with a driving beat: Ravel’s Bolero.

VOICEOVER:

The Art of the Fantastic, Latin America 1920-1987. Experience de drama, passion and excitement of Latin American artists in this spectacular exhibition at the Indianapolis Museum of Art.

Absorb yourself in the culture of Latin America.

VISUAL.

1. Identification shot of the IMA.
2. A Floresta
3. Slowly the painting dissolves into “Matires.” [sic.]
4. The shot dissolves into “The Journey”
5. The shot dissolves into “Sol Poente”
6. The shot dissolves into “Leon y Caballo” (...).⁵³³

En líneas generales la **prensa** escrita retoma versiones bastante simplificadas de los conceptos del catálogo y ofrece además nuevos giros e interpretaciones. De la lectura de

⁵³¹ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 6-9, Carta de Holliday Day a Director del Philadelphia Museum of Art.

⁵³² Ídem, BOX 5, Reporte Final y Difusión en Prensa, Appendix B: marketing/ Public Relations Statistics, p. 1-6; Box 6, Subcarpeta Prensa-Marketing IMA.

⁵³³ Ídem, Box 6, Prensa-Marketing. Publicidad Video Script.

varios periódicos de la época, hay algunos pocos tópicos que son recurrentes: por un lado, el hecho de **descubrir** a través de la muestra nuevos paisajes, nuev*s artistas, un nuevo continente, una nueva flora, una nueva fauna. Por ejemplo: “No doubt our curators were also attracted to the notion of exhibition as expedition to the unknown. It promised fun and artistic acrobatics to please a popular audience. [...] It was, in short, a successful expedition. New flora and fauna were discovered, crated, shipped home, and unveiled to appropriate oohs, aahs, and a few gasps. Such is the thrill of the hunt.”⁵³⁴ No solo la exhibición es un descubrimiento en sí mismo, sino que el propio subcontinente pareciera no haber sido visto antes, al menos en lo que a las artes visuales se refiere:

“Renoir, Picasso, van Gogh —those European masters are predictable crowd pleasers in the U-S. But to ask a North American the name of a Latin American painter or two is to risk receiving no answer. This traveling exhibition [...] is a hopeful sign of discovery. The show includes 111 works by 29 artists who have in common use of the fantastic —that highly charged distortion of reality— as the expressive core of their creations. The exhibit demonstrates that the fantastic in Latin American art bridges conflicting cultural, economic and social elements, as it does in the region’s literature.”⁵³⁵

La muestra recibe atención no solo de periódicos locales y regionales sino también de circulación internacional como *The New York Times*, lo que deja ver cómo se recibe en el ámbito neoyorkino por uno de los periódicos más influyentes que existen. Más allá del logro mediático de ser reseñada en este periódico, las críticas se hacen sentir fuertemente, y esto tiene que ver en parte con el montaje de la sede neoyorkina de la exhibición en el *Queens Museum of Art*: “(...) is an effective and, at times, impressive exhibition, even though it is not a consistently good one. The chopped-up galleries of the museum and the chaotic, often cheek-by-jowl installation are a detriment; the fact that the exhibition (...) has

⁵³⁴ Ídem, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10, “Fantastic art” revs up Indianapolis”, noviembre de 1987, *New Art Examiner*, s.p.

⁵³⁵ Ídem, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10, “Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987”, julio de 1987, *People Magazine*, s.p.

been cut is a disappointment. The show's contents are extremely erratic in quality and are divided into three generations (...) that frequently overlap confusingly.”⁵³⁶

A su vez, la mirada del arte latinoamericano como **tierra incógnita** es recurrente, más allá de que la exposición se postula como el puntapié inicial para otras examinaciones más profundas: “It provides a glimpse of the vast terra incognita of Latin American art, pinpointing this country's ignorance of it and opening the way, one hopes, for more thorough examinations.”⁵³⁷ Así, si bien estas citas resaltan lo desconocido de este arte para el público estadounidense, se enfatiza al mismo tiempo en la deuda del arte latinoamericano con el arte europeo y de Nueva York y en consonancia con el catálogo, se relaciona el subcontinente con su topografía, catolicismo e influencia indígena y colonial:



“The debt of Latin American art to European and, to some extent, New York art is so pervasive as to be beside the point. The show divides into artists who make this influences their own and those who don't. The methods of possession are many and, as the work on view indicates, emanate from such things as the continent't often overwhelming topography, its prevailing Roman Catholicism and its mixtures, varying from country to country, of indigenous and colonial cultures.”⁵³⁸

La **autonomía** del arte latinoamericano también entra en discusión por ejemplo al entrar en comparaciones entre éste y el arte europeo, y son algunos temas como el de “la representación extravagante de la violencia” los que parecen dejar esta autonomía a salvo, porque son temas “propios”:

“Sometimes the autonomy of Latin American art comes down to a macabre, extravagantly depicted suggestion of violence. This is the case with the Argentine Alejandro Xul Solar's jewel-like watercolors from the 1920's, which evoke Paul Klee while presaging the work of Jim Nutt. It is also true of the 1963 “Mountain Dance”, by Mr. Xul Solar's fellow

⁵³⁶ Ídem, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines, “Art: 67 Years of Works by Latin Americans”, New York Times, 13 noviembre de 1987, s.p.

⁵³⁷ Ídem.

⁵³⁸ Ídem.

contryman, Jorge de la Vega (1930-1971). This is a painting laden with paint and rumped canvas that seems in step with the work of Robert Rauschenberg and Claes Oldenburg, but whose roughly painted, masklike faces again seem distinctly Latin American.”⁵³⁹

Otro punto sobre el tratamiento que la prensa da a la exposición es el que retoma de manera insistente algunas **obras** y **biografías** sobresalientes de la muestra en general. Si el museo escoge la obra de **Tarsila do Amaral** como obra icónica que representa a la muestra en su conjunto, la prensa difunde una mayor variedad de obras, mayormente imágenes del trabajo de la artista mexicana Frida Kahlo, seguida por Amaral, y en menor medida, trabajos de Arnaldo Roche Rabell, Germán Venegas, Luis Cruz Azaceta, Jacobo Borges y Germán Botero. Las obras más reproducidas por la prensa son dos autorretratos de Frida Kahlo, *Autorretrato con monos* y *Autorretrato con Diego en mi mente*, así como la obra de Tarsila do Amaral, *A floresta*, portada del catálogo. *León y caballo* de Rufino Tamayo, y *Abaporu* de Amaral son otras de las más vistas en los periódicos, revistas y anuncios que publicitan la muestra.⁵⁴⁰

El rescate de biografías e historias de vida de algun*s artistas de la muestra signadas por lo extraño y lo trágico se puede ver por ejemplo en artículos escritos por el curador. Bajo el título de “Kahlo’s triumph, tragedy seen in work”, su historia trágica, el accidente y sus consecuencias, así como la tormentosa relación con Rivera pasan al centro de la escena. Aquí resumo: “The story of Frida Kahlo is a saga of pain, triumph and tragedy. Her art obsessively chronicles the extraordinary determination of a woman in a man’s world striving to overcome a life filled with physical and psychological disorders”, o: “Kahlo’s gift as an artist was to elevate her suffering to the status of myth”.⁵⁴¹

⁵³⁹ Ídem.

⁵⁴⁰ Para encontrar estas cifras he realizado un listado por artista, obra y número de apariciones, partiendo de los artículos que recopilé en el archivo del museo, que son alrededor de 173.

⁵⁴¹ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10, Sturges, Hollister, “Kahlo’s triumph, tragedy seen in work”, *Indianapolis Star*, 16 de agosto de 1987, s.p.

Tal como sucede de manera repetida a lo largo del catálogo cuando la curaduría describe el difícil, caótico e inestable contexto social, político e histórico en el que est*s artistas producen su obra, la “saga” de **Frida Kahlo** es la que el curador decide destacar por entre las demás. Esta historia de vida, en extremo trágica de principio a fin, es la que prevalece a



la hora de mirar la producción visual de esta artista. No se traen a cuenta ningún tipo de análisis más formal sobre su trabajo, ni tampoco los logros de su carrera artística sino una sucesión de hechos trágicos,

rectificando un estereotipo de la mujer que sufre, más allá de cualquier mérito artístico. El otro personaje elegido, por su biografía y características peculiares es **Armando Reverón**. Éste ocupa un segundo lugar en cuanto a comentarios acerca de su historia de vida, usos y costumbres que llaman la atención por extraño, por ermitaño, por haber escogido vivir apartado de la ciudad. Este pintor se aísla en su “mundo increíble” plagado de objetos fantásticos. Varios fragmentos dan una visión o retrato de éste pintor como hombre en “estado salvaje”, aislado de la civilización. Su método de trabajo es comparado con rituales precolombinos y sus modelos para trabajar —muñecas de tamaño real que también se exponen en Indianápolis—, a decir del curador, revelan su simpatía por lo mágico y misterioso a la vez que hacen este mundo paralelo creado por el artista similar al de las culturas indígenas:

“Working himself into a rapturous trance, Reverón would attack the canvas, holding his brush like a lance and applying paint in nervous, rhythmic movements. His frenetic ritual has been compared to pre-Columbian consciousness-altering rites. (...) At Macuto, Reverón also created a private world of objects for his own amusement. Lacking models, he fabricated a number of rag dolls and mannequins, two of which are on view at the Indianapolis Museum of Art. Nearly life-size, these dolls have grotesque painted expressions and real hair. For Reverón, they became surrogate companions, mother figures and mistresses. Toward the end of his life, he would stage the dolls and players in royal

balls, mock orgies, and other performances that acted out his inner fantasies. (...) These theatrical performances, like his paintings, reveal Reveron's sympathy for the magical and mysterious. The artist's fantasy of the reality of his mannequins parallels the magical beliefs of ancient Indian cultures, which held that the inanimate world was invested with living spirits."⁵⁴²

Otra interpretación de la obra de este artista reafirma que estas muñecas-modelos para trabajar son un elemento fantástico, que se ligan con sus obsesiones eróticas, validando así las ideas que circulan alrededor de la exposición sobre la pasión, lo erótico, exótico y sensual latinoamericano y alejando la obra de este artista de figuras canónicas del arte occidental:

"Here was a man with no interest in Picasso or Klee. The "fantastic" element comes into play in the ghoulish life-size dolls Reverón constructed from himself during the many years in which he lived as a hermit in a small village in the Caribbean, dolls that in time became all-consuming social and erotic obsessions. Two of these huge figures are in the show, placed between two of Reveron's deceptively pale, "normal" paintings. Fortunately, most Latin American artists enjoyed a connection with the world, and an understanding of fantasy, that allowed for more affirming or productive possibilities."⁵⁴³

Se evoca así el mito del "buen salvaje", que vive precariamente, aislado del mundo civilizado en compañía de una indígena, que pinta semi-desnudo y que construye muñecas para "divertirse" con ellas. Ni las muñecas ni los objetos de uso cotidiano recreados con cartón forman parte de su obra en un sentido formal, como sí lo son sus pinturas, y no es claro qué papel cumplen en la muestra de Indianápolis.

⁵⁴² Ídem, Sturges, Hollister, "Spiritual Odissey of Armando Reverón", Indianapolis Star, 23 de Agosto de 1987, s.p.

⁵⁴³ Ídem, "The Art of the Fantastic: from Tamayo to Rabell", *Arte Magazine*, enero de 1988, p. 69-70.

Otro tema que encuentro en la cobertura mediática puede verse a través de la moda para damas. Con la intención de promocionar vestidos de fiesta para los eventos especiales de la temporada panamericana que se vive en Indianápolis por los Juegos, y bajo el lema de “Latin Nights. Exotic evening wear with a Pan American flair”, las imágenes mezclan las pinturas de la exhibición con modelos que pueden bien identificarse con latin*s ya que son mujeres y un hombre de cabello negro y piel morena.⁵⁴⁴ Se l*s puede ver vestid*s con ropa de noche, elegante, y en el caso de las mujeres, con atuendos recargados. Pero ¿cuáles son estos



la idea de la

símbolos visuales del *exotismo* que se señalan en el título o qué hace de estas imágenes, imágenes exóticas? ¿Los atuendos, vestidos apretados, con volados, en tonos cálidos —rosa, y rojo intenso en algunos casos— así como los trajes de noche que exaltan sensualidad latina; las pinturas que son parte de la muestra? ¿La imagen del hombre vestido con un traje blanco de verano, comúnmente utilizado por los grupos de música latina que aparecen en las películas? Existe esta asociación entre lo latino y la sensualidad, el misterio, la seducción, asociación que intenta resaltarse en estas imágenes, y que guardan un parecido bastante evidente con el plan de *marketing* del museo. Es notorio que al menos dos de estas modelos utilizan una vestimenta que asemeja un vestido típico de las sevillanas y se confunde de algún modo a ambas regiones al relacionarlas con “lo exótico” desde los vestidos.

También se puede contrastar esta imagen de las fiestas del IMA en torno a la exposición con las anteriores. El primer contraste se produce por el color de la piel y del cabello. El segundo, porque en vez de estar posando y a la vez promocionando no solo vestidos sino además las pinturas, esta mujer norteamericana está ofreciendo los platillos

⁵⁴⁴ Ídem, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10, “Latin Nights. Exotic evening wear with a Pan American flair”, *Indianapolis Monthly*, Junio de 1987, p. 47-55.

latinoamericanos que se preparan para este tipo de eventos, además de ser parte de la fiesta. No es lo mismo ser anfitriona del evento que estar ahí para la foto por parecer o semejar a un* latin*, posando frente a las pinturas. Su vestimenta alegre y tropical, con flores y



tocados para usar en la cabellera, con telas del mismo motivo floral y grandes aretes, tal como una “latina” lo usaría, es en estas fechas un motivo elegante para vestirse en las fiestas con toque panamericano que inundan la ciudad.

Por último, la opinión de amb*s curador*s se hace oír varias veces en la prensa escrita como parte de la estrategia publicitaria, en donde profundizan sobre la idea de lo fantástico como parte intrínseca de *ese algo fundamentalmente latinoamericano* que no viene a ser otra cosa que la propia realidad cotidiana vista con ojos norteamericanos. El curador principal del IMA Hollister Sturges dice al respecto: “Latin American reality is far more fantastic and less predictable than ours. These people live very close to the soil. Death is much more present. While we think that we can solve our problems with a little education and a little progress, theirs aren’t always ‘solvable’”. Mientras que la curadora de arte contemporáneo del IMA sostiene: “Even those who live in high-tech apartments walk out their doors onto the streets and see dead chickens strung up in the markets. A tremendous opposition between the modern and the primitive exists within a single block”.⁵⁴⁵ Una última cita periodística del *Indianapolis Star*, que cubre durante este período varios aspectos relativos a la muestra, resume de algún modo estas opiniones: “It is an exhibit that proves what its curators have told us along. That what is fantastic to us is often reality to Latin Americans”.⁵⁴⁶

Los distintos discursos que ayudan a comunicar/promocionar la idea central de la exposición más que ahondar o complejizar la mirada hacia los distintos países de América Latina, generan la repetición bastante obvia de un conjunto de clichés donde abundan caracterizaciones estereotipadas o datos curiosos. Más que profundizar en los aspectos que

⁵⁴⁵ Ídem, Box 5, Folder Publicity: Newspapers & Magazines. 8.) 2 of 10, Weiss, Carol, “IMA show to explore concept of fantasy”, *Arts Insight*, junio de 1987, p. 11.

⁵⁴⁶ Cunningham, Anne, “Fantastic exhibit opens today at IMA”, *Indianapolis Star*, 28 de junio de 1987. Citado en Robinson; Berry, op. cit., p. 205.

hacen al trabajo de l*s artistas, especialmente teniendo en cuenta la prolongada ausencia dentro de los espacios de exposición y el desconocimiento por parte del público estadounidense previo a este período, pareciera que se apunta a perpetuar ciertos estereotipos en torno a América Latina quedando de algún modo soslayada la labor artística.

Otras voces

La gran mayoría de reseñas, la prensa en general y distintos participantes dentro del campo del arte del continente toma este evento como algo positivo, que invita a conocer nuevos aspectos sobre el arte latinoamericano, a lo que se suma la información que este catálogo genera para el público de habla inglesa y que llena una laguna bastante evidente a finales de la década. Sin embargo, como advierte Goldman, el análisis que los medios y el mundo del arte realizan en este momento sobre las distintas exposiciones que se suceden, ha sido efusivo, estereotipado y poco crítico, y ha desconsiderado aspectos tanto de fondo como contextuales que permitan ver la complejidad de elementos que se entrecruzan en estos grandes proyectos. La de ésta investigadora ha sido en efecto una de las escasas voces en dedicarse a esta tarea en ese entonces.⁵⁴⁷

De otra forma, y si bien no se detiene en aspectos contextuales de fondo sobre la muestra, la crítica de Edward Sullivan va a lidiar con algunos matices formales. Comenzando por las ausencias de la muestra, no se encuentran trabajos de Ecuador, Bolivia y Paraguay, ni tampoco de República Dominicana. El único representante proveniente de Centroamérica fue Armando Morales —de Nicaragua— siendo que hay much*s otr*s artistas seri*s de estos países, sostiene: “Ultimately, their art deals, at least in part, with the political and social realities of the day, and it would have been enlightening to see these in juxtaposition with paintings by, for example, Guillermo Kuitca of Argentina, who often treats the *desaparecidos* of his country”.⁵⁴⁸ Entre otras ausencias relevantes está la de la poca presencia de mujeres pintoras —solamente cinco son incluídas— mientras que su porcentaje podría haber sido mucho mayor; tampoco Sullivan se explica el porqué de la

⁵⁴⁷ Varios de sus artículos tratan esto, sobre todo los reunidos en su libro de 1994.

⁵⁴⁸ Sullivan, Edward, “Art of the Fantastic”, *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism, Winter 1988, p. 376.

total ausencia de los muralistas. El mayor peso de su crítica recae sobre el concepto utilizado para aglutinar la muestra, que considera desafortunado:

“In this exhibition, “the fantastic” is quite loosely defined. No stylistic or ideological unity can be discerned, and one has the impression that Day and Sturgis (sic.) cast their nets as wide as possible to include a large number of visual options. Much of the art in this show has nothing to do with fantasy or Surrealism, no matter how liberally defined. (...) Although the theme was suggested to the organizers of *Art of the Fantastic* by the Argentine critic Damián Bayón (who has lived for many years in Paris), it is ultimately an unfortunate one for such a significant show”.⁵⁴⁹

Junto con reconocer el importante significado de la misma existencia de una exposición como ésta, el crítico e investigador sostiene que el arte latinoamericano es asociado en su país con muchos clichés que construyen un marco fijo para la mirada, limitándola: “North Americans, often completely unaware of the aesthetic concerns of the countries south of the Texas border, tend to associate Latin American art, literature, and, indeed, life itself with a continuous explosion of color, exuberance, and exaggeration. They tend both to simplify the complexities of Latin American art and to construct a framework for it according to their own cultural and aesthetic biases”.⁵⁵⁰

Por otro lado, desde las cartas del archivo del IMA se puede ver que distintos participantes del ámbito cultural en los Estados Unidos y América Latina reciben la exposición y su catálogo con gran entusiasmo, destacando que el mismo será una fuente indispensable de referencia de aquí en más. Un breve recuento de este recibimiento da cuenta de la amplitud en la recepción de la exposición y de los apoyos generados por los curadores:

-Directores y funcionarios de distintos museos: Luis Cancel (Director, Bronx Museum, New York); Paulo Estellita Herkenhoff Filho (Curador Principal, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro); Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; Hirshhorn Museum de Washington; Paul Perrot (Director, Virginia Museum of Fine Arts; Ned Rifkin (Chief Curator, The Smithsonian’s Museum of Modern and Contemporary Art (Washington);

-galeristas: Clara Diament Sujo Gallery (New York), Galería Arvil (México); Mary-Anne Martin/Fine Art (New York);

⁵⁴⁹ Ídem.

⁵⁵⁰ Ídem.

- investigador*s del campo del arte: Valerie Fraser de la University of Chicago (Department of Art History and Theory); Roberto Pontual;
- escuelas de bellas artes como la argentina Ernesto de la Cárcova;
- artistas que fueron parte de la muestra: Waldemar Zaidler; Armando Rearte; Luis Cruz Azaceta; Beatriz González; Alberto Gironella;
- corporaciones: Barnes&Thornburg; L'ermitage Hotels;
- fundaciones: The Rockefeller Foundation (New York); Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Caracas); Fundación de la Bienal de San Pablo; Brazilian-American Cultural Institute;
- revistas como Arts Magazine (New York);
- la OEA y hasta el propio Presidente Reagan, envían cartas de felicitaciones por la exposición y catálogo.⁵⁵¹

Como ejemplo concreto, comenta la curadora general de la XIX Bienal de San Pablo, Sheila Leirner: "I really think that it is the most exciting exhibition on Latin American art that, not only Indianapolis, but the whole United States had ever seen."⁵⁵² O el Director del Bronx Museum antes mencionado: "The manner in which you organized the exhibition, including contacting specialists and scholars, can serve as an outstanding example for other museums who are contemplating such exhibitions in this area. I hope that our exhibition, "The Latin American Presence, 1920-1970", will meet the same excellent standard you have established".⁵⁵³ En definitiva, y aunque con importantes críticas, no son pocos los elogios recibidos sobre todo viniendo de dos reconocidas instituciones del medio artístico, y más allá de los mismos, AOF sienta un precedente importante.

Aunque más difícil de rastrear a través del archivo del museo, algunos sectores de la prensa en América Latina recogen este evento de manera positiva. Tal es el caso de *El Nacional* de Caracas que destaca el evento y su tema principal: "(...) tocando un tema que debió tratarse en Latinoamérica mucho antes que en Estados Unidos, los organizadores del evento han invitado a los más destacados artistas latinoamericanos y por Venezuela seleccionaron al pintor Jacobo Borges, quien a su juicio reúne condiciones especiales para conformar, junto

⁵⁵¹ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, General, Box 3, 4, 5.

⁵⁵² Ídem, carta dirigida a los curadores, 27 de agosto de 1987, General, Box 3-4.

⁵⁵³ Ídem, carta dirigida a la curadora Hollyday Day, 27 de julio de 1987. General, Box 3-4. Esta exposición a la que Cancel se refiere, luego cambia el nombre.

con otros creadores del continente “el gran grupo de los fantásticos”⁵⁵⁴. También se sabe que el diario argentino *Clarín* publica una nota escrita por Rosa Brill, y que la revista *Arte en Colombia*, de gran peso y circulación en la región, publica la opinión de uno de los asesores de la muestra, Damián Bayón, quien realiza el siguiente balance: “una excelente exposición con todos los requisitos técnicos y museológicos desplegados en un ambiente digno que permitía la contemplación y el estudio del material expuesto.”⁵⁵⁵ Al destacar algunas luces y sombras del catálogo, que diferencia los textos del punto de vista norteamericano de los de origen latinoamericano —en su opinión más acertados en su descripción de l*s artistas—, sostiene además algunas críticas:

“En cuanto a mi propio texto, espero haberme hecho el portavoz de lo que los críticos latinoamericanos les reprochamos a los “de afuera” cuando escriben sobre nuestro arte moderno. Para mí las objeciones principales podrían resumirse en dos: la supuesta dependencia a nuestro pasado indígena y colonial (que según algún celoso intérprete tiñe todavía nuestra cultura); y la ilusoria creencia, “wishful thinking” de alguno de esos mismos exégetas, de que la mayoría de los artistas latinoamericanos se sienten estrechamente concernidos con la realidad política, social y hasta revolucionaria de cada uno de sus países.”⁵⁵⁶

Es interesante también ver como esta especie de puntapié inicial que representa *Art of the Fantastic...* se da en un momento particular, previo a las conmemoraciones por el Quinto Centenario del descubrimiento de América, y que esto, entre otros factores ya mencionados, motiva que publicaciones y museos comiencen a prestar atención a las artes de la región. También queda en evidencia que organismos gubernamentales como el NEA participan y apoyan económicamente a las instituciones que realizan exposiciones de cara a este aniversario. Esto se deja ver en la carta que la curadora envía una vez realizada la exposición a la editorial Indiana University Press, encargada de la publicación del catálogo:

⁵⁵⁴ Ídem, “Armando Reverón y Jacobo Borges en el Museo de Indianápolis”, *El Nacional*, Caracas, 24 de junio de 1987, Box 5, Prensa.

⁵⁵⁵ Bayón, Damián, “Arte Fantástico. Reflexiones acerca de una exposición”, *Arte en Colombia*. No. 37, 1988, p. 33-36.

⁵⁵⁶ Ídem, p. 36.

“It was great to hear of the sales of Art of the Fantastic. I thought you might like to know that in the September issue of Art in America the Guggenheim announced the appointment of a Spanish-born curator who will be arranging an exhibition for 1992 on Spain and Latin America. The Hirshhorn and the MET are also doing exhibitions on Latin America and Mexico respectively. The NEA is appropriating money to organizations arranging exhibits for 1492-1992 celebration. (...) The Tate has a big Latin American show on now, I believe and it is to travel to Queen Sophia Museum in Madrid.”⁵⁵⁷

Desarmar el discurso

Una pregunta que parece importante al momento de pensar en esta exposición como lugar



desde donde se promueve una definición de la identidad colectiva de América Latina, es la de cuáles fueron las maneras de desestructurar y revisar el discurso de lo fantástico latinoamericano planteado en la

misma, o dicho de otra forma, desde cuáles lugares se realiza una crítica sustanciosa a la exposición en el momento de su aparición, que afecta al menos desde la crítica intelectual su planteamiento o marco conceptual. Más allá de la aceptación extendida y notoria cosechada, existe en este momento un núcleo crítico bien interesante a través del *Simposio New World Dialogue* organizado por el museo en paralelo a la exposición al cual asisten reconocidos académicos, artistas y críticos, que van a tener señalamientos muy a contracorriente de los aplausos generales.⁵⁵⁸

““Fantástico” são os outros” (1987) es el título con el que la crítica de arte brasilera **Aracy Amaral** encabeza una de las críticas más contundentes que se realizan a esta exposición.⁵⁵⁹

Respecto a la categoría de lo fantástico, Amaral se remonta lejos, a las dicotomías que tanto

⁵⁵⁷ *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana, General, Carta de la curadora Hollyday T. Day dirigida a Janet Rabinowitch, 29 de agosto de 1989, General, Box 3-4.

⁵⁵⁸ He podido acceder a todos los registros audiovisuales de las conferencias en mi visita al archivo, y de aquí se derivan mis notas. L*s participantes de este evento son, además de amb*s curador*s: Edward Sullivan, Aracy Amaral, Helen Escobedo, Jacobo Borges, Shifra Goldman, Jean Franco y Damián Bayón.

⁵⁵⁹ Este texto es leído en la mesa redonda organizada en el simposio paralelo a la exposición y además publicado en 1987. Hoy se puede encontrar completo en: Aracy Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. Vol 2., Editora 34, Sao Paulo, 1era edición, 2006, p. 43-48.

Platón como San Agustín elaboran, y que colocan en una vertiente inferior, de un lado, a las expresiones vinculadas con el inconsciente o la fantasía, y del otro, a una expresión erudita de base intelectual. Una pregunta de su texto nos remite al panorama más amplio del campo del arte en ese entonces, en donde “moda” o “cliché” resuenan como opciones: “Eis que esta exposicao, ao projetar a producao plástica da América Latina, se detém no enfoque da expressao “inconsciente”, da magia, da feiticaria, da espiritualidade, ou da vida interior projetada na pintura. Trata-se de un momento da “moda” da arte de nossos dias, ou de un cliché do olhar dos países hegemonicos para América Latina?”.

Tal vez sea por esa doble razón, explica, ya que en el momento en que la Documenta de Kassel parece privilegiar aspectos espirituales en la producción artística, Indianápolis focaliza en lo “fantástico” en el arte latinoamericano, la Bienal de San Pablo prepara una sala sobre el llamado arte “fantástico” en el Brasil, y La Villette en París prepara, para diciembre de 1988, una exposición internacional de carácter ecuménico que se denomina “Les Magiciens de la Terre”. Las expectativas o lo que los grandes centros hegemónicos esperan ver es la **vertiente mágica**, que trae la identificación esperada, a despecho de la aldea global en que viven los grandes medios artísticos del mundo occidental.

Europeos o norteamericanos, no saben nada de nuestra realidad, la ignoran, nos configuran como un todo armónico en medio de dictaduras por ellos mismos apoyadas, corrupción, o exotismo, dentro de un universo tropical que en realidad, solo existe parcialmente en América Latina; desconocen la cultura urbana que convive contradictoriamente con distintos grados de miseria y con la realidad rural de un universo violento en el que fuimos criados. En efecto, la exposición de Indianápolis, sostiene, revela esta “criatividade mágica” y muestra así el lado “típico” de nuestro arte, distinto de los grandes centros, un arte latinoamericano que se desea hot, tropical, samba, chachachá y tango: ¿no es otra cosa que lo que los organizadores de esta muestra desean que nuestro continente muestre, y sea?, se pregunta. Muchas otras corrientes pueden caracterizarse como expresiones contemporáneas de nuestra cultura: constructivista, tendencias concretas, cinéticas, entre otras. Hay una evidente dificultad para leer o focalizar en nuestra realidad y se recae en una lectura automática, **el cliché del civilizado**:

“para os centros hegemônicos (Paris, Londres, Berlin, Nova York), o “**fantástico**” são “**os outros**”. A dimensão “real” (¿o que é real?) pertence ao Primeiro Mundo. A magia e o

exotismo configuram-se como o polo oposto a essa realidade erudita. É um **clichê do civilizado** na dificuldade de absorver um universo diverso do seu, mas um clichê que expõe igualmente a sua limitação de compreensão de um *environment* distinto. O que é então focalizado como uma expressão à margem dos grandes centros, como a fixar a diferenciação entre a arte “civilizada” e a dos povos periféricos.”

Estas etiquetas no solo remiten a los clichés o lugares comunes de la mirada sino que, tal como esta analista identifica, existen realidades muy concretas que tienen que ver con lógicas mercantiles. El ejemplo que trae desde la literatura latinoamericana a través de las opiniones de Carlos Fuentes —“o realismo fantástico “não passa de uma **etiqueta tropical** colocada na literatura surrealista desenvolvida na América Latina”— es útil para entender cómo la literatura producida en el continente penetra en los mercados europeos y norteamericano. Fuentes rechaza este tipo de rótulos para su propia obra y señala que si bien pudo funcionar como una forma de afirmación, hoy es sobrepasado por un nuevo cosmopolitismo literario, sin metrópolis-sede de la cultura en el área literaria, con el “trauma latino” ya superado. “Será que o mesmo poderá vir a suceder na área das artes visuais?”, pregunta Amaral em 1987.

Entre los cuestionamientos concretos a la exposición señala lo heterogéneo de la misma así como la dificultad que se impone al conceptualizar “arte fantástico” como un fenómeno global del medio artístico para al mismo tiempo enfocar al arte latinoamericano en sus vertientes de búsqueda o afirmación de la identidad. Lo que le preocupa o perturba es la idea de rotular a estos artistas, aunque destaca que esta muestra quizás permita levantar la cortina de humo sobre ciertos aspectos del arte de América Latina.

También en este simposio, Amaral participa con una ponencia sobre Tarsila do Amaral: “The oniric art of Tarsila do Amaral and her brazilian contemporary”.⁵⁶⁰ Aquí, junto con mostrar la obra del período que considera el más importante de la producción de esta artista (1923-1930), configura el escenario más amplio del modernismo brasilero de los años veinte y presenta varias imágenes de artistas relevantes de esta época, que bien pueden estar incluíd*s en la muestra: Anita Malfatti, Di Calvancanti, Cícero Dias y Mario Neri, de quien lamenta la ausencia en esta exposición. Tarsila, como tant*s otr*s artistas latinoamerican*s

⁵⁶⁰ Todas las citas pertenecen a la ponencia de Aracy Amaral, consultada a través del material audiovisual que me facilitaron en el museo.

de esta época —Portinari o Lam por ejemplo—, recalca en la importancia de determinados elementos culturales y colores de su país estando fuera del mismo, aspectos que van a incorporarse de forma notoria en su pintura:

“Hay una clara liberación de la experiencia y disciplina cubista y asume la realidad brasilera. (...) (Si bien la artista) nunca se afilia al surrealismo, pertenece a la misma generación de Goergia O’Keefe, Joan Miro, que nacen en los ochentas y están afectados por el surrealismo y la teoría de Freud del inconsciente y esto es importante para todas las generaciones. (...) y en Tarsila era más que esto, lo mítico de Brasil, la magia de nuestra realidad que tan bien fue descrita por Jacobo Borges, que ustedes llaman fantástica pero que es nuestra realidad. Nuestra realidad es fantástica. Todo mundo dice que Brasil es surrealista, quizás hay una atmósfera surrealista para quienes vienen de afuera —del primer mundo— pero para nosotros es muy común vivir en esta confusión, como ustedes dicen. Esta es nuestra realidad, y desde este punto de vista Tarsila es muy fiel a esto, a esta magia.”⁵⁶¹

Lo interesante del relato que hace Aracy Amaral tiene que ver no solamente con la inmersión dentro del panorama artístico del período en que esta pintora vive, sino en que la sumerge en el ambiente cultural de su país, con la generación de artistas y literat*s que van a influir en su trabajo. Abre el abanico en cuanto a cuales han sido los temas privilegiados de su pintura —personas características de su país, el paisaje, urbano y rural, las ferias, la religión brasilera plasmada en sus altares, la mezcla tan característica en donde “no se sabe bien qué es vegetación, vida humana o fauna personal”—, sus influencias, y de los cambios que experimenta en un arco de tiempo que va de los veinte a los cincuenta. No se niega su mirada metafísica o mágica, como la autora dice, sino que se la liga con los elementos del contexto e historia de vida que son los que finalmente dan forma a su trabajo. Así se ven con otros ojos, más cargados, la imagen más representativa que escoge el museo para la muestra.

Por su parte, la artista mexicana **Helen Escobedo** es quien por lejos explota el sentido del humor y la ironía respecto a lo que se considera fantástico cuando se mira desde afuera un

⁵⁶¹ Cabe recordar además que Aracy Amaral es la autora de uno de los primeros y más relevantes libros sobre la obra de esta pintora. La traducción en este caso del portugués es mía.

país como México. A través de una mezcla entre el performance-ponencia, crea una puesta en escena de un espacio deliberadamente “misterioso” con velas en medio de la oscuridad y un largo papiro para poder leer: “Soy mexicana pero tengo acento inglés, no puedo deshacerme de él”, confiesa ante el auditorio en penumbras al inicio de su presentación.

Ésta consiste en un potpurri de imágenes, recolectadas del pavimento y las carreteras de México, de sus cementerios, calles y mercados: altares, estatuas monumentales, ofrendas, estatuillas, y muchas otras expresiones populares espontáneas aparecen proyectadas ante el público. Según Escobedo, esta es la fuente de inspiración de artistas, escritores, poetas, de donde sacan sus raíces conciente e inconscientemente mientras caminan en las calles de la ciudad, en los mercados o en las afueras, tan ricos en la magia, la locura del color, la textura, el olor y los sonidos, en una particular visión de México que quizás sea difícil de describir y comprender porque abarca no solo objetos tangibles sino también factores abstractos muy vivos hoy en día. Este “**pop paralelo**”, artesanal, espontáneo, con un sentido innato del diseño, quizás no pueda llamarse arte ni tampoco trabajo artesanal, es producto de una tradición viva que es parte de la identidad nacional, popular y estética: “(...) son la fuente de inspiración que está ahí para mirar, porque quiero hacer énfasis, siendo grande nuestra literatura como lo es, tengan cuidado, **México no es Macondo, es México.**” Aquí postula varias preguntas que critican la uniformidad con que se quiere encasillar al arte de la región:

“¿Cómo alguien puede señalar una forma de arte prevaleciente cuando hay un abandono de la realidad vital? ¿Cómo alguien puede prever un particular estilo que se convierta en algo fijo en América Latina, para servir al glotón mercado del arte, como un menú para clientes de comida rápida? ¿Cómo espíritus irracionales y creativos devienen en estilos aceptados? ¿Qué significa inspiración nacional? (...) ¿Cómo expresar puntos extremos de la realidad en términos visuales o encontrar estructuras nativas (...)? Ciertamente, hay una manera de destruir esta expresión tan fuerte, otro “flash-fad”, (...) de éxito inmediato, etiquetada para la exportación: “**latin american art**”.

Y así, luego de mostrar un profuso caudal de imágenes recolectadas por todo el país, finaliza el performance con humo, incienso y pieles de animales que se proyectan en su

ropa, escenificando y burlándose a mismo tiempo de este “otro” que el público norteamericano en este caso ejemplificado con el auditorio del IMA parece buscar.

Otro de los artistas participantes del simposio, **Jacobo Borges**, se adentra en el concepto más importante de su trabajo, la **idea de la realidad múltiple**, que es a su vez la manera que tiene de mirar y entender la realidad de su país y del continente, y que se liga con la literatura fantástica del escritor Julio Cortázar, de quien fue amigo. El espacio que quiere plasmar en su obra pictórica, explica, se coloca entre el sueño y la realidad, conteniendo a los dos en un espacio ambiguo, dual, en donde el tiempo es el catalizador. El origen de este espacio peculiar tiene que ver con la realidad de su país, pero la realidad que él mismo ha vivido y en las propias condiciones internas ligadas a su propio instinto. Es el encuentro con la obra de Cortázar el que le ayuda a comprender una de las claves de su trabajo, ya que este espacio ambiguo que el escritor crea, es el centro de su obra pictórica.

El uso de la simultaneidad de los tiempos, pasado presente y futuro contenidos por la acumulación y superposición, es la manera de expresar este tiempo peculiar dentro de su obra, y es el recurso pictórico de la transparencia el que se convierte en una necesidad para expresar este lenguaje. Ese espacio no es renacentista, la ventana por donde se ve el paisaje, o el espacio simultáneo del cubismo, sino un espacio ambiguo indeterminado, como una memoria que contiene todos los instantes del tiempo, describe. Convertir el espacio del cuadro en el sitio donde todo sucede es el objetivo principal, pero no como un hecho literario sino más bien como un instante pictórico, con lo que justamente amplía el discurso pictórico:

“La transparencia, simultaneidad, el tiempo demorado, objetos de la memoria, la intemporalidad y lo que yo llamo miradas múltiples y la factura como lenguaje. Y eso es lo que estoy tratando de realizar al usar miradas del pasado para ver el presente, usar miradas del presente para ver el pasado. Esto me llevó a una idea ambiciosa, balzaciana, de construir una especie de comedia humana. (...) Todos esos elementos están sucediendo en un espacio. Y ese espacio es ese espacio peculiar que domina una parte de la pintura latinoamericana y una parte de la literatura. Y no es posible expresar esa realidad sin esa simultaneidad.”

Una pregunta cierra su intervención: ¿El **artista latinoamericano** está destinado a ser un artista que utilice siempre imágenes realistas o usted cree que las nuevas tendencias y

conceptos tengan cabida dentro del arte latinoamericano?, dice alguien del público. “Yo creo que **un artista latinoamericano es igual a cualquier otro artista del mundo**, los límites son sus límites, yo no creo que pueda haber algún límite hoy con todos los medios de información en un planeta que se ha ido haciendo pequeño para todos nosotros”, responde el pintor.

En una intervención de tono diferente, la historiadora del arte estadounidense **Shifra Goldman** realiza un tratamiento del tema de lo fantástico relacionado con temas políticos, es decir, con expresiones políticas abiertas y explícitas de artistas latinoamericanos, dentro de lo que se considera fantástico. De esta manera dota a esta vertiente de un carácter político que desde la exposición misma parece evitarse, y muestra obras que no están incluidas en AOF a pesar de que en su opinión pueden incluirse. Trae a cuenta así a vari*s artistas que fueron dejados de lado en esta exposición: José Guadalupe Posada, Diego Rivera, Raquel Forner, Antonio Berni, Jaime Azocar y Guillermo Nuñez (de Chile ambos), Edgar Álvarez, Luis Solari, Camilo González, Joao Camara Filho. Éstos utilizan un número diverso de medios como la crítica social directa, la caricatura, la sátira y la ironía, la metáfora y la alegoría, el realismo mágico, el supra o surrealismo, e incluso lo fantástico, y aquí advierte: “Hay hasta ahora solo una fina línea entre estas categorías.”

También es interesante la resignificación —o repolitización— que realiza de algun*s artistas presentes en la selección de la exposición como algunos trabajos de Frida Kahlo, Roberto Matta, Fernando Botero y Luis Cruz Azaceta. En este sentido, la hipótesis o argumento que la investigadora trabaja tiene que ver con el hecho de que, en su opinión, varios artistas latinoamericanos que viven bajo los regímenes dictatoriales utilizan frecuentemente la fantasía como un lenguaje subrepticio para expresarse, mientras que un criticismo abierto podría llevarlos a prisión, el exilio o incluso la muerte. Esto tiene evidentemente un matiz diferente a la interpretación de las obras realizadas desde el catálogo de AOF.

Aparte de estos matices establecidos desde lecturas alternativas de las obras de distintos artistas, otros son los temas en los que se aventura una crítica. Comenzando por “**esta cosa nebulosa conocida como identidad latinoamericana**” —tema largamente debatido ya en latinoamérica— en donde opina que preguntarnos si hay una identidad latinoamericana es como preguntarnos si es que hay una identidad europea: sí la hay pero está compuesta por

un número de naciones diferentes, que tienen historias separadas y que forman una cierta continuidad que podemos comprender. La respuesta a esta pregunta, simplificando, es que si hay latinoamericanos que producen formas artísticas entonces sí hay un arte latinoamericano y una identidad latinoamericana.

Un segundo punto, central en el planteo de Goldman, es el de **la política de las exhibiciones de arte en los Estados Unidos** y su relación con otras regiones del mundo: “¿sabían ustedes que se está produciendo arte en África moderna?”, se pregunta, “tuve que lidiar con esto, siempre es África tribal, ustedes nunca saben si hay arte moderno en América Latina; o arte moderno de China; o arte moderno japonés; o arte moderno de cualquier lugar fuera del mundo occidental.” La mirada dentro de este ámbito es muy restringida ya que por poner un ejemplo, se pueden encontrar estanterías completas sobre Matisse, Renoir o Picasso, pero tener serios problemas incluso en librerías especializadas para encontrar información sobre América Latina moderna. Esta política de exhibiciones ha distorsionado la historia del arte moderno y habría que empezar por ver cual es el arte moderno que ha sido dejado afuera, que es el arte moderno de dos tercios del mundo, porque ni Europa ni Estados Unidos forman la mayoría de la masa del arte a nivel mundial. **1987** puede ser un inicio para esta redefinición, si es que luego de esto no existe un vacío de quince o veinte años más como lo demuestra el ritmo de este tipo de exhibiciones en la historia de Estados Unidos. Como norteamericana, reflexiona sobre la necesidad de asumir el problema de hacer del arte latinoamericano parte del movimiento del llamado arte moderno, y no mirarlo como shows especializados de vez en cuando o “blockbuster shows”. El etnocentrismo por el cual este segmento del arte ha sido relegado debe superarse y espera que esta exposición sea parte de ello.

Es sobre todo en un ensayo de 1988 donde la autora se dedica a analizar con mayor profundidad el planteo general de esta exposición.⁵⁶² El hecho de **nombrar el modernismo de un continente como fantástico** parece ser una de sus preocupaciones, pero ¿qué pasa con esto?: “However, Latin Americans are understandably sensitive when outsiders brand their culture “fantastic”, “primitive”, or “colorful”; these adjectives suggest **exotic tourist attractions**.⁵⁶³ L*s curador*s estiran más allá de lo plausible la noción de lo fantástico para

⁵⁶² Publicado por primera vez como “Latin Visions and Revisions”, en *Art in America* 76, no. 5, mayo 1988, p. 138-147, es rescatado en su libro de 1994 que es el que aquí uso.

⁵⁶³ Goldman, Shifra, *Dimensions of the Americas*, op. cit., p. 347.

así poder abarcar un amplio campo geográfico e histórico, y si bien trabajar sobre estos temas llena lagunas evidentes, el catálogo de la exposición tiene una introducción superficial e imprecisa, esto en referencia al escrito de Lucie-Smith. En definitiva, exposiciones de este tipo: “can play an important role in the construction or perpetration of cultural myths. Not only do exhibitions create their own versions of art history based on particular aesthetic an ideological criteria”,⁵⁶⁴ sino que también cumplen funciones diplomáticas y aspectos más pragmáticos.

La pregunta central que deja Goldman en sus distintas críticas es la de hasta qué puntos y con cuáles intenciones los museos y galerías estadounidenses deciden alterar su tradicional visión sobre el modernismo latinoamericano, y porqué en este momento. Cualquier cambio estructural solo puede venir de la mano con el reconocimiento de las relaciones neocoloniales que tanto desde algunos países europeos y desde los Estados Unidos se mantienen hacia esta región, y hacia otras. La ideología estética euroamericana debe ser puesta en escrutinio, sus nociones de calidad estética, su desarrollo lineal de las vanguardias, y su concepción del arte elitista y anacrónica.

Otro discurso proveniente del ámbito académico, el de la escritora **Jean Franco**, habla de lo fantástico específicamente desde la literatura, y apunta a generar ciertos cruces con el campo del arte, además de aclarar definiciones, usos y potencialidad de este concepto en el ámbito latinoamericano. Según Franco, se debe diferenciar entre lo moderno fantástico y otros ámbitos de la experiencia humana: las historias fantasmales, las leyendas de las sociedades tradicionales, lo fantástico como espacio inadmisibles de la razón y la experiencia, o como interferencia con nuestras percepciones de lo real y el sentido común de lo que las cosas deben ser. Lo **moderno fantástico**, en cambio, viene a existir como un momento en el cual las viejas creencias de otro mundo no son más que un repertorio cultural, una serie de fragmentos que pueden ser tomados por artistas y escritores, haciendo uso de fantasmas, monstruos, lo extraño, metamorfosis, aunque sin demandar creer ciertamente en esto. Es la vida moderna, imbuida en asunciones racionales —la invariabilidad de las leyes científicas, la rutinización de la vida cotidiana o la naturaleza automática de nuestro comportamiento— la que ha hecho necesario recurrir a lo fantástico como experiencia individual. Entonces, si lo fantástico es un fenómeno mundial que

⁵⁶⁴ Ídem, p. 354.

podemos asociar por ejemplo con el Romanticismo y con el Surrealismo europeo: ¿porqué es entonces libremente asociado con América Latina?, se pregunta la escritora.

Una de las claves de esta respuesta tiene que ver con **la forma en que Europa ha mirado al espacio latinoamericano**: lo fantástico como un espacio geográfico que resiste o elude la norma europea; las fantasías de los conquistadores proyectadas sobre la región en leyendas como las del Dorado o la Amazonia, etc.; los científicos y viajeros como el geógrafo Buffon del siglo XVIII que explican y clasifican la naturaleza como anormal y obsesiva; y una larga lista que ve una divergencia de las formas occidentales en base a estilos, tales como el realismo maravilloso y el realismo mágico, así como lo fantástico.

Otro punto interesante de su reflexión sobre lo fantástico es que recalca en los distintos modos de entenderlo y practicarlo desde la **literatura**, ámbito de su especialidad, donde afirma que coexisten muchas ramas en América Latina. Los matices —aquí sintetizados— son los siguientes:

-el realismo mágico de García Márquez, que produce dentro de este orden impuesto por el oeste una influencia desestabilizadora, un sentido de relatividad en la percepción de la realidad. Con esto se puede apreciar el hecho de que lo que es increíble en el resto del mundo, es normal en ciertas partes de América Latina;

-un tipo distinto de modo fantástico lo encontramos de la mano de Borges y Bioy Casares, quienes popularizan el tema al organizar una antología de la literatura fantástica. Sin estar interesados de forma particular en América Latina, a diferencia de Márquez, se interesan en revivir el arte perdido de la historia corta y en utilizar lo fantástico de la historia mundial utilizando la imaginación como base. Así, ambos se agarran de lo fantástico porque hay una carencia de referencialidad, y porque es una manera de enfocarse puramente en la literatura, de crear placer literario y liberarlo de lo que ellos ven como una deplorable influencia del realismo y una igualmente deplorable tendencia de los lectores de buscar una similitud o la personalidad del autor detrás del trabajo. Para Borges toda la realidad es en una palabra angustiante, la dudosa naturaleza de cualquier evidencia empírica presentada en la escritura. Lo fantástico en Borges conduce a un escepticismo sobre todo discurso, junto con el reconocimiento de que toda realidad es construida en y a través de palabras. Esta es la única realidad que tenemos.

-un tercer tipo de escritura fantástica se encuentra en Julio Cortázar, principalmente interesado en lo radicalmente extraño. Cortázar desafía lo que podríamos llamar el ojo imperial, el absoluto derecho sentido por el hombre como dueño de la tierra para tratar al mundo como su objeto, en donde lo fantástico aparece como la irrupción de lo que ha estado excluido de la racionalidad dentro de la vida moderna, que puede incluir lo siniestro, el terror o la injusticia detrás de la normalidad.

Con esto explica que **no hay una definición única de lo fantástico** para cubrir tan variadas estrategias, en donde además Franco incluye a varias escritoras contemporáneas que escogen esta veta de escritura, como María Luisa Bombal de Chile, Clarise Lispector de Brasil, Elena Garro de México, para mencionar sólo algunas que escriben en los cuarentas y cincuentas, que tornan a lo fantástico para hablar de lo inenarrable.

Por otra parte, su ponencia retoma una función diferente de la literatura fantástica de la mano de Tzvetan Todorov, autor de la muy conocida discusión teórica sobre lo fantástico.⁵⁶⁵ Aquí lo fantástico permite cruzar la frontera de lo inaccesible, hasta lo que hemos conocido/accedido, con lo que permite tratar en ocasiones temas sociales tabú y combatir en cierta forma con su uso actos de censura a nivel individual. Puede verse como este tipo particular de lo fantástico apela esencialmente a las mujeres artistas y escritoras, así como también a quienes vivieron bajo dictaduras militares teniendo que escribir bajo censura.

En síntesis, lo que quiere demostrar en este recorrido Jean Franco es que lo moderno fantástico se encuentra cercano a una necesidad política por parte de miembros de la *intelligentsia* y por las clases populares, lo que se da con especial énfasis entre artistas y escritores a mediados del siglo XX en América Latina, probablemente porque la región ha sido crecientemente incorporada en una cultura mundial propagada por los medios de comunicación, una cultura que banaliza y rutiniza la imaginación. Lo fantástico presenta un desafío, ya sea en la forma de arte o de cultura popular o literatura, en contra de la banalización producida por la cultura de masas y la siniestra magia de la opresión.

Finalmente interviene de manera muy breve en este debate **Damián Bayón**, quien más allá de ser uno de los asesores latinoamericanos para la muestra, parece ser ajeno a las lecturas críticas sobre la conceptualización de la exposición y otros problemas más generales que

⁵⁶⁵ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Editions du Seuil, México, 1980.

plantearon l*s demás panelistas: “Estuve muchos años soñando con este tipo de exposiciones, esta o alguna otra, una importante exposición de arte latinoamericano en algún lugar del mundo, y estoy muy feliz de que el museo de Indianápolis lleve a cabo la realización de este sueño.” Destaca de la exposición, no un orden dado por la temática o el lado conceptual sino la relación de las obras a través del tiempo y la confrontación entre pintores latinoamericanos, y ve lo que nadie más ve, la unidad entre las obras:

“Las pinturas aquí presentadas en la exhibición pertenecen a distintos contextos, a distintos artistas, con diferentes puntos de vista, con diferentes actitudes en cuestión de política, en aspectos sociales de la vida o de la cultura. Cubren un gran período –casi sesenta años- pero aún así hay una unidad, la unidad que la cronología le da a un arte de cierto tiempo.” (...) “El hecho de que todos son etiquetados o que todos vienen de un continente enorme, como Latinoamérica, me hace dar cuenta por primera vez, algunas veces, de la confrontación de un importante pintor en frente de otro importante pintor.”

Tal como aparece en el catálogo y como se dice en este simposio, fue él mismo el que sugiere el uso de “arte fantástico”, aludiendo que fue “su invención”, categoría que es defendida por el hecho de ser muy amplia: “Y estoy contento de mi invención, casi orgulloso, porque si fuera etiquetada como arte figurativo o abstracción, o arte cinético, esta actitud o punto de vista es algo restringido comparado con el arte fantástico o realista o categorías más amplias.” Todas las participaciones en este debate añaden mucho más al momento de pensar en esta categoría así como la de “latin american art”, que una vez revisadas, presentan estas otras caras que no caben en esta mega exposición.

We noted the resemblance between official quicentenary celebrations in 1992 and the ways that the 1892 Columbian commemorations had served as a justification for the U.S.'s then new status as an imperial power.
Coco Fusco, 1994.

CAP. 5: Otra vez: el descubrimiento. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, MoMA, Nueva York, 1992-93.

Este apartado tiene como eje de análisis la exposición del Moma (1992-93) y las **representaciones de América Latina** que desde este lugar de enunciación se desprenden, teniendo como base las fuentes de información del archivo consultado así como los ejes de análisis considerados

previamente.⁵⁶⁶ Como antecedente, retomo la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Metropolitan Museum of Art - MET, Nueva York, 1990-91), realizada dentro del período temporal de la investigación, misma que



refleja algunas coordenadas económico-políticas actuantes en este momento.

Bajo el paraguas publicitario de *Mexico: A work of Art* que inunda la ciudad de Nueva York, o el slogan que figura en los espectaculares de las carreteras acompañado de la imagen de Frida Kahlo *San Antonio will be more EXOTIC this Summer*, la exposición organizada por el MET se anuncia en cada rincón de las ciudades que componen su recorrido durante sus quince meses de gira.⁵⁶⁷ Calificada por Goldman como un “aparato cultural” en sí misma en términos de audiencia, patronazgo, historia, museografía y funciones ideológicas, la exposición presenta alrededor de 400 obras, en un recorrido

⁵⁶⁶ Ejes que están enunciados al inicio del capítulo 4.

⁵⁶⁷ El recorrido es el siguiente: en Estados Unidos (1990-1991), Metropolitan Museum of Art; San Antonio Museum of Art; Los Angeles County Museum of Art; y en México (1992), el MARCO de Monterrey y el museo del Antiguo Colegio de San Idelfonso, DF.

histórico lineal que va desde las culturas precolombinas de Mesoamérica hasta 1*s principales exponentes de la pintura mexicana de los años 40's.⁵⁶⁸

Con récords de asistencia en San Antonio y Los Ángeles —ambas ciudades con altos índices de población proveniente de México—, acompañan a la exposición otros eventos que actualizan temporalmente la fecha de 1940 en que la misma se detiene: tanto el mencionado *México: A Work of Art*, dedicado a las artes visuales y patrocinado por fondos mexicanos como el festival *Artes de México*, organizado por la comunidad chicana en Los Ángeles, que suman entre ambos aproximadamente 200 eventos destinados al público y que dejan ver obras más contemporáneas.⁵⁶⁹ Mientras que la organización y curaduría fueron realizadas por el MET de Nueva York, lo que pone en evidencia que una de las instituciones más importantes del país lleva al centro de la atención al arte de América Latina luego de muchos años, el financiamiento general de la misma corre por cuenta de Emilio Azcárraga —cabeza del grupo Televisa—, quien establece una entidad recaudadora de fondos llamada *Friends of the Arts of Mexico in the United States*. La presencia oficial de México estuvo a cargo del presidente Salinas de Gortari, a lo que se suma el ensayo introductorio de Octavio Paz como parte central del catálogo.

Entre las primeras impresiones que rescato sobre esta exposición, me llama la atención la idea sobre tergiversación de la historia, que Goldman expone en sus críticas: de la conquista, de la colonia, e incluso del presente actual de la población indígena de México. El homenaje encubierto al Quinto Centenario está dado no solo por el énfasis puesto en las obras pre-colombinas y coloniales sino además por el propio ensayo introductorio del catálogo escrito por Octavio Paz que —en palabras de esta analista— justifica la conquista y falsifica los hechos históricos, al mismo tiempo que se guarda silencio respecto a las

⁵⁶⁸ Su análisis puede verse en un artículo de 1991 “Metropolitan Splendors”, incluido en el libro de 1994, p. 326-333, o en la reseña de la exposición “3,000 Years of Mexican Art”, *Art Journal*, Vol. 51, No. 2, 1992, p. 91-93-95. El centro de la atención de la exposición, por su peso y monumentalidad, fue el del período precolombino, en el cual se representan sitios y trabajos de distintas partes México desde el siglo XII A.C. hasta el XVII D.C., incluyendo las culturas de los Olmecas, Izapa, Teotihuacán, Monte Albán, Palenque, El Tajín, Chichén Itzá, Tenochtitlán. El arte de la época colonial aparece de manera paralela al del arte del siglo XX, dedicándose menos espacio a este último, que funciona como una especie de apéndice. De la época posterior a la revolución se encuentran Siqueiros, Tamayo, Kahlo, Izquierdo, Antonio Ruiz, aunque no se presentan ejemplos del muralismo.

⁵⁶⁹ Daniel Montero señala además el *Paralell Project*, evento que se llevó a cabo en 1990 que itineró por Nueva York, San Antonio y Los Ángeles (en el que participaron las galerías OMR, la GAM de Ciudad de México y la GAAM de Monterrey), que funcionan al mismo tiempo que *Splendors..* y los demás programas culturales, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Estado de México, 2013, p. 55.

manifestaciones en contra de estas celebraciones realizadas abiertamente en ese entonces así como sobre la condición actual de estos pueblos.⁵⁷⁰ Las “raíces mexicanas” que desde la retórica oficial se pretende delimitar y legitimar, esconden varios aspectos: “As to the millions of marginalized indigenous peoples today, as Roger Bartra points out, they are the “maltreated bridge that remains; they are symbolic reference of the past, but they are accustomed to being rejected as an active presence”.⁵⁷¹ Tampoco aparecen en el montaje, ni en los textos de sala y la museografía en general, referencias explícitas a los procesos de extracción de riquezas durante la colonia, siendo la mano de obra indígena la base para ello. Preguntas abiertas y pertinentes de cara al contexto estadounidense acompañan la exposición: ¿se revertirán las ideas falsas y los estereotipos sobre los mexicanos? ¿se remediará su presencia en instituciones del *mainstream* en San Antonio y Los Ángeles? Lejos de optar por una respuesta positiva, para Shifra Goldman esta exposición, al mostrar las joyas y tesoros de la cultura mexicana oficial, cumple la función de legitimar el sistema político imperante y desviar la aparición de algunos aspectos controversiales del arte del siglo XX.

Más allá de considerar que ésta fue una exposición importante y muy visitada por parte de la comunidad de mexican*s, chican*s y latin*s en general en Estados Unidos, hay varios **temas de fondo** para mencionar.⁵⁷² Entre ellos, el fenómeno recurrente del uso de obras de arte y de las propias exposiciones como moneda de cambio en pos de ciertos objetivos, ya sea el de la difusión de valores específicos o el de la consecución de objetivos económicos, sobre todo si se mira el intercambio de México y Estados Unidos en particular, y el alineamiento más allá de las fronteras nacionales de las elites globales de poder de los llamados países centrales y periféricos como fenómeno más general de las últimas dos décadas del siglo veinte. La exposición del MET debe mirarse no solamente dentro del fenómeno más amplio del *boom* del arte latinoamericano que comienza en los ochentas y traspasa las administraciones de Reagan y Bush sino teniendo en cuenta las realidades de estas elites multinacionales y sus estrategias económicas globales: “On this new,

⁵⁷⁰ Goldman, Shifra, “3,000 Years of Mexican Art”, op. cit., p. 93.

⁵⁷¹ Goldman, Shifra, op. cit., p. 92, cita aquí el artículo de Roger Bartra, “Mexican oficio: The Miseries and Splendors of Culture”, *Third Text*, No. 14, Londres, 1991, p. 7.

⁵⁷² Otra exposición comparable en su público aunque de diferente alcance que abre un mes antes de *Splendors..* es CARA (Chicano Art:Resistance and Affirmation), en la Wight Gallery de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), que puede verse hasta 1993.

postmodern chessboard (...) the role of “high culture” includes not only its unprecedented commodification on U.S. and European art markets, but its manipulation by an international elite which includes players from the entrepreneurial class of wealthier Third World nations (such as Mexico, Brazil, etc.), as well as those from the traditional metropolitan centers (New York, Paris, Rome, Madrid, and various German cities)”.⁵⁷³

Alineamiento transnacional que sucede más allá del hecho de que no exista una verdadera redistribución del poder financiero entre las naciones del centro y la periferia, y de que la brecha entre los países más ricos y más pobres no haya hecho más que ensancharse en todo este período.⁵⁷⁴ Lo que sí se evidencia en esta nueva etapa es la transparencia con que relaciones públicas, políticas y diplomáticas tienen lugar bajo la fachada de una exposición, es decir, las implicaciones internacionales de este evento. Tal como escribe el crítico de arte neoyorquino Mark Stevens: “The huge celebration of Mexican culture now at various New York institutions [has something] inevitably..... suspect about it; art is being used yet again for public relations... The exhibition at the Met is the centerpiece. Three mexicans in particular stand behind it like presiding “angels”.”⁵⁷⁵ Esto último en referencia a Emilio Azcárraga, Jr.; Carlos Salinas y Octavio Paz, quien justamente recibe el Premio Nobel de Literatura cuando la exposición del MET abre. Este premio, más la coronación de Lupita Jones como *Miss Universe* en 1991 —quien además se siente optimista en sus declaraciones públicas sobre el futuro TLCAN— marcan esta notoriedad del país en la esfera pública internacional.⁵⁷⁶

Un análisis reciente sobre arte mexicano en la década del noventa retoma la relación entre las políticas culturales del gobierno del presidente Salinas (1988-1994), la desregulación económica y el proceso neoliberal de la economía ocurrido en estos años, teniendo presente

⁵⁷³ Goldman, Shifra, “Metropolitan Splendors”, op. cit., p. 327.

⁵⁷⁴ Como bien da cuenta Eric Hobsbawm, op. cit., cap. XIV: “Las décadas de crisis” y cap. XIX: “El fin del milenio”. Además Goldman explica: “While a small club of multinationals from the Third World (including the Televisa empire of Mexico and TV Globo of Brazil) appears to have been included among the “power elite” (to revive an old-fashioned term) of the developed world, in actuality, the developing country only incorporates some features of hegemony to mimetically reproduce the powers relationships traditionally reserved for the affluent nations. The appearance on the international scene of what Armand Mattelart has called the “secondary peaks of economic and political domination” (in the Third World) **have not led to a redistribution of financial power**”, ídem, p. 328.

⁵⁷⁵ Esto aparece publicado en *Vanity Fair*, Octubre de 1990, citado por Goldman, ídem, p. 331-332

⁵⁷⁶ Su declaración se puede ver en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=jv-v9KYxbgg>

cuáles son los capitales simbólicos que comienzan a circular a raíz de esto y explicando las nuevas dinámicas que marcan la relación entre el Estado y la inversión privada:

“Cuando se libera la economía y el Estado mexicano deja de tener ese monopolio sobre la promoción cultural (que es también un control de las imágenes), se produce un punto de inflexión que cambia la manera de producir, promocionar, pero también de circular el arte. La intervención de grupos económicos poderosos como Televisa y FEMSA, entre otros, generaron un cambio radical en el campo del arte local, siempre ligado a la discursividad dialéctica de procesos de enunciación, sobre todo en relación a Estados Unidos, en un contexto de globalización (que por supuesto es globalización de capitales de todo tipo).”⁵⁷⁷

Dentro de esto se puede entender que la exposición del MET está ligada a la firma del TLC y sirve para mostrar la imagen del país más conveniente y deseada para respaldar este acuerdo. La cultura mexicana no solo es el soporte utilizado y promocionado en el extranjero sino que es además un producto —patrocinado por Televisa— que se intercambia por determinados intereses económicos. La imagen nacional carente de conflictos en donde conviven felizmente las diferencias culturales es gestionada en base a los intereses comerciales que signan la relación bilateral entre México y Estados Unidos, con una clara intervención del sector privado en un ámbito que antes era de exclusividad estatal. Lo que va a cambiar desde aquí, a decir de Montero, es la inscripción del arte como subsidiario de un negocio pero también, y de manera relevante, la **política de la representación**, en donde la imagen del país también pasa a depender de particulares.⁵⁷⁸ Esto es justamente lo que se negocia en el ámbito multilateral: el arte como inversión y como industria cultural, cambios necesarios para incorporar este área en un tratado comercial.⁵⁷⁹ Hay aquí un cambio importante en como se concibe la cultura —que no se piensa previamente fuera de la protección estatal— porque de aquí en más se observa una confluencia de intereses e intercambios entre el Estado y la empresa privada: el primero se

⁵⁷⁷ Montero, Daniel, op. cit., p. 58-59. La transformación que se produce en México desde la firma del GATT en 1986 y luego con el TLCAN en 1994 indica el traspaso de una de las economías más cerradas del mundo a una de las más abiertas, y esto indica no solo una afectación de las políticas culturales sino una profunda transformación del sistema económico y político del país, se explica en su análisis.

⁵⁷⁸ Ídem, p. 63-69.

⁵⁷⁹ Como bien explican varios escritos de García Canclini en la prensa mexicana de 1992 sobre el TLCAN y las industrias culturales, que retomo más adelante.

asegura una cobertura de los aspectos económicos en el ámbito cultural, transfiriendo no solamente costos sino el poder de la representación en cuanto a la imagen de país que se va a mostrar; mientras que la empresa privada amplía su ámbito de inversiones hacia el área cultural, pudiendo con esto generar mayores ganancias, capitales simbólicos, exención de impuestos, entre otros, y hacer un uso de la cultura que se potencie en futuras ganancias.

**“La más grande e importante muestra de arte mexicano jamás presentada”:
*Esplendores... en la prensa mexicana***

Bajo el mismo concepto aunque con algunos cambios en cuanto a las obras, *Esplendores...* llega a México primero al recinto privado del MARCO de Monterrey para luego pasar al Distrito Federal, en el Antiguo Colegio de San Idelfonso.⁵⁸⁰ Su costo, según trasciende en la prensa, es de 4,500 millones de pesos mexicanos (un millón y medio de dólares), aportados por la iniciativa privada de Monterrey así como por el gobierno de Nuevo León:

“Si bien se ha hecho público que la primicia de la exposición en Monterrey se deba al apoyo de familiares del presidente Carlos Salinas (su hermana, Adriana Margarita Salinas de Gortari, y su cuñada Gladys Franco de Salinas), también lo es la enorme inversión que esta colectiva representa (por los gastos de envío seguro, montaje e iluminación, principalmente) y la respuesta inmediata de empresarios regiomontanos para financiarla y tenerla en su tierra como primer lugar (...).⁵⁸¹”

La prensa escribe sobre cual es la imagen de México que se ofrece al público estadounidense, único en ser tenido en cuenta al planificar la exposición, ya que la misma se piensa especialmente para ser vista en este país y no para el público mexicano. Algunos artículos resaltan lo inútil de esta exposición para dar a conocer al país, ya que luego de la misma, se lo sigue ignorando:

⁵⁸⁰ Mario Vázquez será el curador de la parte prehispánica y colonial así como de la museografía de la misma; por su parte, Miriam Molina, titular de artes plásticas del INBA, es responsable de la museografía de la parte contemporánea de la exposición que sufre en México algunos cambios en cuanto a las obras.

Según Adriana Moncada la exposición nace de una idea planteada originalmente al ex-presidente Miguel de la Madrid por parte del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y el poeta Octavio Paz; Unomásuno, “En Monterrey, México: esplendores de 30 siglos”, 2 de mayo de 1992, p. 30.

⁵⁸¹ Abelleira, Angélica, “México, esplendores de treinta siglos abre esta noche en el Marco, de Monterrey”, La Jornada, 30 de abril de 1992, p. 26

“Lo que sucede es que esta exhibición estuvo pensada, primero, en la gente *no* mexicana. De ahí su éxito (o entera aceptación, mejor dicho) en tierras norteamericanas. De ahí que haya sido visitada por 580 mil personas en Nueva York, 265 mil en San Antonio o 352 mil 854 en Los Angeles (los organizadores aquí en Monterrey calculan en 90 mil el número de visitantes hasta el próximo 2 de agosto). Y de ahí, asimismo, que gente como Jack Nicholson o Madonna hayan hablado maravillas de las obras. Porque estaban *descubriendo* un país que antes ignoraban (y que siguen ignorando, obviamente).”⁵⁸²

Se hace evidente que dado el contexto de las negociaciones del TLC, el sentido de la muestra es utilitario y que es parte de un plan gubernamental que incluye otras estrategias publicitarias: “Ya el tríptico del programa *México: una obra de arte*, difundido en Nueva York por el Consulado Mexicano, planteaba las expectativas de la magna exposición y el centenar de eventos paralelos: la oportunidad de que el público de Estados Unidos “se familiarice con la rica identidad de su país vecino y a partir de ello se abran nuevas perspectivas económicas y comerciales para nuestra nación. (La Jornada, 28.IX.90).”⁵⁸³ O el siguiente comentario que reafirma este vínculo:

“*Esplendores...* es el escaparate más completo de arte mexicano mostrado en Estados Unidos en los últimos 50 años (...) En este momento en nuestro país, dentro del contexto de las negociaciones del tratado de libre comercio, se busca abrir el campo de intercambios en la zona norte de nuestro continente, modificar la imagen negativa y reforzar la de país culto y refinado de México en el extranjero. Para el *Metropolitan*, esta exposición, una de las más grandes y complicadas que ha hecho, reubicó al arte mexicano a nivel internacional.”⁵⁸⁴

Quedan así asociados indisolublemente el TLC y la megaexposición *Esplendores....* en las notas de prensa, a través de varios artículos que evidencian un comentario crítico de este proceso. Uno de los análisis de mayor profundidad es el de Néstor García Canclini que se extiende en advertencias sobre las posibles consecuencias de la firma de este acuerdo, ya que tanto polític*s como encargad*s de las negociaciones subestiman lo que esto pueda

⁵⁸² Roura, Víctor, “Una Muestra Revisitada: Esplendores de Treinta Siglos”, *El Financiero*, 5 de mayo de 1992, p. 38.

⁵⁸³ Abelleira, Angélica, “México, esplendores de treinta siglos abre esta noche en el Marco, de Monterrey”, *La Jornada*, 30 de abril de 1992, p. 26

⁵⁸⁴ Herner, Irene, “México, Esplendores de XXX Siglos”, *El Financiero*, 25 de noviembre de 1992, p. 59

significar para el ámbito de la cultura al incluirse dentro de las negociaciones el tema de las industrias culturales. Ante la pregunta de cuales serán los cambios que el TLC pueda acarrear se sugieren algunas hipótesis que cito, sobre todo por la actualidad que las mismas conllevan:

“La primera es que las transformaciones suscitadas por el Tratado se inscribirán en un proceso más lento de recomposición nacional e internacional de los mercados culturales. Es previsible que el TLC acentúe los tres cambios más evidentes que están produciéndose en esta dirección: a) el predominio de las industrias culturales sobre las formas tradicionales de producción y circulación de la cultura, tanto ilustrada como popular; b) el incremento de la cultura privada a domicilio (radio, TV, video) y una disminución de la asistencia al cine, teatro, conciertos y espectáculos que suponen un uso colectivo del espacio urbano; c) la transferencia de la responsabilidad del Estado a las empresas privadas en la producción, el financiamiento y la difusión de los bienes culturales. Si éste es el contexto en que iniciará el Tratado, la segunda hipótesis es que su mayor influencia no se producirá en las formas tradicionales del desarrollo cultural (...), sino respecto de las industrias comunicacionales que han masificado la producción de la cultura y recluyen su consumo en la privacidad de los hogares.”⁵⁸⁵

Por supuesto que la voz oficial también tiene cabida en los medios escritos, y deja completamente de lado cualquier alusión a las negociaciones vigentes, más bien no entra a la discusión del tema sino simplemente resalta las maravillas artísticas de la exposición, síntesis de la identidad milenaria. El titular del CNCA, Rafael Tovar de Teresa dice:

“(...) esta muestra condensa expresiones artísticas generadas en nuestro México a lo largo de tres milenios. Embajadora privilegiada de nuestra cultura, la exposición “retornó al país tras haber dado testimonio de la tradición casi mítica de nuestro arte y de la vitalidad con que se desenvuelve al paso de los siglos. Aquí se resume nuestra tradición: al reconocernos en ella como sus herederos y artífices, atestigüamos el profundo carácter de nuestra identidad”. En esta identidad, propia de lo mexicano —apuntó— se fusionan en una rica síntesis de tendencias, cosmovisiones y estilos, los perfiles del arte mexicano, los contrastes

⁵⁸⁵ García Canclini, Néstor, “Tradición y modernidad cultural. Ante el Tratado de Libre Comercio”, op. cit., p. 8.

y alianzas de nuestras distintas épocas históricas. Desde aquí constatamos lo que somos y lo que hemos sido, y nos ofrecemos a nosotros mismos la posibilidad de un diálogo franco y abierto con el arte de otras tierras (...).⁵⁸⁶

Pero más allá de los elogios oficiales, un balance de lo positivo y negativo alrededor de la muestra deja más claro que el proyecto tiene muchos cuestionamientos que opacan su supuesto éxito y que permite entrever estos nuevos vínculos tan característicos de la época en que se suceden todos estos mega eventos expositivos:

“Desde que era un proyecto, *México, Esplendores de treinta siglos* ha generado oposición. Se le han reconocido su contribución al contacto cultural, el haber logrado atraer en Estados Unidos mayoritariamente a mexicanos (de Monterrey y del Distrito Federal) que antes jamás habían entrado a ningún museo y el haber generado cientos de exposiciones setélites, de escritos y de actividades paralelas. Pero se le ha impugnado, entre otras razones, por haber sido preparada en secreto, por no incluir obras producidas en épocas más recientes, por haber sido financiada por Emilio Azcárraga Milmo, por ser oficialista, por no haber cumplido con su cometido de cambiar radicalmente la visión que los estadounidenses tienen de México como un país en donde solo existe la corrupción, la pobreza y el comercio de drogas, por haber saturado el mercado estadounidense (en lugar de interesarlo) con trabajos mexicanos, así como por haber sido anunciada como “exótica”.⁵⁸⁷

Re-visitar el Quinto Centenario

1992 es una de esas fechas en las cuales hay mucho para decir, aunque difícilmente se pueda dar cuenta de la cantidad de debates y desacuerdos sucedidos en torno a este aniversario: utilizado para celebrar, conmemorar, rechazar o dar una versión de los hechos en torno a la conquista y colonización o incluso la figura de Colón, según desde dónde y con qué intenciones se hable. La carga histórica propia de la fecha es motivo suficiente para

⁵⁸⁶ Moncada, Adriana, “En Monterrey, México: esplendores de 30 siglos”, *Unomásuno*, 2 de mayo de 1992, p. 30.

⁵⁸⁷ Blas Galindo, Carlos, “Esplendores y tinieblas”, *El Financiero*, 10 de julio de 1992, p. 47. También se comenta en este artículo —y como nota paradójica en medio de la mediática *Fridamania* en los Estados Unidos— que la puesta en escena en México trae una denuncia por una supuesta obra fraudulenta adjudicada a Frida Kahlo —*Dualidad de mi existir*— que antes no había sido parte de la exposición y que se exige sea retirada del MARCO de Monterrey.

reflexionar y sentar posturas, manifestar desacuerdos y también, como algunos gobiernos lo harán, hacer uso del efecto simbólico de este año para posicionarse en la escena internacional. Si bien es difícil establecer cual es la postura hegemónica o prevaleciente —la “ganadora” del debate; la que devela lo ocurrido—, ya que cada una construye sus propias verdades, lo que sí queda claro es que la red de información que circula a inicios de la década del noventa deja ver “conflictos entre múltiples visiones de mundo que pujan por mantener/romper un orden cultural en constante redefinición” y que las distintas posiciones ya sea a favor o en contra de este aniversario y su tono celebratorio revelan “una zona de la cultura en desorden y tensión”.⁵⁸⁸

Sin intención de exhaustividad, la reflexión sobre el significado de esta fecha en la academia cuenta con nutrido número de ensayos y estudios. Por considerar miradas y enfoques diferenciados, están los trabajos de Enrique Dussel,⁵⁸⁹ que bien pueden resumirse en el libro: *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*,⁵⁹⁰ en donde esta fecha es leída como la que marca el nacimiento de la Modernidad como concepto de la mano del mito de violencia que la misma conlleva, así como del proceso de encubrimiento del “otro” no europeo. En relación a esto, ya a inicios de los años ochenta (1982) Tzvetan Todorov publica *La Conquista de América. El problema del otro* que problematiza el tema del descubrimiento que el yo hace del otro —de cómo comportarse frente al otro, interpretar y comunicarse—, trayendo a cuenta el relato del descubrimiento y la conquista de América (Colón, Cortés, Las Casas, Sepúlveda, entre otros) a lo largo del siglo XVI, en el cual según sus palabras se perpetra el mayor genocidio de la historia humana. Desde un lugar diferente, el extenso texto de Noam Chomsky *Year 501. The conquest continues*, se adentra en las desigualdades en las que se fundamentan las relaciones norte-sur teniendo como marco histórico inicial de referencia la conquista de América para situarse en el Nuevo Orden Mundial de la pos-guerra fría.

⁵⁸⁸ Leunda, Ana Inés (CIFFyH/CONICET), ponencia: “La liquidez de los límites. Lectura de la performance “La jaula”, I Jornadas de Estudios de la Performance, Córdoba, 2012, p. 1-2.

⁵⁸⁹ Otros de sus trabajos son: “La cristiandad moderna ante el otro. Del indio rudo al bon sauvage”, *Concilium* 150, 1979, p. 498-506; “Expansión de la cristiandad, su crisis y el momento presente”, *Concilium* 164, 1981, p.80-89; “Del descubrimiento al desencubrimiento. El camino hacia un desagravio histórico”, *Concordia* 10, Frankfurt, 1986, p. 109-116; “Otra visión del descubrimiento. El camino hacia un desagravio histórico”, *Cuadernos Americanos*, Nueva época, UNAM, México, 1988, p. 34-41; “1492: Diversas posiciones ideológicas”, en: *1492-1992: La interminable conquista. Emancipación e identidad de América Latina*, México, 1990, p. 77-97; “Las motivaciones reales de la conquista”, *Concilium* 232, 1990, p. 403-415.

⁵⁹⁰ Plural Editores, CIDES-UMSA, La Paz, 1994.

También, tres compilaciones de ensayos publicados expresamente para intervenir e incidir en este debate dan cuenta de posiciones encontradas desde su propio nombre: *500 años de Hispanoamérica. Descubrimiento y formación de un mundo nuevo; El encubrimiento. Opiniones en torno al Vº Centenario; A 500 años América Latina se descubre a sí misma*. Muy esquemáticamente se puede decir que el primero se complace en recibir a la cultura de los conquistadores ya que la misma funda las bases del nuevo continente; la segunda compilación afirma que las culturas indias logran sobrevivir el genocidio de la conquista, más allá del proceso de asimilación a que se ven forzados; y los ensayos del último libro apuntan al hecho del mestizaje como singularidad que supera los conflictos del pasado.⁵⁹¹

Con riesgo de generalizar, hay que notar que la idea del descubrimiento es mayormente rechazada por parte de pensador*s latinoamerican*s y que esto puede verse en varios textos y declaraciones que intervienen para criticar los festejos.⁵⁹² Quizás un modo de sintetizar esta visión crítica sería retomar las afirmaciones de Héctor Díaz Polanco respecto de esta fecha, y su énfasis en lo que intencionalmente se olvida o deja de lado si se habla de “celebrar”:

“Nadie puede ignorar la trascendencia histórica que para la humanidad entera reviste la expansión Europea en tierras americanas. Pero, desde luego, el quinto centenario del inicio de los eventos indicados puede ser ocasión para festejar un “encuentro” que, explícitamente propone hacer tabla rasa de los siguientes hechos centrales:

Primero: El requerimiento y la llamada “justa guerra” que se emprende contra los pueblos indígenas;

Segundo: La esclavitud a que es sometida la población autóctona, primera víctima de ese tipo de sujeción;

Tercero: La destrucción de poblaciones enteras por la vía directa del genocidio, y en general, el descalabro de la población india que provocan las prácticas colonizadoras;

⁵⁹¹ Estos matices del debate los retomo del análisis de Leunda, Ana Inés antes citado.

⁵⁹² Por ejemplo, *Nuestra América contra el V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina*, coordinado por Stefan Heinz Dietrich, Txcaparta Editorial, Barcelona, 1990; o el suplemento especial *Así pensamos 500 años después*, que presenta la visión crítica y el punto de vista de Octavio Paz, Arturo Uslar Pietri, Jorge Amado, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Roberto F. Retamar, Guillermo Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato, Augusto Roa Bastos, Nicanor Parra, Carlos Fuentes, José Donoso y Adolfo Bioy Casares, publicado por el periódico Siglo XXI, el 12 de octubre de 1991 en Guatemala.

Cuarto: El régimen de trabajo a que se somete a los nativos, en particular la encomienda, el repartimiento y la servidumbre por deudas, y,

Quinto: La segregación espacial controlada y el asimilacionismo sociocultural forzado a que son sometidos los pueblos indios.”⁵⁹³

Lo que parece estar detrás de este discurso es la propia supervivencia de los pueblos indios, su marginación y discriminación actual en las sociedades latinoamericanas; y por otro lado, la discusión intelectual también pasa por la terminología apropiada con la cual se debe nombrar esta fecha. Por otro lado, algunos gobiernos están ausentes de estas realidades críticas o las ignoran, por lo que prevalece el intento de sacar a relucir sus propias iniciativas y ganar legitimidad en base a estos festejos. Es aquí donde la exposición del MOMA se inserta, como parte del posicionamiento internacional de ciertas instituciones y gobiernos, que buscan apropiarse de la fecha y capitalizar su significado.

La crítica, las obras

El campo del arte no está ajeno a las lecturas críticas o disidentes de las celebraciones e interpretar a contrapelo de la oficialidad parece ser la tarea, al menos, de parte de la crítica y de algunas obras específicas en este momento. Los hechos de la colonización violenta y sus efectos perdurables son tema de algunas publicaciones especializadas, y junto con esto varias obras quieren dar un contrasentido evidente a esta celebración.

Tal es el caso de un artículo de la *College Art Association*, que permite establecer un primer contraste de discursos: “The Columbus Quincentenary and the Art of Latin America: A critical evaluation”. Esta nota editorial escrita de manera conjunta por Shifra Goldman y el crítico y artista uruguayo residente en Estados Unidos Luis Camnitzer, habla de manera directa de la mirada colonial auspiciada por estos festejos pero también del reverso de esta mirada forjado por la resistencia al genocidio y etnocidio a través de los siglos.⁵⁹⁴ De

⁵⁹³ “Derechos indígenas y autonomía”, ponencia presentada en las II Jornadas Lascasianas: Derechos Humanos de los Pueblos Indios, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, mayo 1992, citado por Ordóñez Cifuentes, José Emilio Rolando, “A propósito del V Centenario y la reacción de los pueblos indios”, en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/174/6.pdf>, p. 118.

⁵⁹⁴ Goldman, Shifra; Camnitzer, Luis, “The Columbus Quincentenary and the Art of Latin America: A critical evaluation”, *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, College Art Association (CAA), 1992, p. 16-20. Este artículo fue parte de un simposio más amplio organizado por la CAA dentro del campo de la historia del arte en Estados Unidos en donde por primera vez en la historia de esta organización se incluyen paneles dedicados al arte moderno latinoamericano.

manera sucinta, se plantea que cuando las primeras conmemoraciones por el Quinto Centenario del “Descubrimiento de América” se anuncian en España a inicios de los ochentas bajo el título de “Encuentro de Dos Mundos”, difícilmente se podía anticipar que el foco de la atención no estaría solamente entre Colón y España, sino también en el contra-quinto centenario realizado por los nativos americanos a modo de contra-celebración, que recoge entre uno de sus frutos escritos la Declaración de Quito.⁵⁹⁵ Este breve artículo introduce la larga historia de resistencia de estos pueblos, en que los viajes de Colón son hoy todavía mirados como los primeros episodios de una “conquista” (ni un “descubrimiento” ni un “encuentro”) que produjo la América que hoy conocemos: una **colonización violenta** que en América Latina —y para la gente india y africana de todo América— ha durado 500 años. Este reverso es descrito a través de una obra de 1978 del artista chileno Juan Downey, que consiste en una imagen de video —también una fotografía— en donde un indígena desnudo Yanomami mira a través del lente de una videocámara: “The Yanomami with the video camera represents a reversal of the gaze: the Other looking at Euro-Americans as “other”,⁵⁹⁶ lo que también significa o da lugar a una inmersión dentro de las otras historias en la que esta fecha obliga a adentrarse. Pero hay una larga cadena de descubrimientos y redescubrimientos con tintes imperiales a las que la región se ha visto sin dudas ligada —sin romperse, época tras época— en donde el campo del arte y las mismas obras participan, como sus eslabones. El arte latinoamericano es descubierto cada vez, sus capas de identidad moldeadas con cada reaparecer, llegando hasta la colonización del arte contemporáneo, como sugiere Camnitzer en este escrito, que tiene resonancias con las discusiones de los años setentas en especial con las posturas de Marta Traba:

“In Latin America, we are what we are, not because of ourselves but because of **repeated passages through somebody else’s discovery. The more frequently we are discovered, the more complete we become.** Each pasagge adds a layer in the construction of a borrowed identity. (...) Now it is **Contemporary Colonial Art.** It is a colonial art which prepare us for our next discovery by others. (...) What most of us in or around the art market

⁵⁹⁵ Una Conferencia Continental fue organizada por la “Indigenous Alliance of the Americas on 500 Years of Resistance”, compuesta por representantes de 120 naciones americanas, así como organizaciones internacionales y fraternales, en: Goldman, Shifra; Camnitzer, Luis, ídem, p. 16.

⁵⁹⁶ Ídem, p. 17.

have in common, regardless of which Latin American country we belong to, is that we select memories to prepare for discoveries to come. (...) How much our art helped internal development and progress in Latin America?”.⁵⁹⁷

Paralelamente, como aclaración todavía necesaria en 1992 de cara al *boom* de las artes plásticas y de sus exposiciones, la lucha contra los estereotipos se sigue dando desde la crítica de modo permanente, y hay que volver a decir que los artistas latinoamericanos no son exóticos ni traducen su primitivismo en colores y formas a través de su obra: “(...) They are citizens of the world, aware of modern politics, economics, philosophies, and cultural experiments, to which may have contributed, often without adequate recognition from the hegemonic masters of these discourses”.⁵⁹⁸ Algunas obras y exposiciones realizadas en 1992 van en el mismo sentido de señalización de esta otra historia al parecer invisible en el ámbito oficial de los festejos, lo que incluye la propia exposición del MOMA. Por ejemplo, la exposición **Remerica!-Amerika: 1492-1992**, mantiene entre sus postulados que este aniversario no es motivo de celebración sino una ocasión para referirnos a la historia del colonialismo y esclavitud en las Américas, y es por ello que escoge artistas que deconstruyen los mitos eurocéntricos relacionados con el descubrimiento dándole relevancia además a las condiciones neocoloniales del siglo XX.⁵⁹⁹ También *Ante América*, organizada desde Colombia, pudo ser vista de manera paralela a la exposición LAAXC del MoMA en la sede del Queens Museum de Nueva York, aprovechando las conmemoraciones del quinto centenario pero afirmándose en una perspectiva latinoamericana que va más allá de aquella circunstancia. Se intenta problematizar desde aquí la América contemporánea, presentando una imagen del arte latinoamericano construida desde el sur, a modo de ensayo sobre el continente y



⁵⁹⁷ Ídem, p. 19-20.

⁵⁹⁸ Ídem, p. 20.

⁵⁹⁹ Realizada en Hunter College of the City, University of New York, Nueva York, 1992. Organizada por el artista puertorriqueño Juan Sánchez con la asistencia curatorial de Enoc Pérez y Miguelangel Ruiz, y la contribución adicional de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña. Cuenta con la participación de l*s siguientes artistas: The ATW Communications Group, Luis Cruz Azaceta, Elizam Escobar, Willie Birch, Rimer Cardillo, Papo Colo, Esperanza Cortés, Ismael Frigerio, Rupert Garcia, William Jung, Leandro Katz, Kay Miller, Yong Soon Min, Catalina Parra, Dennis Mario Rivera, Kukuli Velarde, en: Archivo digital ICAA-MFAH, registro: 799247.

“evitando las generalizaciones estereotipadas, las otrizaciones de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas cliché”.⁶⁰⁰

Otro relato alternativo al descubrimiento de América se encuentra en el performance *La jaula* de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, basado en la práctica extendida de europeos y norteamericanos de exhibir indígenas de África, Asia y las Américas, misma que comienza con Cristóbal Colón. En esta pieza, ambos se presentan dentro de una gran jaula dorada como amerindios no descubiertos —guatinauis—, originarios de una isla del Golfo de México (Guatinau, en referencia al “What is now?”, pero en Spanglish) que escapa de la atención de los europeos durante cinco siglos, sin aclarar al público su verdadera identidad. La jaula, que viene acompañada de un mapa falso de la isla imitando la Enciclopedia Británica y que está custodiada por guardias similares a los de un zoológico, también se acompaña de un listado de exhibiciones de seres humanos ocurridas durante 500 años.⁶⁰¹ El relato de la artista Coco Fusco acerca de este performance deja en claro cual es la intención y cómo es la reacción del público. La idea surge de la intriga de cómo sería performacear la identidad de otro para una audiencia blanca, tratando el tema de la identidad cultural, y comentando satíricamente al mismo tiempo los conceptos occidentales sobre lo exótico y el otro primitivo. Curiosa e inesperadamente una parte sustancial del público cree que sus identidades ficticias son verdaderas; y por otro lado, gran parte de intelectuales, artistas y burócratas del ámbito de la cultura critican este performance y las implicaciones morales de mal informar al público sobre quiénes eran. Reflexiona Fusco sobre los distintos tiempos históricos que esta obra abre e interpela: “Our cage became the metaphor for our condition,

⁶⁰⁰ Mosquera, Gerardo; Ponce de León, Carolina; Weiss, Rachel (eds.), *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992, p. 10. La exposición es organizada por el Banco de la República de Colombia y la sección de artes plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, con la curaduría de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss (1992). Presenta veintiseis artistas: sudamericanos, caribeños, mesoamericanos, indígenas, chicanos, africano-norteamericanos, exiliados latinoamericanos en Europa. Todas las obras y una breve descripción de las mismas pueden verse en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/indice.htm>

⁶⁰¹ Amb*s artistas trabajan este performance como parte del **counterquincenary project**, que se distancia críticamente del momento en el que la administración de Bush realiza paralelos entre el **Nuevo Mundo** y el **Nuevo Orden Mundial**, como señala Fusco en “The other history of intercultural performance”, TDR, Vol. 38, No. 1, The MIT Press, 1994, p. 144. Este performance se diseña y realiza en Londres y Madrid justamente en el contexto de este aniversario y festejo. Si bien en su inicio fue preparada para la Bienal que se realizaría en la plaza Colón de Madrid y en la plaza de Covent Garden en Londres, luego fue llevada durante un año y medio a distintos lugares del mundo que generaron “The Guatinai World Tour” (la Gira Mundial Guatinai), que se lleva a cabo en el Smithsonian Institution en Washington, The Field Museum de Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sidney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires. Video: The couple in the cage, trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=gLX2Lk2tdcw>

linking the racism implicit in ethnographic paradigms of discovery with the exoticizing rhetoric of “world beat” multiculturalism”.⁶⁰² Así, se ligan en esta obra una fuerte crítica al multiculturalismo en boga en las instituciones culturales, mientras que suceden los impresionantes festejos del “descubrimiento” con un discurso que niega y oculta la violencia colonial.

Celebrar, festejar

Varias reuniones intergubernamentales reflejan el interés político del gobierno español por la celebración del Quinto Centenario desde los años setenta en adelante.⁶⁰³ No hay dudas de que este aniversario fue programado desde sus inicios como un gran festejo, del cual quizás se recuerda el lema publicitario central de la exposición de Sevilla, uno de sus eventos centrales: “**Expo 92, la Gran Fiesta**”.⁶⁰⁴ Varios indicios dan cuenta de este interés festivo a nivel internacional, cargado de efectos simbólicos, mismos que pueden verse en la inmensa estructura organizativa y costos para realizar la Expo Sevilla 92’, en las comisiones como la *U.S. Quincentenary Commission* —luego investigada por corrupción—, así como en las réplicas de las carabelas, las giras organizadas por el Papa, y hasta en las superproducciones cinematográficas como *1492: Conquest of Paradise*, del afamado Ridley Scott o *Christopher Columbus: The Discovery*, del menos conocido Jhon Glen, ambas de 1992. Es interesante saber que muchas de estas iniciativas no tienen un buen final, no solo económicamente como le sucede al gobierno de España y Estados Unidos, sino que también y a raíz de varias protestas que suceden por esta fecha, la figura misma de Colón cae en descrédito.⁶⁰⁵

⁶⁰² Ídem, p. 145.

⁶⁰³ Consta en la Declaración de Quito que el interés político de celebrar el V centenario aflora en España hacia 1973 en la jornada “Ante el medio milenio del descubrimiento de América”, lo que luego se concreta en las reuniones de la Rábida (Huelva) donde son invitados representantes de varios países americanos con el propósito de crear comisiones nacionales conmemorativas del V centenario. Es en la reunión ya más amplia de Santo Domingo (1984) en la que España da a conocer proyectos para llevar adelante en colaboración con los países iberoamericanos; aquí surgen puntos de vista divergentes en torno a la idea de “celebración” debido a que desde la perspectiva de comunidades indígenas esto no podía celebrarse, citado por Ordóñez Cifuentes, José Emilio Rolando, op. cit., p. 113.

⁶⁰⁴ No solo la exposición del MOMA fue parte de estos festejos sino que hubo otras grandes exposiciones. Una fue *Arte y cultura en 1492*, inaugurada por Felipe González en este marco, o también en el contexto estadounidense *Circa 1492* en la National Gallery de Washington. Más información en: “Arte en torno a 1492, el 18 en Sevilla”, *Excelsior*, 16 de mayo de 1992.

⁶⁰⁵ Algunos datos sobre estas iniciativas pueden consultarse en Fusco, Coco, op. cit.

La idea de capitalizar políticamente esta fecha no proviene solamente del gobierno español sino que se manifiesta entre distintos países de Europa, Estados Unidos y varios gobiernos latinoamericanos que desde el inicio participan en las reuniones preparativas para esta fecha, aunque muchas veces manifiestan sus desacuerdos respecto al uso de la palabra “celebración” por ser contraproducente en la búsqueda de apoyo y visibilidad al interior de estos países. Tal es el caso del gobierno mexicano, que propone como alternativa la del “Encuentro de dos mundos”, o el colombiano, al hablar de “Encuentro de dos culturas”, no sin polémicas.⁶⁰⁶ En el caso guatemalteco por ejemplo, la postura gubernamental es aparentemente indiferente y la que menos se interesa por captar recursos del fondo de los 500 años: “Es una indiferencia interesada, ya que no les conviene estimular la reflexión ni en los grupos oficiales, mucho menos en los grupos indígenas y otros grupos étnicos.”⁶⁰⁷ Pero al margen de estos desacuerdos nominales o formales, son un conjunto de iniciativas gubernamentales en danza que tratan de imponerse y sobresalir discursivamente, más allá de la propuesta “madre” lanzada por España: la Iniciativa de las Américas de Estados Unidos, las Reuniones Cumbres de Iberoamérica de México, o la Re-evangelización de América del Vaticano, son algunos ejemplos sobresalientes; esto en total contraposición a las iniciativas de los pueblos indios que buscan justamente modificar sus relaciones con el Estado y con la sociedad en general.

Repudio y rechazo: lecturas a contrapelo

Ya sean denominadas bajo distintos rótulos —celebraciones, festejos, encuentro o descubrimiento— la fecha deja de ser únicamente un asunto que atañe a la oficialidad de algunos países y al mundo académico que debate al respecto, para ser también el principal eje de discusión de los pueblos indios a lo largo del continente americano. Distintas acciones de rechazo entre protestas, manifestaciones, declaraciones y reuniones dan señal de este malestar generalizado por la celebración del Quinto Centenario, y aportan una lectura completamente diferente a la que los gobiernos y algunas exposiciones —entre ellas la del MOMA— simbolizan. Las voces indígenas son muchas y se registran desde la década

⁶⁰⁶ Algunas polémicas en torno a los nombres e incluso protestas pueden verse en: Ordóñez Cifuentes, José Emilio Rolando, op. cit.; 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*, Plural Editores, CIDES-UMSA, La Paz, 1994.

⁶⁰⁷ Ordóñez Cifuentes, José Emilio Rolando, op. cit., p. 114.

anterior a los festejos. Así sea a modo de recuento incompleto, en 1988 la Asociación Indígena Salvadoreña (ANIS) repudia la “invasión extranjera de América” y declara “un alto al genocidio y etnocidio de sus pueblos y culturas, así como el rechazo total a la celebración de los 500 años de la invasión extranjera”;⁶⁰⁸ o también en una consulta indígena realizada en México en 1987, éstos concluyen:

“Hemos sido engañados de que el descubrimiento fue bueno. ¿El Día de la raza? [denominación de las fiestas del 12 de Octubre], nos alegramos ahora cuando tenemos claras las consecuencias. Sería bueno que las comunidades recibieran algún libro o folleto de lo que realmente fue. Para que todos sepamos por qué estamos esclavizados”. “No necesitamos (el 12 de octubre) ninguna fiesta, pues estamos en un velorio. Se comentó que el Papa Juan Pablo II había pedido este novenario para hacer la celebración, a lo que se contestó observando que él puede escuchar nuestra palabra. El Papa está puesto para servir a la Iglesia y nosotros somos Iglesia”. “Hoy la conquista sigue. Que en nuestra conclusión quede la conquista como algo terrible, como un día de luto”. “No queremos celebrar una fiesta si los misioneros llegaron con los españoles a conquistar. No vinieron como hermanos, como dice el Evangelio, sino para esclavizarnos. Sentimos tristeza”.⁶⁰⁹

También las acciones de protesta a lo largo de 1992-1993 forman parte de esta otra historia, y florecen a modo de recordatorios simbólicos, marchas, declaraciones, anuncios mediáticos, intervenciones precisas en contra de los festejos, etc. Por ejemplo, comunidades aymaras de Chile recuerdan en una ceremonia en Arica a sus propios héroes regionales —borrados de la historia oficial— en la lucha contra los invasores españoles; en Argentina aborígenes kollas realizan una larguísima caminata desde el llamado Templo Indio Pucará de Tilcara (Jujuy) hacia Buenos Aires; en Ecuador varias marchas organizadas por la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE) manifiestan su rechazo a la celebración; o en Perú, miembros del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru irrumpen en la agencia de noticias UPI para transmitir sus mensajes que también rechazan esta celebración oficial. También en Sudamérica, se registra en Paraguay la marcha “¿500 años de qué?” que exige la recuperación del patrimonio saqueado; o en Venezuela, donde

⁶⁰⁸ El Día, México, 12 de febrero de 1988, citado por Enrique Dussell, op. cit., p. 151.

⁶⁰⁹ *500 años de Evangelización en México*, CENAMI, México, 1987, citado por Enrique Dussell, op. cit., p. 152.



varios inconformes disuelven un acto público de celebración. Los Estados Unidos también son escenario de manifestaciones, y en California se realiza una nutrida marcha de chican*s a lo largo de la frontera Tijuana-San Diego que conmemora “500 años de resistencia de nuestra raza” y demanda, entre otras cosas, que se detenga la militarización de la frontera.⁶¹⁰ Las pintas de monumentos —como el de la Reina Isabel de Castilla en Costa Rica—, el repudio a la visita del rey de España en Chile, y las muchísimas manifestaciones en contra de las celebraciones oficiales son también parte de las muestras concretas de este desagrado hacia los festejos por algo que, desde estas lecturas, no es de festejarse. Aparecen en la prensa mexicana reseñados varios hechos relacionados con monumentos y estatuas, dañados o derribados a modo de protesta, que traslucen este malestar; además de propuestas para la realización de monumentos y murales en memoria de las víctimas “de la invasión europea desde 1492”.⁶¹¹ Fueron significativas en la prensa las pintas a la estatua de Colón del Paseo de la Reforma en el DF, “actos de rencor” capaces de persistir cinco siglos, a decir del columnista Paco Ignacio Taibo,⁶¹² mismos hechos que se repiten en otros puntos de México, donde se derriban estatuas por completo.⁶¹³ Todo esto refleja, según la artista y columnista de El Universal, Mónica Mayer, que “se abren las llagas que nunca han sanado del todo”, señalando además que: “No me asombra la furia en contra de la opresión, el genocidio y todas las consecuencias negativas resultantes de la “aventura” de Colón, aunque me entristece que parezca que nos haya tomado 500 años

⁶¹⁰ Los datos provienen de Ordóñez Cifuentes, op. cit., p. 120-121, quien retoma las siguientes publicaciones: Sarmiento, Sergio, “Los indios se ponen de moda”, *Comesco Informa*, enero-marzo, 1992, p. 8; “¿Qué sucedió el 12 de octubre?”, Revista *Ojarasca*, México, núm. 17, febrero 1993, p. 37-40; *Ce-Acatl. Revista de Cultura del Anáhuac*, México, núms. 36-37 del 17 de octubre al 27 de noviembre, 1992, Instituto Nacional Indigenista de México, Síntesis Informativa, octubre-noviembre de 1992.

⁶¹¹ De Miguel, Fátima, “Monumento a las víctimas de la invasión europea desde 1492, maqueta presentada por el escultor mexicano Benjamín”, *Novedades*, 12 de septiembre de 1992, p. 6; o sobre el mismo tema: Blas Galindo, Carlos, “A las víctimas”, 27 de noviembre de 1992, *El Financiero*, p. 63. La propuesta sobre un mural por los 500 años de resistencia también es noticia: Gonzalez Garduño, Beatriz, “Mural sobre 500 años de resistencia, con patrocinio y a petición popular”, *El Día*, 8 de septiembre, p. 18.

⁶¹² Taibo I, Paco Ignacio, “Colón”, *El Universal*, 13 de octubre de 1992, p. 1. También, incluso acompañada de una imagen, puede verse como un militante del Frente Democrático Emiliano Zapata golpea la figura de un fraile del Monumento a Cristóbal Colón, en rechazo a la evangelización cristiana del Continente Americano, en: “Furia de manifestantes”, *El Día*, 13 de octubre de 1992, s/p.

⁶¹³ “Don Antonio de Mendoza, derribado en Morelia”, *La Jornada*, 13 de octubre de 1992, p. 1.

darnos cuenta, pues hasta hace muy poco el día de la Raza se celebraba sin pena ni gloria”.⁶¹⁴

De los documentos elaborados por estas fechas en torno a la cuestión, las **Declaraciones de Quito** (1990) y **Xelajú** (1991) se cuentan entre las más relevantes. La primera es el resultado del Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios, que tuvo como propósito el de reconocer la problemática indígena y fortalecer el proceso de unidad de estos pueblos de cara a lo que denominan el “V Centenario del inicio de la conquista.” La segunda, realizada en Guatemala, es parte del II Encuentro Continental de Resistencia Indígena, Negra y Popular, y reafirma en su letra la unidad de estos sectores populares junto con la denuncia a las acciones neocoloniales de la “Iniciativa para las Américas” de los Estados Unidos, además de proponer el premio Nobel de la Paz para Rigoberta Menchú. Ambas declaraciones pueden pensarse como el reverso de la historia de una celebración europea, norteamericana, y de gran parte de la oficialidad de los países latinoamericanos y además verse como fuertes documento de denuncia de lo que estos pueblos consideran la mentira de la cultura dominante en torno a los 500 años. La invasión iniciada en 1492 y el régimen de explotación consecuente no han concluido sino que siguen vigentes para estas poblaciones, adoptando nuevas formas de opresión —coloniales y neocoloniales— dentro de cada sociedad nacional, según las múltiples voces que las suscriben.

Así, la Campaña de los 500 Años en el que se inscribe al menos la primera declaración, funciona como una voz alternativa simultánea a los oficialismos. Lo que se intenta decir y significar es que las intenciones de los gobiernos son las de limpiar el nombre de Europa de la responsabilidad histórica de los hechos del genocidio, la invasión y destrucción de culturas preexistentes, así como señalar el rol interesado que España quiere adquirir: “el papel de mediadora entre la economía latinoamericana y el nuevo régimen monetario establecido, bajo la justificación de haber traído a nuestros pueblos la civilización, la religión y el idioma”.⁶¹⁵ España aparece entonces, de cara a lo que sería la Unión Europea próxima a constituirse (1993), como la mediadora y puente natural con América Latina.

En México se escribe...

⁶¹⁴ Mayer, Mónica, “Símbolos, estatuas y aniversarios”, *El Universal*, 16 de octubre de 1992, p. 2.

⁶¹⁵ Ordóñez Cifuentes, op. cit., p. 130.

La prensa mexicana tiene un lugar dentro de estas protestas y disidencias, y la manera de recordar a través del sentido crítico y de cuestionamientos que van más allá de si se celebra o no fue la que estuvo presente de manera casi permanente por parte de algun*s columnistas. Tal es el caso del profesor y crítico de arte Juan Acha, a cargo de una columna semanal en Excelsior que llevaba como subtítulo permanente la pregunta: “¿Qué celebramos en 1992?”, en donde se matiza la postura oficial:

“En verdad, la España oficial y los oficialismos latinoamericanos (propriadamente los iberoamericanos), se las han ingeniado para persuadirnos a festejar lo acaecido colectivamente entre 1492 y 1992. (...) ¿Tiene acaso sentido **amputar nuestra historia**, afirmando en nuestra celebración que lo valioso está en los 500 años últimos y no en los dos o tres milenios anteriores? (...) Todo nos impone la necesidad de reflexionar sobre los hechos pretéritos, para separar los festejables de los repudiables. La celebración nos impone, sin duda, una reflexión crítica y realista, la única capaz de contrarrestar a los oficialismos, tanto a los españoles, tendientes a monopolizar y capitalizar en su exclusivo beneficio la celebración del Quinto Centenario, como a los nuestros, afanados en seguir ignorando a los marginados de las vidas nacionales.”⁶¹⁶

Recapitular sobre **los sentidos de esta historia**, la llamada historia oficial y la historia de “lo otro” es una de las tareas a las que vari*s analistas dedican sus páginas. Por ejemplo Katya Mandoki, al reflexionar sobre cuales fueron los efectos que la conquista trajo, repara en los órdenes de la violencia impuestos: lingüísticos, religiosos, estéticos. La historia de la conquista recibe otra lectura que no es la usual de buenos contra malos como se ha intentado interpretarla sino que es la historia misma de la alteridad, del lugar del otro, que es una historia que aún debe ser asumida: “Aún no aprendemos lo que debiese haber sido la lección de esta historia: el respeto al otro. La alteridad nos asusta, nos incomoda, nos despierta agresión, desprecio, miedo.”⁶¹⁷

La fecha pone en el centro de la escena del campo artístico temas recurrentes como la **identidad y diálogo entre culturas**, pero esto en el sentido de que el *boom* de exposiciones realizadas entre 1989 y 1991 prepara el terreno para la celebración del V Centenario y le

⁶¹⁶ Acha, Juan, “Los Quinientos años cumplidos”, Excelsior, 20 de febrero de 1992, p. 1.

⁶¹⁷ Mandoki, Katya, “Utopías y realidades alrededor del V Centenario. Una reflexión sobre la violencia estética”, La Jornada, 11 de octubre de 1992.

sirve de contexto: quieren “llenar un vacío en los museos de los países del Norte respecto a lo que se hace en el Sur”, señala José Manuel Springer.⁶¹⁸ Lo que se evidencia con todo esto es una serie de tensiones existentes entre identidad nacional y diferencia cultural, los límites del Modernismo y el hecho de que el trabajo de los artistas del Sur resulta marginal si se habla de arte moderno, indica. En definitiva, las muestras con motivo de este aniversario refuerzan el concepto de que el arte auténtico es aquel que está ligado a una cultura y geografía específicas, ahondando en las diferencias.

Siguiendo con las grandes exposiciones, la **Expo Sevilla 92'** aparece como uno de los focos de la crítica. Calificada como festín de la voracidad y el exceso, feria ruidosa, llena, carísima y pura cultura del espectáculo, esta exposición tiene como tema, nada más ni nada menos que “la era de los descubrimientos” desde Colón hasta el presente, para un público masivo: aproximadamente 400 mil visitantes cada día.⁶¹⁹ Irene Herner se pregunta: “¿Cómo digerir esa totalidad enmarcada por la Exposición de Sevilla 92, nacida *ad-hoc* en la Isla de la Cartuja?”⁶²⁰ Víctima del exceso, se argumenta que ni asistiendo a diario podría verse y apreciarse todo lo que esta feria universal de fin de siglo presenta al unísono, en una mezcla de superficialidad y trivialidad en formas y contenidos, aunque también con obras interesantes y de calidad. El evento es leído como un digno ejemplo de la cultura de masas, en donde todo se convierte en “alimento espiritual para el momento de pausa”, es decir, en productos consumibles de fácil digestión, rápida y al paso. Otra característica notoria para esta observadora es el espíritu de progreso y competencia en la producción de cultura, en donde ganan la carrera quienes entregan el despliegue más avanzado e impactante de tecnología: “El *american dream* se ha internacionalizado... y sus productos favoritos —modernidad, democracia y diversidad— son representados por cada país de manera ideal”, observa.⁶²¹

⁶¹⁸ Se refiere puntualmente a *Magiciens de la Terre, Il Sud del Mondo: L'Altra Arte Contemporánea y The Other Story*. Springer, José Manuel, “En torno a 1942-1992/I”, *Unomasuno*, 15 de febrero de 1992, p. 13; y “En torno a 1942-1992/II y última”, *Unomasuno*, 29 de febrero de 1992, p. 13.

⁶¹⁹ Herner, Irene / I, “Expo Sevilla 92. El festín de la voracidad”, *El Financiero*, 5 de octubre de 1992, p. 94.

⁶²⁰ Herner, Irene / II, “Expo Sevilla 92. Como México no hay dos”, *El Financiero*, 6 de octubre de 1992, p. 58.

⁶²¹ Ídem. Su análisis remite al conjunto de tecnologías culturales que están presentes en la idea del “complejo exhibicionario” elaborada por Bennet, que provee el contexto propicio para el despliegue de relaciones de poder y conocimiento y para quien las exposiciones universales son tecnologías de progreso, en: Bennet, Tonny, “The exhibitionary complex”, *New formations*, Number 4, 1988, p. 73-102.

Adhiere a estos lineamientos el Pabellón de México, que procura reflejar la pluralidad y extravagancia del país, en una mezcla de modernidad y exotismo vivos. El texto que forma parte del audiovisual dice —todo esto se desprende del relato de Herner—: “el pueblo de México tiene dos obsesiones: el gusto por la muerte y el amor por las flores”, a lo que suma la siempre recurrida idea de la “mezcla de sangres”, matizando estas apreciaciones con datos estadísticos sobre la conquista: “En 1512 había 25 millones de habitantes, en 1639 había un millón.” El elemento fantástico de México está en sus mercados, artesanías, el exotismo de su comida, la riqueza del paisaje: “Y es que el Pabellón de México presenta, a la *Epcot Center/Televisa* y con el estilo invariable de la Olimpiada del 68, una historia de México en cuatro o cinco audiovisuales, el último de los cuales es una extraña mezcla de informe de gobierno y publicidad turística, que se adorna con dos arrebatos de emoción patria: el son de la negra y una bandera nacional de láser y hielo seco.” Así parecen repetirse, aunque en un contexto de resonancia internacional ampliado como el de la Expo 92’, varios de los discursos que evocan una imagen de México limpia y pulcra, sin ningún tipo de conflictividad, amigable y sin contradicciones, en definitiva, moderna pero tradicional, tal como *Esplendores...* del MET y sus asociados mexicanos quisieron mostrar el año anterior. Dentro de esto le cabe recordar a esta columnista que “es impresionante el relieve que se le está dando en el extranjero al arte latinoamericano”,⁶²² esto en referencia a LAAXC, aunque saluda a la exposición sin ecos de la larguísima lista de críticas que la misma luego cosecha.

Pero a través de la prensa mexicana se ve mucho más que la crítica al mega-evento del año 92’. Resuenan voces significativas para el medio artístico internacional, como las del artista indígena norteamericano residente en México en ese entonces, Jimmie Durham, una de las voces que más se mofa de los eventos conmemorativos de la llegada de Colón a América, cuya obra está muy presente entonces en varias muestras importantes.⁶²³ Otras exposiciones pasan por el medio local, aprovechando la oportunidad de la fecha aunque con una notoria ausencia crítica respecto al hecho histórico por parte de l*s artistas participantes, estas son: *Materia Prima*, compuesta por instalaciones de 18 artistas latinoamericanos, y *V*

⁶²² Herner, Irene, “Expo Sevilla 92. Artistas Latinoamericanos del siglo XX”, *El Financiero*, 9 de octubre de 1992, p. 50.

⁶²³ Su voz es rescatada en: Springer, José Manuel, “La Documenta/I, Entrevista a Jimmie Durham”, *Unomasuno*, 11 de abril de 1992, p. 13; Springer, José Manuel, “La Documenta/II y última, Entrevista a Jimmie Durham”, *Unomasuno*, 11 de abril de 1992, p. 13

Centenario. Encuentro de dos culturas, ligada al arte objeto y compuesta por artistas mexicanos.⁶²⁴ Quizás la más resonante a nivel de prensa y de discurso es la del cubano José Bedia —*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*—, donde el artista presenta a partir de doce instalaciones en el Museo Carrillo Gil del D.F. su versión del libro de Bartolomé de las Casas, bajo la curaduría de Cuauhtémoc Medina. Las opiniones de ambos, artista y curador, pretenden remover cierta mirada ingenua en torno al V Centenario, lo que incita a la reflexión pero también a la polémica. Sostiene Bedia:

“La celebración de que se habla siempre es planteada a partir de los mecanismos de poder, que son los mismos de antes; y las mismas personas que fueron jodidos en aquel momento siguen siendo los jodidos ahora. (...) Yo pienso que el futuro tiene que pensarse tomando en cuenta todos los estratos sociales y más que todo al indígena, a quien nunca se ha tenido en el plano que se debería, como un elemento formativo de nuestra nacionalidad pero no en el discurso demagógico de siempre”.⁶²⁵

Por su parte el curador sostuvo que “el arte contemporáneo no puede ser un arte de autocomplacencia”⁶²⁶ y que la exposición de Bedia recuerda que todavía no puede decirse que “en eso que llamamos América hayamos recobrado el equilibrio”,⁶²⁷ sino que por el contrario su exposición “se concentra en la depredación que Occidente continúa ejerciendo, ya no necesariamente por la cruz y la espada, sino por la ambición de controlar y suprimir todos los modos de vida diversos al suyo (...)”.⁶²⁸

Demás actores de la cultura dan su opinión en los medios, en general para criticar los festejos y expresar su desacuerdo con las posturas oficiales. Tal es el caso de Francisco Icaza que deja bien claro cuales son los posicionamientos políticos detrás de este aniversario:

⁶²⁴ Espinoza, Antonio, “V Centenario como pretexto”, *El Nacional*, 26 de abril de 1992, p. 10.

⁶²⁵ Maceda, Elda, “En el Museo Carrillo Gil. El cubano José Bedia entrega una exigencia”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1992, p. 1. Otros artículos que retoman esta exposición son: Moncada, Adriana, “En la celebración del V Centenario festejan los mismos que en el pasado tuvieron el poder: José Bedia”, *Unomásuno*, 11 de septiembre de 1992, p. 27; o Emerich, Luis Carlos, “La conquista crítica”, *Novedades*, 16 de Octubre de 1992, p. 17.

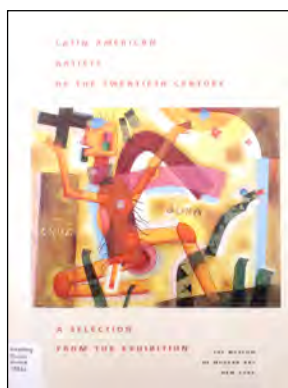
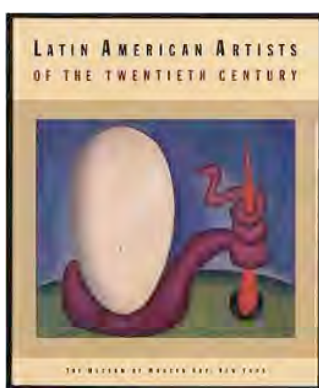
⁶²⁶ Ídem. p. 1.

⁶²⁷ Ídem. p. 1.

⁶²⁸ Esta opinión aparece en: Hernández White, Rocío, “Exposición de José Bedia. Destrucción de Indias”, *Unomásuno*, 4 de octubre de 1992, p. 10.

“Estoy totalmente en desacuerdo con todas las celebraciones que se efectuaron alrededor del llamado V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, porque me parece absurdo celebrar un genocidio. Además es muy claro que el gobierno actual español utilizó su dizque influencia en América Latina para formar parte de la Comunidad Económica Europea e inventó política y tramposamente el V Centenario para señalar que dio, a nuestro continente, la cultura que hoy posee.”⁶²⁹

Los inicios: “the most extensive presentation of modern Latin American art ever assembled”



“Quinto Centenario”, “viejo y nuevo continente” son algunas de las palabras que resuenan desde el inicio de la exposición organizada por el MOMA pero encargada por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla como parte de su agenda de festejos. En efecto, será el mismo 12 de octubre que clausure la

exposición en esta sede. Con la misma, dice el Comisario de esta ciudad, se pretende contribuir al reconocimiento de la obra de los artistas latinoamericanos incluidos “que no llegaron a alcanzar la atención que se prestó a sus colegas europeos y norteamericanos”.⁶³⁰

En efecto, si bien este aniversario no se va a conmemorar formalmente en el museo, es una fecha importante importante para los Estados Unidos⁶³¹ y queda claro desde el inicio del proyecto que la exposición está en el marco de las celebraciones de Quinto Centenario propiciadas desde España: “Finalmente debo expresar nuestra profunda gratitud al Excmo. Señor Alcalde y a la maravillosa Ciudad de Sevilla por darnos la oportunidad de presentar la exposición **Artistas Latinoamericanos del siglo XX** durante las celebraciones del

⁶²⁹ Moncada, Adriana, “Invento político y tramposo del gobierno español el V Centenario: Francisco Icaza”, Unomásuno, 11 de octubre de 1992, p. 22. En otro artículo aparece además la opinión del pintor Leonel Maciel: Longi, Ana María, “No mejorará en nada el V Centenario al Latinoamericano”, Excelsior, 23 de septiembre de 1992, p. 1.

⁶³⁰ Ignacio Montaña Jiménez, Comisario de la Ciudad de Sevilla, en el prefacio del catálogo de la exposición editado en España, p. 16-17.

⁶³¹ Esto se señala en The Museum of Modern Art Archives, NY, Riva Castleman Papers, Box 1-SeriesI-Folder 1.8.

Quinto Centenario.”⁶³² Se entiende que más allá del interés personal hacia el arte latinoamericano por parte del organizador de la exposición y Director de International Program del MOMA, Waldo Rasmussen, el impulso inicial se realiza a instancias de España y que no existe ningún cuestionamiento del aspecto simbólico-político que esta fecha conlleva. Luego de Sevilla, será el MOMA la institución encargada de conseguir una gira europea hasta albergarla en su propia sede neoyorkina en 1993.⁶³³

La historia de la exposición contiene varios aspectos accidentales que tienen que ver con la **gira** y las **sedes**. Se sabe que Rasmussen es invitado con antelación por Sevilla antes de proponer el proyecto al MOMA y que incluso acuerda una licencia con el museo para dedicarse de lleno a la tarea. Cuando esta propuesta cuenta con bases más seguras, sobre todo en cuanto a financiamiento, Rasmussen la ofrece al MOMA y se ve en el compromiso de organizar y buscar fondos para una gira previa entre Europa y Nueva York, necesaria por motivos de programación: “Pensé que era de gran importancia hacer una gira por Europa, pero se presentaron muchas dificultades. Y en cada ciudad las cosas eran diferentes. (...)”.⁶³⁴ En efecto, cada sede trae sus particularidades. La de Sevilla es la más grande de todas, con un espacio construido especialmente para la ocasión. Se sabe de antemano que en Nueva York la exposición debe albergar menos trabajos y ser distribuidos en pisos diferentes, en el mayor espacio de que disponía el museo, pero aún así menor al de Sevilla. Lo que nunca se prevee es que la exposición sufra una división en dos sedes, como sucede en París. El curador comprende que la sede única es la del Centro Pompidou, pero esta institución decide no exponer la parte contemporánea. La misma termina en el *l’Hotel des Arts*, sin espacio suficiente y por lo cual muchos de l*s artistas no pueden ser incluidos.⁶³⁵

Desde el principio, las **expectativas** del organizador Waldo Rasmussen y del MOMA están lejos de ser bajas o modestas. Algunos documentos muestran las pretensiones iniciales de esta exposición dando cuenta de la magnitud de la misma desde su propia concepción, que

⁶³² Palabras del curador Waldo Rasmussen en el Prefacio del Catálogo editado en España, p. 22.

⁶³³ Esta exposición se ve en tres ocasiones en sedes europeas —Sevilla, París y Colonia—, y cuenta solamente con la sede neoyorkina en los Estados Unidos, donde concluye. Abre en la Plaza de Armas de Sevilla (11 de agosto al 12 de octubre); sigue en París donde tiene dos sedes y se recorta temporalmente (*Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou* y *Hotel des Arts* (de noviembre de 1992 a enero de 1993); luego se ve en *Cologne Kunsthalle* (de febrero a abril de 1993), para concluir en Nueva York.

⁶³⁴ Entrevista realizada por Berta Sichel, *Art Nexus* no. 9, Junio-Agosto de 1993, p. 53-54, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁶³⁵ Ídem.

va adquiriendo cada vez más peso y relevancia tanto dentro como fuera del museo. Una carta de Rasmussen destinada a la búsqueda de financiamiento revela en parte las miras iniciales respecto a las instituciones que van a albergar esta exposición en Europa —se prevee una gira inicial entre España y Francia, que luego será ampliada—, y la magnitud del proyecto, para lo cual se construye y acondiciona especialmente una sede.

“The Museum of Modern Art in New York is now organizing and exhibition that will be the most extensive presentation of modern Latin American art ever assembled. Scheduled to open in Sevilla during the Universal Exhibition of 1992, Latin American Artists of the Twentieth Century will include over three hundred fifty works by more than seventy artists. The Sevilla showing will be sponsored by the Comisaría de Sevilla para 1992 and will be held from August to October 1992 in the galleries now under construction in the historic train station in the Plaza de Armas. The exhibition will then travel to Paris where it will be shown from November 1992 to January 1993 in the Musée National d’Art Moderne, Centres Georges Pompidou, the first occasion in which the Centre Pompidou has presented a survey of modern Latin American art.”⁶³⁶

Se valoran de antemano las necesidades económicas para la presentación del proyecto de la sede neoyorquina, con un amplio rango de búsqueda de financiamiento que incluye el ámbito corporativo y gubernamental, así como las provisiones en cuanto a asistencia del público y repercusión mediática, de por sí ambiciosas y destinada a un público general, sobre todo turistas, y masivo:

“For the New York presentation and the extensive English catalogue, we are seeking a grant of approximately \$1,200,000 for exclusive corporate sponsorship. In addition, we will also

⁶³⁶ Carta búsqueda de fondos, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY, p. 1.

También una carta firmada por Rasmussen dirigida al Director de Centre Georges Pompidou, Mr. Dominique Bozo (del 7 de enero de 1991) ofrece llevar la exposición. Se intenta aquí diferenciar esta exposición de otras precedentes enfocadas en arte latinoamericano: “The exhibition LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY will differ from most exhibitions of Latin American art by focusing on individual artists, representing each with a substantial number of works, ranging from four to a dozen, and by grouping the work of the artists on stylistic grounds rather than by nationality. Most exhibitions have dealt with Latin American art from a regional standpoint, organized on a national basis or with an a priori position regarding a Latin American “identity” in the arts. This has often resulted in exhibitions that stress folkloristic elements or concepts of “tropical surrealism” that are condescending to the artists”, Carta de Rasmussen a Director Centre Pompidou, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

be seeking U.S. and Latin American government support, as well as assistance from private foundations and patrons for supplementary activities and special projects connected with the exhibition, especially educational activities such as lectures, symposia and film and video programs. (...) During the Summer 1993 showing at the Museum of Modern Art, we expect that the exhibition may be seen by nearly half a million visitors, reaching the broad international tourist audience that comes to New York each summer. As the first major international survey of Latin American artists, the exhibition is also certain to attract wide press and media coverage.⁶³⁷

A estas tres sedes previstas se agrega finalmente la de Alemania, en 1991. Es otra carta de Rasmussen dirigida al director del Museo Ludwig la que además de su propuesta original revela que desde hace casi una década tiene la intención de organizar una exposición de estas características: “You may know of my long standing interest in the work of Latin American artists and my attempt nearly a decade ago to organize an exhibition for the Edinburgh Festival. I am happy to tell you that this project will at long last be realized in 1992 when it opens in Seville during the Columbus quincentennial celebration.”⁶³⁸ Del mismo modo que en su propuesta al Centro Pompidou, Rasmussen intenta diferenciar esta exposición de otras previas dedicadas a América Latina, al enfocarse en artistas individuales, con varias obras cada uno, en base a estilos y no por nacionalidad, sin enfatizar en la identidad latinoamericana como exótica o folclórica, pero además: “I would like to present the work of the artists in a more direct, straightforward way that emphasizes their contribution to world art.”⁶³⁹

En efecto, cuando Rasmussen es invitado en 1990 por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para organizar LAAXXC —y según su propio relato— le parece un proyecto sumamente natural y propicio no solo por su trayectoria e interés profesional, sino también por la historia de coleccionismo del MOMA en este área. Así en varias oportunidades, justifica su acercamiento a las artes de América Latina por un período de más de tres décadas.⁶⁴⁰ Al ser

⁶³⁷ Carta búsqueda de fondos, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY, p. 2.

⁶³⁸ Ídem, p. 1.

⁶³⁹ Ídem, p. 1

⁶⁴⁰ Waldo Rasmussen, Preface and Acknowledgements, Sevilla, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3032, p. 1-4, The Museum of Modern Art Archives, NY. También de manera más extensa se explican los intentos fallidos de este proyecto en la entrevista realizada por Berta Sichel, op. cit.

Director del *Internatonal Program*, tiene un primer encuentro con al arte latinoamericano en 1957 cuando el museo organiza la representación de los Estados Unidos en la IV Bienal de San Pablo. Los trabajos que allí vio de artistas emergentes como Lygia Clark, Frans Krajcberg, Hélio Oiticica, Sergio Camargo, Carlos Mérida, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Alejandro Otero, se incluyen justamente en esta exposición. Además señala que durante el tiempo de administración de este programa tiene la oportunidad de ver de primera mano algunos de los más impactantes movimientos del arte contemporáneo latinoamericano desde los años sesentas —el arte cinético, la figuración y nueva figuración, las nuevas aproximaciones al conceptualismo—: “these were among the many experiences which led to my conviction that contemporary Latin American artists deserved an international audience.”⁶⁴¹

No es solo su propia historia personal en el museo la que cuenta de manera aislada sino que el MOMA es la primera institución fuera de América Latina en coleccionar y exhibir el trabajo de artistas latinoamerican*s, empezando por la exposición del artista mexicano Diego Rivera en 1931, dos años más tarde de la fundación del museo. La colección de arte latinoamericano comienza en 1935 y se exhibe por primera vez en 1943, cuando cuenta con casi trescientos trabajos. Una segunda presentación más pequeña de la colección en 1967 incluye los trabajos adquiridos en esa década. Relativamente pocas adquisiciones se hacen desde entonces y uno de los objetivos de esta exposición desde su punto de vista es estimular el interés en la colección del museo y la posibilidad de adquisiciones a futuro.⁶⁴²

Varios documentos del archivo y entrevistas publicadas dejan ver cuales fueron los **criterios organizativos y conceptuales** que guían al curador-organizador en la selección y formato que LAAXXC termina adoptando. Llama la atención la autodefinición que Rasmussen realiza respecto de su rol en esta exposición: “First of all, the point of view in the selection process was less that of the art historian than that of the exhibition-maker. That is to say, the intent is not to provide a complete historical survey but rather a broad view of the many complex strands in the work of Latin American artists.”⁶⁴³ Esto proviene no solo del reconocimiento de la calidad de estos artistas —“mi interés por hacer la

⁶⁴¹ Ídem, p. 2

⁶⁴² Ídem. p. 1. Se profundiza en el coleccionismo del MOMA en el apartado que sigue.

⁶⁴³ Ídem. p. 2

exposición proviene en realidad del artista contemporáneo y de la creencia que amerita exhibirse en un contexto internacional y no solo en exposiciones nacionales y regionales”, tal como explica—⁶⁴⁴ sino de que los mismos han sido injustamente desatendidos por años, más allá de las exposiciones recientes que pueden verse tanto en Europa como en Estados Unidos.

Su énfasis no está —como se ve en varias cartas donde expone la visión general de la exposición— en resaltar las cualidades exóticas, folclóricas o nacionalistas, sino más bien en destacar **“un punto de vista internacional”**.⁶⁴⁵ Esto significa varias cosas: por un lado, que la exposición se organiza en base a criterios cronológicos y estilísticos más que por nacionalidades, y que la misma revela una continuidad del arte latinoamericano con tradiciones modernas internacionales tales como el cubismo, constructivismo y surrealismo. Se muestra además la transformación de estas fuentes en estilos locales, marcados por una evolución independiente. Todo esto hace pensar al curador que los artistas de la región deben coleccionarse y exhibirse en un contexto internacional, y no solo mostrarse en galerías separadas o exposiciones que se queden a nivel regional. “Explorar, de la manera más abierta e inclusiva posible, no definir el arte latinoamericano”, es otra de sus búsquedas declaradas.⁶⁴⁶ Para esto, contradictoriamente, se delimita **quien entra en la categoría de artista latinoamerican*** en base a un criterio puramente subjetivo:

“Thus, in addition to artists born and living in Latin America, it includes artists who emigrated from Europe to Latin America; artists who were born in Latin America but resided in the United States or Europe for extended periods; and Latino artists from the United States (Chicano, Puerto Rican and Cuban American). The criterion for the selection of artists is admittedly subjective, based either upon the artist’s expressed identification with Latin America or my belief that the artist is in some crucial way a part of Latin American art history. Artists who have frequently rejected identification as Latin Americans – such as Matta or Marisol – are included, for example, because I feel that qualities of their works have resonated throughout Latin American art.”⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Declaraciones en la entrevista de Berta Sichel, op. cit., p. 52.

⁶⁴⁵ Waldo Rasmussen, Preface and Acknowledgements, Sevilla, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3032, p. 2, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁶⁴⁶ Ídem. p. 3.

⁶⁴⁷ Ídem. p. 3.

Finalmente, es una **exposición multi-objetivo** y por esto mismo muy ambiciosa, sobre todo teniendo en cuenta las décadas previas de desinterés por parte del museo hacia el arte latinoamericano: ofrecer una evidencia visual de que las obras de los artistas latinoamericanos merecen ser exhibidas y coleccionadas; suministrar algo de su contexto y desarrollo; mostrar la colección del MOMA en este área, que a pesar de ser la más grande existente en arte latinoamericano, se muestra muy poco. Al mismo tiempo y respecto a esto, vincular las salas neoyorkinas del MOMA con la colección latinoamericana del museo; esperando enriquecer esta última con obra de artistas más contemporáneos: “En mi concepto, entonces, la exposición cubre el mismo período que debiera mostrar nuestra colección. Espero, asimismo, que con la exposición se continúe algo que ya está ocurriendo, que el artista contemporáneo sea invitado a exponer en contextos internacionales y no sólo latinoamericanos.”⁶⁴⁸ Adicionalmente, es claro que el museo busca dirigirse a nuevas audiencias, atrayendo al público latino, poco asiduo a sus salas, intentando establecer otro tipo de relación con instituciones comunitarias ligadas a este sector de la población, muy en consonancia con la agenda de otros museos neoyorquinos y del resto del país en ese entonces.

Hay varios aspectos contradictorios al mirar estos criterios de manera conjunta. Este no es un proyecto que nace por iniciativa del MOMA, sino que luego la institución se lo apropia y aprovecha la visibilidad que puede obtener por el mismo dados sus recursos organizativos tales como la colección, así como su reputación internacional para poder vender la exposición a otras sedes europeas. Las intenciones al organizarla generan muchas preguntas: ¿Desde dónde se organiza si no es desde la historia del arte, es decir desde el propio contexto de los artistas ? ¿Cual es la idea de “artista contemporáneo” del curador siendo que lo que se exhibe mayormente es arte moderno? ¿Y si se insiste en decir que no es una visión completa, porque tiene el título de “artistas latinoamericanos del siglo XX” y es la más grande jamás realizada sobre este tema en Estados Unidos, promocionándose como tal?

La múltiple misión que el curador prepara para esta la exposición es enorme. Comenzando por la reparación histórica, ofreciendo la evidencia de que estos artistas deben ser exhibidos internacionalmente, no como ha ocurrido hasta entonces. El MOMA pretende ser parte

⁶⁴⁸ Declaraciones en la entrevista de Berta Sichel, op. cit., p. 53.

fundamental de esta especie de ola de reparación y reconocimiento que el *boom* genera, al organizar “la perspectiva de fin de siglo”. En medio de esto y de manera simultánea se habla además de reordenar la manera en que la institución ubica y exhibe históricamente a est*s artistas. En definitiva, si es que se pretende no definir al arte latinoamericano, no se entiende porqué este título y porqué una serie de delimitaciones respecto de quienes sí y quienes no pueden considerarse como tales. La selección se hace en base al criterio exclusivo del curador, en base a los artistas que él mismo considera esenciales para representar el arte latinoamericano y en base a algunas exclusiones —de países y regiones, de la escasa inclusión de artistas mujeres, de datos contextuales relevantes para situar a las obras, etc.—; y una gran duda que surge es la de cual es el papel de asesor*s y académic*s que figuran en el catálogo en la selección de la muestra.⁶⁴⁹

Por supuesto que la exposición lleva implícito un criterio geográfico, se quiera o no decirlo abiertamente y más allá de ideas bastante confusas al respecto, tal como Rasmussen aquí: “creo que el arte debe ser exhibido en términos internacionales y no nacionales. Soy una especie de enemigo del nacionalismo y lo he experimentado en carne propia; (...) y no creo que se haga un servicio al arte exponiéndolo en términos de mostrar a Argentina y luego Brasil y México. Creo que eso nada tiene que ver con el arte.”⁶⁵⁰ ¿Cual es sino el criterio bajo el que se expone a América Latina si no es a través de sus respectivas nacionalidades? Me resulta curiosa esta cita, ya que el nombre de la exposición tiene que ver exclusivamente con una **delimitación geográfica**, con un lugar de pertenencia, necesariamente lleno de referencias nacionales.

El criterio “internacional” está ligado a otro asunto como es el del modernismo que guía la organización del espacio expositivo del MOMA y bajo el cual se quiere adaptar esta exposición. Se contradice el curador al afirmar: “yo no muestro a los artistas en relación con nada, muestro lo que han hecho. No exhibo las obras de Diego Rivera en relación con el cubismo europeo; las exhibo como sus obras,”⁶⁵¹ ya que es claro como interpreta la

⁶⁴⁹ En cuanto a las asesorías figuran —al menos en el papel— historiador*s de arte, profesionales de distintos museos y de la crítica de arte, que son consultados para la selección de artistas: Samuel Paz (Arg.); Aracy Amaral y Paulo Herkenhoff (Brasil); Eduardo Serrano (Colombia); Lilian Llanes (Cuba); Rita Eder (México); Angel Kalenberg (Uruguay); Ariel Jiménez (Venezuela), Listado de asesor*s internacionales, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY. Además en el catálogo de Nueva York figuran: Susana Torruela Leval; Sylvia Pandolfi.

⁶⁵⁰ Declaraciones en la entrevista de Berta Sichel, op. cit., p. 54.

⁶⁵¹ Ídem, p. 54-55.

continuidad de estos movimientos en América Latina. Su visión paternalista no ayuda a comprender mejor la exposición, parece que lo más importante es ser de ayuda a estos artistas, sobre todo los contemporáneos, al darles un lugar en el museo: “la exposición aquí (...) puede **ayudar** a los artistas de manera muy concreta. Los consagra dentro de una de las principales instituciones, y espero que esto produzca también cambios en la institución.”⁶⁵² La lectura que queda al descubierto es la de que se está reconociendo, admitiendo y dando un espacio concreto a estos artistas dentro del mundo del arte, que antes no tenían, en esta exposición definitiva y monumental.

La consideración de otros **aspectos institucionales** sirve para entender mejor la exposición y el lugar desde el cual se organiza. Waldo Rasmussen se encuentra asociado al MOMA desde 1954. Inicialmente trabaja para Porter Mc. Cray, director del recientemente creado International Program (IP, 1952), es entrenado en los procedimientos técnicos relativos a la preparación y circulación de exposiciones que viajan al exterior. Luego de esto asume el puesto de Director of the Department of Circulating Exhibitions (1962) y más tarde el de Director of the International Program (1969), cargo bajo el cual organiza LAAXXC en 1992 y que ocupa hasta retirarse del museo un año más tarde.⁶⁵³

Rasmussen es responsable de formular los contenidos del IP, en colaboración con los demás departamentos curatoriales del museo y los miembros del International Council, así como también de administrar los tours de las exposiciones.⁶⁵⁴ Por las características y funciones propias del IP viaja ampliamente con muchas de las exhibiciones que circulan por el mundo; además sirve como *Assistant U. S. Commissioner* a la Bienal de San Pablo en 1961 y en la Bienal de Venecia en 1962. En 1989 participa en el *Exhibition Advisory Committee for Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, organizada por la Hayward Gallery (Londres). También es miembro del *Art Advisory Board of the Americas Society* (New York) desde 1980. Entre las grandes exposiciones que ha dirigido para el IP se encuentran: *Two Decades of American Painting: 1945-1965* (1966-67), que circula por Japón, India y Australia; y *American Abstract Expressionists* (1981), organizada para el

⁶⁵² Ídem, p. 54-55.

⁶⁵³ Waldo Rasmussen, Biography, Collection: PI, Series. Folder: II-B-3048 a 3050, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁶⁵⁴ Ídem.

Edinburgh International Festival. Además selecciona la exposición norteamericana para la *Second Triennale of India* (Nueva Delhi, 1971), y coordina *American Art from the Museum of Modern Art* (1979), que conmemora el 50 aniversario de la fundación del museo, que tiene su gira por Europa e Israel. Por sus cuarenta años de carrera y su trayectoria dentro del MOMA se lo designa Director Emeritus del IP.⁶⁵⁵

El **IP** —fundado en 1952— nace siendo parte del Department of Circulating Exhibitions, con la función de desarrollar intercambios de arte contemporáneo de largo aliento con otros países, y deviene un departamento independiente en 1969. Creado principalmente para responder a la necesidad de representación del arte norteamericano en el extranjero en bienales y festivales pero también para traer arte de afuera a los Estados Unidos, a lo largo de su historia realiza más de 200 exposiciones que circulan por distintos países. El IP es patrocinado por el **International Council** (IC, establecido en 1953): “a group of the privileged” según Waldo Rasmussen,⁶⁵⁶ y es un grupo de membresía formado por patrones del arte y coleccionistas de más de veinticinco países, creado especialmente para darle apoyos más amplios y financiamiento al primero; juega desde el inicio un rol importante en los asuntos internacionales del museo.⁶⁵⁷

Pero la historia y revisión crítica —entre artículos y otras publicaciones de afuera y dentro del museo— sobre su creación, funciones y vínculos gubernamentales es mucho más larga. Algunas líneas de reflexión apuntan a los cambios que la política internacional de los Estados Unidos ejerce sobre el museo y su orientación en cuanto a programas y actividades. A muy poco tiempo de su fundación las circunstancias cambian a causa de la Segunda Guerra Mundial: no solo se reduce drásticamente el presupuesto a causa de la entrada del país a la guerra sino que la propia misión del museo se ve redireccionada hacia programas relacionados con el conflicto armado, lo que abarca desde exhibiciones propagandísticas para agencias gubernamentales hasta actividades recreativas para las fuerzas armadas. Los años cincuenta estadounidenses están ligados al debate nacional sobre los valores americanos y sus fundamentos ideológicos, en donde cobra relevancia la percepción del país en el extranjero. El inicio de la guerra fría ocasiona necesariamente cambios en el

⁶⁵⁵ “Waldo Rasmussen retires as Director of International Program”, *Moma Magazine*, The Museum of Modern Art, Winter/Spring 1994, p. 24.

⁶⁵⁶ Waldo Rasmussen, Interview, MoMA Archives Oral History, Noviembre 1994, New York, p. 11.

⁶⁵⁷ *The International Council of the Museum of Modern Art: The First Forty Years*, The International Council of the MOMA, New York, 1993.

museo tal como la fundación del IP —desde el inicio en una relación ambivalente con las agencias gubernamentales— o la expansión del rol del Department of Education:

“(…) the Program was founded in the context of postwar governmental anxieties about international relations and the beginning of the Cold War. Its founders all had government associations, and the aims of the Program reflected, supported, and helped to articulate national attitudes towards the dissemination of American culture abroad. Nevertheless, the Program soon found itself in opposition to governmental policies concerning art interpretable as “Communistic” (…).”⁶⁵⁸

La actividad internacional del museo en esta época ha sido objeto de mucha revisión crítica, con estudios significativos como el de Kozloff (1973) y Cockroft (1974); además del propio MOMA que toma cartas en esta discusión varios años después al contradecir, ampliar la información disponible y reinterpretar este período desde sus archivos y publicaciones, pero sobre todo tratando de rebatir la visión del museo como una institución monolítica a nivel ideológico.⁶⁵⁹ Sería demasiado extenso detallar aquí estos debates pero sí cabe decir que las relaciones del MOMA con el gobierno pasan por distintos momentos que van desde la estrecha colaboración, complementariedad y asistencia mutua como lo demuestra el hecho de que esta institución asume la responsabilidad de representación del país en el exterior (Bienal de San Pablo, Bienal de Venecia, Documenta, etc.) o que el gobierno compre exposiciones al MOMA para promoverlas en el extranjero; aunque pasa también por circunstancias en donde el museo es fuertemente criticado por autoridades del gobierno y/o embajadores en el extranjero por su selección en algunas muestras.

Sobre las **funciones** específicas del IC y el IP, uno de sus fundadores las delimita claramente: “In defining the distinct functions of the Council and the International Program, d’Harnoncourt said that the former was a policymaking, advisory, and supporting

⁶⁵⁸ Elderfield, John, “Preface”, *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, Studies in Modern Art no. 4, MOMA, New York, 1994, p. 8. Además, respecto a las asociaciones de sus fundadores (Nelson Rockefeller, René d’ Harnoncourt, Porter Mc. Cray) con instancias de intercambio cultural internacional y del gobierno, se puede ver en el mismo número: Helen M. Franc, “The Early Years of the International Program and Council”, p. 108-149.

⁶⁵⁹ Los estudios son: Max Kozloff, “American Painting during Cold War”, *Artforum* 11, 1973, p. 43-54; Eva Cockroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum* 12, 1974, p. 39-41. Por parte del MOMA, la revista *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, arriba citada, es una antología dedicada a registrar esta etapa histórica del museo.

group; the latter was the department within the Museum that executed the projects and programs sponsored by the Council. He compared this to the relationship between the Board of Trustees and the professional staff in any museum.”⁶⁶⁰ La magnitud del crecimiento de este programa es importante hacia los años sesentas, no prevista desde su fundación, es interesante saber que ninguna otra agencia gubernamental o institución había sido autorizada a llevar adelante las representaciones de Estados Unidos en el exterior, esto en parte debido a los costos asociados a esta actividad. Por esto explica Helen Franc que si en principio el prestigio del MOMA allana el camino para el funcionamiento del IP, luego con el funcionamiento de éste se afirma este prestigio.”⁶⁶¹ Con los años el IC pasa a respaldar por completo las actividades de este programa, aunque no tardan en surgir algunos conflictos internos institucionales debido al tipo de funcionamiento del mismo al interior de museo, con su propio programa de actividades y fuentes de financiamiento independiente, que prescinde muchas veces de la participación directa de los departamentos curatoriales en el armado de las exposiciones que organiza. Esto sucede con LAAXXC, ya que es organizada exclusivamente desde el IP sin la participación de otros departamentos curatoriales, como afirma su curador al ser entrevistado:

“¿Qué apoyo obtuvo del MOMA? ¿Obtuvo la colaboración, por ejemplo, del Departamento de Pintura y Escultura del Museo? ¿Trabajó con otros departamentos del Museo? No, en realidad no, porque cada uno estaba trabajando en algo diferente. (...) Esencialmente no, aun cuando ciertamente discutí la exposición con el Departamento de Pintura y Escultura, y trabajé con el Departamento de Educación y otros departamentos del Museo. Pero, con excepción de tomar prestadas obras de la colección y los arreglos técnicos, no.”⁶⁶²

Finalmente, el financiamiento de la exposición proviene —aunque no exclusivamente— del IC del museo que facilita en definitiva la mayor parte de las exposiciones del IP. En este caso, la dirección para la recolección de fondos la lleva a cabo Patricia de Cisneros. El resultado es una combinación de fuentes entre donaciones individuales, del Banco de Venezuela, de fundaciones, sin exclusividad en el financiamiento de una sola fuente. A esto

⁶⁶⁰ Helen M. Franc, “The Early Years of the International Program and Council”, *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, Studies in Modern Art no. 4, MOMA, New York, 1994, p. 140-141.

⁶⁶¹ Ídem, p. 143.

⁶⁶² Declaraciones en la entrevista de Berta Sichel, op. cit., p. 55.

se suma que las otras sedes cubren gastos de organización. En declaraciones de Rasmussen, la muestra tiene un presupuesto total de tres millones de dólares, en costos organizativos (reunir obras, envíos, empaque, transporte, etc.), sin incluir los costos locales de instalación en las sedes de Sevilla, París y Colonia.⁶⁶³

El Moma y el arte latinoamericano

Una exposición realizada en el año 2004 de manera conjunta por el Moma y el Museo del Barrio es el puntapié para ver más de cerca la larga y compleja relación de este museo con el arte proveniente de América Latina. Desde ésta se pueden reconsiderar los problemas y las particularidades de las políticas del Moma en relación al arte latinoamericano, así como establecer relaciones entre el tipo de organización de esta exposición y la de 1992. *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo* (2003) es la exposición central de tres organizada de manera conjunta entre el MOMA y el Museo del Barrio, instituciones con historias y colecciones bien diferentes pero que colaboran en este proyecto por invitación del primero, aunque involucrando la curaduría de ambos.⁶⁶⁴

La historia de la formación de la colección del MOMA es el tema principal o punto de partida desde el cual se organizan los trabajos y se estructura la exposición, en una narrativa que muestra el crecimiento de la misma, así como los estilos y temas preponderantes. Hay cuatro secciones, que reflejan la actividad de coleccionismo del museo: los años treinta; los primeros años cuarentas (1942-1945 específicamente); la década del sesenta; los trabajos adquiridos desde los años noventa. Luces y sombras se reflejan sobre estas obras, en el sentido de una diferenciación interna muy marcada entre las obras icónicas y las completamente desconocidas: “Some of the works in the collection have become icons, inseparable from any contemplation of Latin American and Caribbean modern art, while

⁶⁶³ Ídem, p. 55. Más allá de esto, la lista de créditos del catálogo incluye los siguientes apoyos: Mr. and Mrs. Gustavo Cisneros, Banco Mercantil (Venezuela), Mr. and Mrs. Eugenio Mendoza, Mrs. Amalia Lacroze de Fortabat, Mr. and Mrs. David Rockefeller, the National Endowment for the Arts.

⁶⁶⁴ Las otras dos exposiciones son: “Voces y Visiones: Highlights from el Museo del Barrio’s Permanent Collection” (Noviembre 2003-Febrero 2004) y “Retratos: 2,000 Years of Latin American Portraits” (2004). Esta serie de exhibiciones es el proyecto más ambicioso jamás emprendido por El Museo. Esta institución nace de la iniciativa de un grupo de educador*s, artistas y familias puertorriqueñas en relación con los movimientos por los derechos civiles de los sesentas, para promover el reconocimiento de los logros culturales de esta comunidad. El Museo es hoy una de las instituciones culturales latinas más relevantes de Nueva York, en: Basilio, Miriam; Bercht, Fatima; Cullen, Deborah; Garrels, Gary; Pérez-Oramas, Luis Enrique (eds.), “MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art”, op. cit.

others have not been exhibited since their acquisition. Our intent has been both to reveal and to deepen the understanding of the Museum's history and to stimulate renewed consideration of the works of art, both familiar and unknown.”⁶⁶⁵

Con esta exposición la larga e intermitente historia de involucramiento del MOMA con el arte latinoamericano se reanuda e intenta ser más sistemática.⁶⁶⁶ Para esto se invita temporalmente a curadores adjuntos provenientes de América Latina a reconsiderar la colección y su lugar dentro del museo: Paulo Herkenhoff y posteriormente Luis Enrique Pérez-Oramas, quienes trabajan para esta exposición dentro de un equipo de curador*s de carácter multinacional provenientes de ambas instituciones. La publicación de este catálogo plagado de ensayos críticos funge aquí como excusa para entender un poco más la colección y sus señas particulares, así como reflejar los marcados ejes temporales en los cuales se alimenta y crece.

Particularidades de una colección

Hay una historia del MOMA ligada al arte latinoamericano que es ampliamente reconocida. Se sabe que su interés como institución se remonta a los primeros años de vida de este museo, que esto figura entre sus objetivos, y que se refleja primeramente en el arte mexicano para extenderse luego hacia los demás países. De hecho, se considera entre las primeras instituciones en prestarle atención y recursos: “sending representatives to travel extensively south of the U.S. border and adding these expeditions' discoveries to its collection”.⁶⁶⁷ En líneas generales, desde el inicio de la colección las adquisiciones se realizan a medida que las obras son hechas, aunque —y dada la cantidad de países de los que estamos hablando— es en un tiempo más reciente que las compras se hacen para llenar baches o vacíos históricos acumulados a través de los años. Pero más allá del reconocimiento de esta actividad de coleccionismo temprana, y de que efectivamente esta institución pueda tener un papel relevante en la recepción del arte de América Latina, esto puede confrontarse con el hecho de que estos acervos han salido muy pocas veces a la luz

⁶⁶⁵ Gary Garrels, “Looking back/going forward: MoMA reconsiders art of Latin America and the Caribbean”, ídem, p. 28. Aquí se explica que mientras que el desarrollo cronológico de la colección forma el esqueleto de la exhibición, se organizan grupos de trabajos alrededor de preocupaciones **temáticas y estilísticas** para crear un diálogo: por ejemplo, el retrato, escenas de la ciudad, el trabajo políticamente comprometido; Op art, “political Pop”; o las tendencias conceptuales.

⁶⁶⁶ Como afirma Glen D. Lowry, Director del MOMA en el catálogo, op. cit., p.10.

⁶⁶⁷ Julián Zugazagoitia (Director, El Museo del Barrio), “Foreword”, ídem, p. 8.

en las salas del museo. Solo en 1943 y 1967 se dedican exposiciones que tienen la función exclusiva de mostrar la colección, más allá de que la de 1992 utiliza los fondos del museo e implícitamente quiera despertar mayor interés y entusiasmo del que hay hasta entonces.

Esto no refleja sino una **posición ambivalente** que desata cada cierto tiempo algunas controversias. Entre las más revisadas se encuentra la que destaca que los lazos del museo con l*s artistas suelen enmarcarse en circunstancias económico-políticas que afectan las relaciones de Estados Unidos con América Latina, aunque esto no determine unívocamente el rumbo de la colección; también, se debate el tema de la inclusión de est*s artistas en las galerías, calificado como episódico o incluso negligente: “For students of Latin American art, The Museum of Modern Art’s “Latin American collection” has been an intriguing mystery. More heard about than seen, it has been rarely presented and is known largely through old exhibition catalogues, newspaper articles, and archival research.”⁶⁶⁸

Más allá de este “misterio” que al parecer la rodea, no son pocos los argumentos que describen la complejidad de su historia y sostienen que la misma se basa mayormente en un conocimiento incidental más que en un estudio profundo de las obras de arte, haciendo de ésta una colección —aunque compuesta por más de 2,000 obras de arte, sin incluir fotografías, películas y diseño industrial— fragmentaria y limitada.⁶⁶⁹ Hablando de ciertas tendencias en cómo se muestra esta colección, algunas de estas obras son incluidas específicamente en exhibiciones que se enfocan en la región, además de que individualmente se incorporan algunas figuras particulares en exposiciones dedicadas a movimientos claves del arte moderno. Otro rasgo que se observa dentro del MOMA es que varias iniciativas que pretenden revisar el modo en que se exhibe y colecciona el arte latinoamericano así como profundizar en su estudio no pueden avanzar por diversos motivos. Lo que resulta con el paso del tiempo, es que solo una muy pequeña parte de esta colección parece representar la parte “icónica” o sobresaliente del arte latinoamericano, la más difundida incluso mediáticamente, en contraposición al gran número de “desconocid*s” que escasamente puede ver el público, lo que da una imagen completamente sesgada y parcial.

⁶⁶⁸ Miriam Basilio, “Reflecting on a history of collecting and exhibiting work by artists from Latin America”, ídem, p. 52.

⁶⁶⁹ Fatima Bercht, “From el Museo del Barrio: a curator’s notes on MoMA al El Museo”, ídem, p. 30.

Otros parámetros institucionales son los que cuentan al momento de coleccionar, interpretar o exhibir, distintos en comparación a los que se aplican en la adquisición de artistas modern*s, ya sea europe*s o norteamerican*s. Entre los mencionados relativos a la política exterior y los intereses políticos-económicos, también debe tenerse en cuenta el factor del coleccionismo privado ya que muchas veces estas obras se reciben en donación. También, y esto figura entre las intenciones de la exposición de 1992-93, muchos museos estadounidenses perfilan tanto en sus muestras como en sus colecciones el desarrollo de nuevas categorías de público, en los cuales está el de acceder al sector latino así como al perfil de “turista internacional”.

Los criterios que se mencionan tienen además otras particularidades, de raigambre más permanente. Esta colección, única en tamaño y contenido, se forma de acuerdo a un “constructo geopolítico” muy abarcador; la etiqueta de “Latino” y “Latin American art”, dueña de un largo historial de críticas, pero de uso corriente. De hecho, el MOMA comienza a coleccionar arte europeo y norteamericano desde sus comienzos, así como arte latinoamericano muy poco tiempo después; esto es diferente a lo que sucede con el arte proveniente de Asia, África u Oceanía, tal como explica Pérez-Oramas.⁶⁷⁰ En un reporte interno del museo del año 2001, “Non-Western Holdings”, se argumenta sobre el caso de l*s artistas latinoamericanos diciendo que deben considerarse en el contexto del arte producido en el Hemisferio Occidental aunque se señala un problema relevante: “We all know that today universalism has been replaced with a sensitivity toward difference. The question is, how can we incorporate this new sensibility into our operations here at The Museum of Modern Art?”.⁶⁷¹

La problematización sobre la vocación de universalidad del museo y su intento de seguir representando esta aspiración se enfrenta necesariamente con la apuesta continuada de mantener una colección de arte latinoamericano relegada a un territorio aparte desde su propio nombre, mientras que las demás colecciones se identifican por los medios formales con que se producen, ya sea pintura, escultura, dibujo, etcétera: “The nomenclature acts like a symptom of these works’ resistance to the universality of a modern lingua franca—

⁶⁷⁰ Luis Enrique Pérez-Oramas “The art of Babel in the Americas”, ídem, p. 34-43.

⁶⁷¹ Fereshteh Daftari, Assistant Curator in the Department of Painting and Sculpture, “Report on the Non-Western Holdings at MoMA”, 18 de abril de 2001. Retomado por Pérez Oramas, ídem, p. 34.

precisely when the Museum seeks to represent the modern in its totality.”⁶⁷² Más allá de pensar en la resistencia que los propios trabajos ejercen a esta supuesta universalidad de la lingua franca del arte moderno que no permiten su verdadera integración, son otros los problemas que atraviesan esta investigación. Quiénes determinan y definen el sentido de lo moderno relativo a algunas obras y dejan fuera de esta lógica a otras dentro de una institución; qué dinámicas de la política internacional afectan a la colección y su exposición; o incluso la cuestión más amplia del sesgo colonial que esta investigación retoma y que pasa en un principio por categorizar de un modo aparte a una región particular dentro del arte “universal”.

Acentos temporales

Hay algunos períodos de mayor intensidad en la historia de adquisiciones del MOMA, marcados por acontecimientos de carácter internacional que van a condicionar en cierta medida la actuación del museo en relación a los países de América Latina. Se pueden identificar estos momentos clave en algunas décadas precisas. Comenzando por los años 30’, donde el museo recibe los primeros regalos de arte latinoamericano por parte de uno de sus fundadores, Abby Aldrich Rockefeller, sobre todo trabajos de los muralistas, ya conocidos por entonces en los Estados Unidos: Rivera, Siqueiros y Orozco. Estos son los primeros pasos de lo que luego se da a conocer como *Latin American Collection* y que hacia finales de esta década va a engrosarse con trabajos de otros países como Brasil y Cuba (de Portinari y Lam respectivamente). Es recordado en varios textos que Diego Rivera es el protagonista de lo que será la segunda exhibición individual dedicada a un artista aún vivo desde que el MOMA inaugura, en 1931.⁶⁷³ Otras exposiciones importantes organizadas dentro del MOMA en esta década incluyen trabajos de Covarrubias y de Rivera, aunque quedan fuera de *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (1936) los trabajos de Lam y Matta. En 1940 se realizan además *Twenty Centuries of Mexican Art* que incluye arte precolombino, colonial, folk y arte moderno, para la cual se comisiona la realización de

⁶⁷² Ídem, p. 35.

⁶⁷³ Rockefeller conocía y admiraba el trabajo de Rivera antes de que el museo abriera sus puertas; además, Alfred H. Barr Jr., el primer director del museo, conoce a Rivera en 1928 cuando ambos estaban de visita en Rusia, información que aparece en: Rona Roob, “From the Archives”, Revista MOMA, No. 14, 1993, p. 16, Collection PI, Series. Folder II.B.3048, The Museum of Modern Art Archives, NY.

un fresco a Orozco —*Dive Bomber and Tank*—;⁶⁷⁴ y *Portinari of Brazil*, en donde el museo adquiere varias de sus obras.⁶⁷⁵ Durante la década siguiente el gobierno estadounidense procura fortalecer y afianzar lazos con los países de la región debido a su posición en la Segunda Guerra Mundial, en un intento de alejar a estos países de la influencia del Eje. Fue especialmente entre 1941-1944 que la comunicación con Europa se ve interrumpida cuando “the Museum turned its attention to Latin America with great vigor, actively collecting and exhibiting Latin American art”.⁶⁷⁶ Comienza así el período más activo de adquisiciones a través del establecimiento del *Inter-American Fund* en 1942, fondo que es iniciado a partir de la suma inicial de veinticinco mil dólares otorgada por Nelson Rockefeller (Presidente del Board of Trustees del museo de 1939 a 1941), antes de su renuncia.⁶⁷⁷ Este fondo se inicia a pedido de Alfred Barr, con la intención exclusiva de usarlo en la colección de arte latinoamericano, y se alimenta regularmente: entre 1942 y 1974 se adquieren alrededor de 650 trabajos. Se crea por primera vez en la historia del museo el cargo de *Consultant on Latin-American Art*, ocupado por Lincoln Kristein. Es así que la composición de la colección comienza a ampliarse desde su sesgo original enfocado en arte mexicano hacia otros países de Sudamérica tales como Brasil, Argentina, Chile, Uruguay, Perú, Ecuador y Colombia, que Kristein visita en un viaje de varios meses.

⁶⁷⁴ Esta exposición es considerada un mega-proyecto, mismo que queda como antecedente de subsiguientes prácticas curatoriales a lo largo del tiempo. La misma se inserta dentro de las típicas lecturas hacia el arte mexicano entonces vigentes: iconografía “local” que el público espera que se vea como “mexicana”, escenas de la revolución, imágenes rurales tradicionales, todo lo que enfatiza no solo una continuidad intemporal sino una diferencia racial. La misma es leída no sólo como un claro ejemplo de colaboración entre los dos países en el marco de la política de la Buena Vecindad sino como determinada por agendas económicas y culturales específicas de los Rockefellers, importantes patrones del MOMA y partícipes clave de las negociaciones por el petróleo con México a través de Standard Oil, luego de su nacionalización en 1938. La exposición, insinuada como posibilidad en las negociaciones entre Cárdenas y Rockefeller en 1939, actúa como una especie de pantalla diplomática no solo por las conflictiva relación bilateral en ese momento sino que se ubica en medio de las tensiones de la segunda guerra mundial, donde los dos países eran aún neutrales pero donde el recurso del petróleo es estratégico. Si bien lo que se expone se pretende “neutral” y evita controversias, el mural de Orozco hace imposible desmarcarla del conflicto bélico y evita su lectura como “exótica”. Este tema se puede profundizar en: Oles, James, “Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank”, Renato González Mello; Daniel Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States*, Hood Museum of Art-Dartmouth College, New York-London, 2002, p. 186-205.

⁶⁷⁵ El listado completo de las exposiciones dedicadas al arte latinoamericano desde 1931 a 1943, así como el de exhibiciones que llevan obras de América Latina hacia el extranjero entre 1932 y 1960 (“circulating exhibitions”) aparece detallado en: Carta dirigida a Waldo Rasmussen, “Latin America and the Museum”, 16 de abril de 1992, Collection, PI, Series. Folder: II.B.3030, p. 1-4, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁶⁷⁶ Rona Roob, op. cit., p. 16.

⁶⁷⁷ Rockefeller renuncia a la presidencia del museo para ocupar el cargo gubernamental de *Coordinator of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics*, que luego cambia a *Coordinator of Inter-American Affairs*, y se muda a Washington, ídem, p. 16.

También Alfred Barr viaja a México y Cuba con los mismos fines.⁶⁷⁸ Hacia 1943 la colección tiene en su haber alrededor de 293 obras, casi 200 son adquiridas por medio de este fondo. Este crecimiento, se argumenta, tiene a su vez relación con el fomento de las relaciones interamericanas:

“It has been argued that Rockefeller believed that Kristein’s cultural contacts and purchases could be used to create “good will” in South America toward the Allies and the U.S. government. During the 1942-43, the years when he was employed as a museum consultant, Kristein also made reports to U.S. State Department representatives in the countries he visited regarding the political attitudes of, among others, local intellectuals and artists toward the Axis powers.”⁶⁷⁹

No siempre los criterios de adquisiciones más ligados al intercambio cultural por motivos diplomáticos son bienvenidos dentro del museo, y es sabido que este breve pero intenso período de compras llevado adelante por Kristein presenta cierta resistencia por parte de Barr, quien realiza una distinción entre el criterio curatorial para la adquisición de obra y el beneficio potencial de los intercambios culturales.⁶⁸⁰ *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (1943) es la exposición donde los más de doscientos trabajos —entre compras, préstamos y donaciones pertenecientes al museo— pueden verse por primera vez, y que se reflejan también en un catálogo con el mismo nombre.⁶⁸¹ Entre otras exposiciones este mismo año también están *Recent Acquisitions: May-Day Sketchbook of Diego Rivera* y *Brazil Builds*. Además en 1944 se organiza *Modern Cuban Painters* que fue la primera exposición de arte moderno cubano presentada en un museo norteamericano hasta entonces.

Un cuestionamiento similar al de las adquisiciones sucede dentro del *Board of Trustees*, en donde se manifiesta cierta oposición debido al número de exposiciones de artistas de

⁶⁷⁸ Ídem, p. 16.

⁶⁷⁹ Miriam Basilio, op. cit., p. 54. En su nota no. 14 hace referencia a otras investigaciones realizadas en los archivos del museo sobre estas relaciones.

⁶⁸⁰ Ídem, p. 54.

⁶⁸¹ Lincoln Kristein, “The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art”, MoMA, New York, 1943. Este libro tiene un prólogo de Alfred Barr en donde afirma que esta colección es la más importante de los Estados Unidos, o quizás del mundo, incluyendo a las repúblicas de América Latina (p. 3). También figura un ensayo de Kristein “Introduction: from the Conquest to 1900”, que pretende englobar en un escrito este enorme período temporal.

América Latina que circulan bajo el *Department of Circulating Exhibitions* en los años 40's: "(...) the Museum should clarify its policy in regard to good neighbor exhibitions. It should be noted that these reservations were made within the context of staff and Trustee discussions about the merits of several exhibitions organized by the Museum as part of its contracts with the U.S. government. Those projects focused on propaganda posters, prints, and other materials explicitly related to the Allied war effort."⁶⁸²

Es interesante notar dentro de estas correlaciones, que justamente en 1945 se realiza el simposio "Studies in Latin American Art" donde se enfatiza en la necesidad de mayor oferta académica dentro del campo en el ámbito universitario así como la necesidad de material bibliográfico en inglés, mismo tópicos que se reiteran a través de los años y en cada ocasión en que se vuelve a manifestar este interés por el arte latinoamericano. El contexto de la segunda guerra que motiva este acercamiento lleva a reconocer, en palabras de Barr, "a good many errors, both of policy and taste", y a reiterar lo necesario de un compromiso sostenido: "We have a serious responsibility to justify what we did then in a state of emergency by our continuing interest now that the emergency is past".⁶⁸³ Hay que recordar que estos años tienen otras particularidades ya que se define lo que va a ser el orden mundial que va a configurar las próximas décadas, y se delimita también una división en las artes visuales dentro del continente: "(...) the crystallization of a powerful critical theory to accompany the emergence of new tendencies in abstract painting in New York after 1940 —principally under the influence of Clement Greenberg— would make it impossible to fit much Latin American art, including its abstract modes, into the formalist criteria."⁶⁸⁴

En efecto, los años posteriores a la guerra verifican un menor interés por exhibir y adquirir artistas latinoamerican*s, en parte porque el final del conflicto reabre las puertas a Europa pero también porque el propio museo promueve el expresionismo abstracto. Cabe recordar que también en 1953 el MOMA crea su colección de piezas y etapas canónicas del arte moderno. Uno de los canales que permanecen abiertos hacia la región, junto con los

⁶⁸² Miriam Basilio, op. cit., p. 55. Las notas no. 28 y 29 de su ensayo refieren brevemente a la "política del buen vecino" de Roosevelt y menciona los contratos del museo con distintas agencias gubernamentales, así como las exposiciones que se hicieron, todas relacionadas con la guerra.

⁶⁸³ Alfred Barr, "Problems of Research and Documentation in Contemporary Latin American Art", en: Wilder (ed.), *Studies in Latin American Art: Proceedings of a Conference Held in the Museum of Modern Art*, New York, 28-31, 1945, citado por Miriam Basilio, op. cit., nota no. 30, p. 56.

⁶⁸⁴ Luis Enrique Pérez Oramas, op. cit., p. 36.

trabajos que ingresan a través del *Inter-American Fund* es el de la circulación de exposiciones por medio del IP, que entre 1953 y 1997 envía más de cincuenta exposiciones, aparte de encargarse de la representación en la Bienal de San Pablo en 1951, 1953 y 1969.⁶⁸⁵ También explica Rasmussen que entre 1950 y 1964 no hay una “ausencia” en cuanto a exposiciones e integración en las salas sino que introduce matices: “There was an entire gallery in The Museum of Modern Art devoted to works by Latin American artists, chiefly Rivera, Orozco, Siqueiros, and Tamayo. Works by Matta were always on view in the galleries devoted to Surrealism, and Wilfredo Lam’s *The Jungle* of 1943 was given a prominent position in the museum’s lobby by Alfred Barr.”⁶⁸⁶ Se organiza además la exposición individual *Matta* en 1957, la tercera de un artista latinoamericano en el museo. El desarrollo de la Revolución Cubana y de la guerra fría en general va a marcar fuertemente el período siguiente debido a la influencia regional de este acontecimiento y a los intentos estadounidenses por contrarrestarla, entre los cuales el programa de la Alianza para el Progreso del presidente Kennedy tiene relevancia. Esto tiene su correlato en el marcado aumento de las compras que el museo realiza a lo largo de la década del sesenta, así como en la presencia de estos artistas en exhibiciones de arte contemporáneo. Estas adquisiciones provienen de varias fuentes: las que realiza Alfred Barr de artistas que residen en Nueva York o a través de sus viajes a sudamérica —Liliana Porter, César Paternosto, Fernando Botero, Marisol, entre otros—; o también las que continúan por la vía del *Inter-American Fund*, que en este período incluyen algunas obras provenientes de Venezuela: Gego, Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc, mismos que fueron incluidos en *The Responsive Eye*, exposición dedicada al arte óptico y cinético realizada en el MOMA en 1965. Poco después Barr selecciona el trabajo de 38 artistas para *Latin American Art 1931-1966*, que fue la primera revisión realizada desde 1943: “The press release called the collection “the most important one outside Latin America”, noting that the museum owned “approximately 160 paintings and sculptures, and 1,400 drawings and prints, as well as photographs, films, and design objects”.⁶⁸⁷ Exposición que viene a

⁶⁸⁵ Miriam Basilio, op. cit., p. 57.

⁶⁸⁶ Tomado del prólogo de Rasmussen a LAAXXC, p. 14, en: Miriam Basilio, op. cit., p. 57.

⁶⁸⁷ Miriam Basilio, op. cit., p. 58. En su nota no. 47 se encuentran referencias sobre las fechas de exhibición y los escritos de Barr sobre esta colección, así como sobre las adquisiciones. La mayor parte de las compras de este período incluyen trabajos en papel, por ejemplo de Carlos Alonso, Luis Camnitzer, Ernesto Deira, Jorge

mostrar como la categoría de arte latinoamericano está ligada a motivaciones políticas, y es propicia a activarse o desactivarse convenientemente.

Cabe mencionar una iniciativa que entonces surge dentro del museo, destinada al estudio activo de la colección de arte latinoamericano así como a la adquisición de obra tanto contemporánea como histórica, en un intento de equiparar los procedimientos existentes con el resto de las colecciones del museo. La encargada de esta iniciativa, Elaine Johnson, fue financiada por el IC en varios viajes destinados a la compra de dibujo, grabado, así como de libros de artista.⁶⁸⁸ Este proyecto —que bien puede equipararse al de Lincoln Kristein años antes— se detiene posteriormente (1969) con el argumento de la falta de fondos, justo en el momento de su profundización. El giro viene por el lado del CIAR, con el que el museo decide colaborar al llevar las exhibiciones de arte latinoamericano exclusivamente hacia este espacio. También hay que decir que las iniciativas y propuestas de exposiciones de Johnson se van a detener.⁶⁸⁹

Relata Rasmussen en una larga entrevista que los inicios de los años setentas representan una etapa difícil para el museo debido a los temas que deben enfrentarse: las demandas provenientes de grupos de artistas por cuotas de inclusión de sus trabajos y en exposiciones, la exigencia de participación de artistas en el *Board of Trustees*, el asunto de la Guerra de Vietnam, el desarrollo de un sindicato de trabajadores en el museo. Temas que repercuten hasta mucho tiempo después: “The whole issue of representation of black and latino artists, of women artists, those were all issues coming up (...). I must say, I think some things that happened in that period were sort of premonitions of things going on now. (...) I think that was the beginning of the Museum becoming more responsive to the artist community and to other political issues”.⁶⁹⁰ Se realiza entonces la exposición *The Artists as Adversary* (1971) que trata sobre el compromiso político de los artistas en la época moderna y que —también en palabras de Rasmussen— fue una exposición de particular importancia ya que trae a la luz obras como el mural de Orozco (*Divebomber and tank*) que no había sido mostrado en veinte años.

de la Vega, entre otros. Esto tiene relación con el interés de William Lieberman, a cargo del Departamento de Grabado desde 1960.

⁶⁸⁸ Johnson fue Assistant Curator (1961-1963) y Associate Curator of Drawings (1963-1969).

⁶⁸⁹ Miriam Basilio ahonda en estas propuestas que no verán a la luz, op. cit., p. 59.

⁶⁹⁰ Waldo Rasmussen, Interview, MoMA Archives Oral History, Noviembre 1994, New York, p. 53-54.

Pero lo cierto es que, más allá de algunos casos de exposiciones que retoman el trabajo de artistas de México como Manuel Álvarez Bravo, Luis Barragán o la más amplia *Mexican Art* (1978), la cantidad de trabajos que se incorporan a la colección decae en estos años. Sí se continúa esta línea de exhibición y colaboración con el CIAR con *Latin American Prints from the Museum of Modern Art* (1974), organizada por Riva Castleman, que muestra uno de los puntos fuertes de la colección como el grabado.⁶⁹¹ También desde 1971 comienza “Projects”, que va a mostrar periódicamente un núcleo trabajos comisionados a artistas contemporáneos entre los que se incluyen a Félix González-Torres, Guillermo Kuitca, Meireles, Leonilson, y Gabriel Orozco, mismos que están representados en la colección del museo. Fue alrededor de 1980 que Rasmussen propone *Modern Art from Latin America*, para ser realizada en el museo y en otros espacios a nivel internacional, lo cual no prospera por falta de fondos, seguros y sedes.

En la década del noventa convergen varios factores que, una vez combinados, renuevan el interés por el arte latinoamericano y su historia específica e intentan remediar ciertos vacíos acumulados a lo largo de años. Cuentan en esta etapa la nueva aproximación en materia de política exterior norteamericana, que luego de varios años de intervencionismo en la región centroamericana ahora alimenta discursivamente las estabilidad política y el libre comercio a través de la **“Iniciativa de las Américas”** formulada por el gobierno de Bush, lo que coincide con el llamado proceso de redemocratización de varios países sudamericanos desde los años ochentas.⁶⁹² Tendencias más generales dentro del mundo del arte reaniman este interés, y según afirma Pérez Oramas, van a tener repercusión dentro del MOMA: “the resurgence of efforts by Museum curators and trustees to support the collecting and exhibiting of works by artists from Latin America. For the first time since the Museum began to collect Latin American art, its acquisitions were dictated by the necessity of filling in certain lacunae, making up certain deficits”.⁶⁹³

⁶⁹¹ Curadora del MOMA desde 1971, Director of the Department of Prints and Illustrated Books, 1972.

⁶⁹² Lozano, Lucrecia, “La iniciativa para las Américas. El comercio hecho estrategia”, Nueva Sociedad No. 25, Buenos Aires, Mayo-Junio 1993, p. 121-134.

⁶⁹³ Luis Enrique Pérez Oramas, op. cit., p. 37. Quiero mencionar las tendencias más generales a las que hace referencia: la inclusión de trabajos de artistas latinoamericanos, hasta hace poco ignorados por prácticas curatoriales hegemónicas, en exhibiciones de carácter global, organizadas por curadores de alto perfil internacional; la emergencia de colecciones de arte latinoamericano de perfil internacional, dentro y fuera del continente; el desarrollo de redes internacionales de exhibición —por ejemplo bienales— que incluyen a artistas de todo el mundo; el debate público sobre el rol histórico del museo al darle forma a la visibilidad internacional del arte de América Latina.

En definitiva, el inicio de los noventa presenta un renovado interés para el museo en la exhibición y colección de arte latinoamericano y esto es acorde con otros procesos relacionados con el *boom* de exposiciones, que tienen que ver fundamentalmente con la existencia de un mercado para este sector, con el crecimiento de la población de origen latino, con el aumento de programas de estudio de nivel superior, etc. Es dentro de este ambiente que se realiza LAAXXC, como propuesta renovada del proyecto que Rasmussen quiere realizar en los ochentas, mediada ahora por el tema del “descubrimiento”. El interés que esta exposición plantea hacia la colección puede relativizarse ya que la misma no se centra exclusivamente en revalidar o reposicionar estas piezas dentro del museo como tema central, sino que se posiciona dentro de un contexto internacional donde tiene un lugar importante. Más bien, se aprovecha esta fecha de visibilidad a nivel mundial para dar cabida a un proyecto de antaño, que leído en 1992 tiene, según quién lo mire, un tinte neocolonial evidente.

Al mirar este proceso, hay otros elementos que se pueden tener en cuenta. La colección también se moviliza y muestra a partir de préstamos que el MOMA realiza a otras instituciones en estos años.⁶⁹⁴ Como hecho más reciente figura el de la creación de la posición de curador adjunto del *Department of Painting and Sculpture* (1999-2002) ocupada por Paulo Herkenhoff, de Brasil, que revitaliza la discusión sobre la representación de artistas de esta región. Sigue la incorporación en 2002 de Luis Enrique Pérez-Oramas en el *Department of Drawings*, quien fue el segundo curador adjunto proveniente de América Latina. Ambos emprenden tareas que se habían acometido antes de manera intermitente e interrumpida: ver los vacíos de la colección y repensarla en relación a las posesiones del museo como un todo.

Resulta curioso, si se tiene en cuenta en retrospectiva este esfuerzo del MOMA —ahora en conjunto con otra institución que tiene una relación e historia muy diferente con la población latina en los Estados Unidos—, como una vez más se revitaliza esta necesidad de “ponerse al día” con el arte latinoamericano, aunque hayan pasado diez años desde LAAXXC. La exposición del 2003 es un nuevo “landmark”, mientras que la de 1992-93

⁶⁹⁴ Ídem, p. 61. Entre las exposiciones que piden préstamos de la colección del MOMA están: “The Latin American Spirit: Art and artists in the United States, 1920-1970” (1989); “Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980” (1989); “Wilfredo Lam and His Contemporaries, 1938-1952” (1992). También dentro del MOMA se suceden varias exposiciones de artistas de América Latina y el Caribe desde los años 90’s.

apenas si aparece mencionada en el nuevo catálogo: “Yet the Latin American works that constitute this exhibition are not a separate collection within MoMA; within its larger holdings they serve to integrate the art-historical discourse of past and current centuries. That is precisely what marks this exhibition as a landmark, in that it brings together works hitherto overseen by different departments in the first attempt to gauge the breath of its Latin American holdings.”⁶⁹⁵ Quedan varias dudas sueltas: ¿qué hace de esta exposición de 2003 un nuevo “landmark”? ¿es que acaso una nueva exposición tapa a las otras previas? ¿será que, como el tópico del descubrimiento que aparece cada cierto tiempo, aparece el descubrimiento del arte latinoamericano como un tema cíclico, que se repite en medio del desinterés que luego lo cubre? ¿en qué parte de la historia del museo queda la exposición de 1992-1993? ¿porqué no se retoma en la exposición de 2003, y porqué no hay ecos de las amplias críticas que la misma recibió justamente en las “celebraciones” del V Centenario?

Exposición en “La MoMA”

Parte del anuncio televisivo con que se promociona la muestra en los Estados Unidos dice: “Now through september 7th The Museum of Modern Art will be wearing the colors of Rivera, Botero, Kahlo, Torres-García, Matta, and some 90 other latino artists. Latin American Artists of the Twentieth Century is the largest exhibition of its kind ever to be seen in this country (...)”, dando cuenta con esto de las “estrellas” principales del evento así como de la excepcionalidad de esta exposición: la más grande jamás vista en el país: “the unprecedented exhibition of Latin American art”.⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Julián Zugazagoitia, op. cit, p. 8.

⁶⁹⁶ “Public Service Announcement”, Collection, PI, Series. Folder: II.B.3038, The Museum of Modern Art Archives, NY.

La muestra no llega sola sino que viene acompañada de una batería de eventos relacionados: dos publicaciones (el enorme catálogo a color de la exposición, más otro con



una selección breve de la misma); eventos especiales (lecturas, conferencias de artistas, simposio de eruditos, conservadores, críticos, etc.); actuaciones musicales (Tito Puente, Paquito D' Rivera, Eddie Palmieri, entre otros); un curso especializado, *Latin-American Presences: Latino Artists in the U.S., 1965-93*; charlas a la hora del almuerzo; y programas concurrentes (música gratis en el jardín, y una

amplia programación de cine y video).⁶⁹⁷ Como es también usual en este tipo de grandes exposiciones, las inauguraciones no se quedan al margen, y menos en este caso en donde se combina la tradicional gala de primavera con la apertura de la exposición, que “está llenísima y es un éxito”.⁶⁹⁸ El tono grandilocuente del evento “Party in the garden” es de resaltarse, ya que los discursos pronunciados ese día dejan ver no solamente el tema de los apoyos económicos sino algunas percepciones sobre **el ingreso del arte latinoamericano al arte moderno** a través del MOMA. Es el Director del Museo, Richard Oldenburg el que recalca el lugar de esta institución como la primera fuera de Latinoamérica en coleccionar y mostrar el trabajo de estos artistas. Luego de un repaso por esta historia de exhibiciones dice: “ninguna que se compare con la que se está mostrando ahora”, con la cual “el MOMA toma la delantera” mostrando este “remarcable trabajo artístico” para el público americano. Tanto Agnes Gund (President of MOMA) como Patty Cisneros (encargada de la coordinación de recaudación de fondos desde el IC) destacan las personalidades e instituciones que hacen posible económica y mediáticamente la muestra, de manera aún

⁶⁹⁷ “Special events and programs to accompany Latin American Artists of the Twentieth Century”, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁶⁹⁸ Agnes Gund, “Party in the Garden. June 3, 1993”, 93.11bD, Sound Recordings—Manhattan, The Museum of Modern Art Archives, NY. Tuve la oportunidad de escuchar los casetes de los discursos pronunciados en esta inauguración, con lo cual todo lo que se cita entre comillas es parte de la transcripción que realicé traduciendo del inglés al español. También el evento repercute en la prensa: “The Party in the Garden”, *New York Times*, 6 de junio 1993, p. 3; “Moma does the Merengue”, *Town & Country*, Nueva York, Septiembre 1993, p. 1.

Asisten a la gala: Gustavo y Patty Cisneros; Elizabeth Frías; Maureen Cogan; Roz Jacobs; Patsy Tarr; Marina Winckleman; William H. Luers (Pte. MET Museum); Wilfrido Vargas Orchestra de Dominicana; Nena Villanueva; Bader Gonzalez; Linda White; Edie Rickey; Carroll Petrie; Jean Tailer; Mercedes Zuloaga (Caracas); Pepe Fanjul; Jeanne C. Thayer (co-chairwoman of the party); Ronald S. Lauder (vice president of the museum); David Rockefeller (honorary chairman of the party); Beatriz Patiño; Beatriz Santo Domingo.

más específica que la que aparece en los créditos.⁶⁹⁹ Esta última también se explaya con algunas afirmaciones que llaman la atención: “Artísticamente es muy importante conocer este continente, del que antes no sabían de su existencia, al que puedan acceder a conocer parte de él. También quiero manifestar qué sucede en los Estados Unidos hoy: el multiculturalismo, la manera en que los latinoamericanos y americanos se ven juntos hoy, y esto se ve mucho en este show.” Por último, agradece al curador y deja entrever —en mi opinión, de manera un tanto exagerada— que con este trabajo que sueña por aproximadamente quince años “**cambió el curso del arte moderno de América Latina**”.

Es interesante el gesto de que el nombre mismo del museo sufre un leve cambio por estas fechas, latinizándose, ya que deja de llamarse MOMA a secas para pasar a ser “La MoMA”, en un gesto que se pretende de acercamiento con la audiencia latina, al menos en los folletos promocionales. Éstos van a retomar dos imágenes principalmente —Frida Kahlo, *Autorretrato con Bonito*, 1941 y Emiliano di Cavalcanti, *Samba*, 1925— que, vistas



en conjunto con las de la portada del catálogo de Nueva York (Tarsila do Amaral, *Ovo*, 1928, es además la imagen de una de las invitaciones), pueden tomarse como las más representativas de la muestra, por los usos que se les da y por la circulación de las mismas.⁷⁰⁰

Las gacetas distribuidas a la prensa dejan ver otros aspectos básicos dignos de considerarse: los cerca de 80 años de arte latino, en su amplio rango y variedad, pueden verse en más de 300 trabajos, lo que incluye vari*s artistas que jamás han participado en una muestra

⁶⁹⁹ Agnes Gund agradece a l*s beneficiarios: Patty Cisneros, David Rockefeller, Philip Jhonsen, que son el trío ilustre, a lo que agrega a Mercedes Bas, Fortabat, Betina Gabetti, Marcela de Cuellar, Carol Pietri, Jim Feir, entre otr*s. Pero agradece en especial a Patty y Gustavo Cisneros por el apoyo financiero y el aporte desde los medios, WXTV que dio apoyo a este proyecto así como Univision Cable 41.

Por su parte Patty Cisneros menciona a los sponsors de la muestra: “muchos son de Sudamérica, y es interesante decir que mucho proviene de emprendimientos privados, en nuestro continente no hay mucho apoyo al sector privado, no hay esta tradición, no hay exenciones de impuestos, entonces todos los que contribuyen lo hacen desde el corazón y porque creen.” Agradece a su esposo el apoyo económico; al Banco Mercantil de Venezuela; Mr. a Ms. Eugenio Mendoza; Amelia Lacroze de Fortabat. De Venezuela, a su gobierno: CONAC (Consejo Nacional de Cultura) y Galería de Arte Nacional; de Estados Unidos: David y Peggy Rockefeller por ayudar; Rockefeller Foundation; 41 Channel; Univision Group. A la directora del museo que cubrió todo, al curador y a su staff, artistas y asesores.

⁷⁰⁰ Esto se ve en varias partes al consultar el archivo, Collection PI, Series. Folder: II.B.3038, The Museum of Modern Art Archives, NY.

internacional. La exposición pretende diferenciarse de las anteriores dedicadas a este rubro por parte de museos estadounidenses y europeos con un punto de vista regional o enfocadas hacia el tema de la identidad latinoamericana, con lo que se acentúa lo exótico o folclórico. En cambio, LAAXXC se concentra en artistas individuales y comprende varios trabajos por cada uno, con un tercio de la selección general dedicada al arte contemporáneo, lo que incluye varias instalaciones.

Parece difícil saber cómo se produce este alejamiento de lo exótico y folclórico a través de las imágenes más difundidas: gente de piel negra bailando samba, o la ya muy reconocida

de Frida con un papagayo, sumadas al huevo enroscado con una serpiente de Amaral, que es la seña más reconocida al ser la portada del catálogo.



“**Experience, passion, politics, bright**”, son las palabras que resuenan al final de un breve anuncio de televisión, que deja ver pinturas de Matta, Botero, Rivera, Torres-García, Kahlo, Amaral, Lygia Clark, entre otros, junto con un artista con rostro “hispano-latino” acompañando la invitación: “Venga a la Moma”.⁷⁰¹

Hay una similitud en la utilización de las imágenes de Amaral en las portadas de AOF y LAAXXC en donde se refuerza el lugar de lo primigenio/primitivo para la región, del paisaje deshabitado, de la naturaleza. Al hablar de **surrealismo** en la introducción al catálogo, Sullivan dice:

“En cualquier examen del arte moderno en Latinoamérica, una de las cuestiones más difíciles de aclarar es la presencia del “surrealismo” o de aspectos “surrealistas” en la pintura, la escultura, la fotografía y otras artes de nuestro siglo. Con demasiada frecuencia se ha distinguido el arte latinoamericano por sus supuestos elementos fantásticos, su

⁷⁰¹ “93-38 (1993), copy 1: Latin American PSA (english); 1993. Nutmeg Recording NY; Moma; Latin American PSA; 1-Latin America: 30 english PSA”, Video Recordings of Museum-Related Events (Queens), The Museum of Modern Art Archives, NY.

exhuberancia, pasión, drama y color. (...) Este énfasis particular ha separado de las tendencias centrales el arte de muchos países latinoamericanos, forzándolo hacia el reino periférico a veces primitivista y/o folclórico de la “otredad”. Esta actitud esencialmente colonial debe evitarse, pues ya no es posible mantener la validez de tal postura política. (...) No obstante, es igualmente imposible ignorar el hecho de que en la obra de muchos artistas latinoamericanos del siglo XX está patente un contenido no-racional, mítico, legendario y onírico. (...).”⁷⁰²

Así, se aclara que el término “**Surrealismo del Nuevo Mundo**” designa una sensibilidad particular por parte de los habitantes de América Latina desde finales de la década de los treinta hasta hoy y es por esto una categoría aceptada. Ciertos razonamientos se repiten, en la tele, en la portada, en los anuncios, y a pesar de las declaraciones que se desligan de lecturas previas, se insiste en este tipo de conceptualizaciones al afirmar que es una sensibilidad particular ya no de l*s artistas sino de l*s habitantes de América Latina, dando además el nombre del “nuevo mundo”. Pero más allá de estas reducciones a unos cuantos clichés y unas pocas imágenes difundidas por los anuncios, la muestra en general es más amplia que ésto. Se explica en la información para la prensa que cada una de las secciones pretende representar un amplio rango de contenido y estilos, permitiendo que el público se adentre en las complejidades y variedades de expresión que caracterizan el arte de América Latina a lo largo de este siglo. Nada más ni nada menos.

Montaje

La exposición ocupa los dos pisos dedicados a exposiciones temporales que tiene el MOMA. Una de las reseñas, publicada en *Artnexus* en los días de su apertura señala irónicamente y no sin razón: “lo mismo se dedicó a Matisse que a todo el arte latinoamericano del siglo XX”.⁷⁰³ En efecto, el texto de sala da cuenta de lo enorme y diverso de este espacio geográfico que se quiere abarcar: “When we speak of Latin America, we are describing most of a continent and a half, many nations, two official languages, hundred of regional languages, and a multitude of cultures and artistic

⁷⁰² Sullivan, Edward, “Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo”, catálogo LAAXXC en su edición de España, p. 96.

⁷⁰³ Goldman, Shifra, “Artistas Latinoamericanos del siglo XX, MOMA”, *Art Nexus* 10, Septiembre-Diciembre de 1993, p. 84-89.

expressions so varied that it is impossible to generalize. (...) Latin America encompasses people of diverse ethnic, religious, and national identities. LAAXXC presents a broad overview of a rich and complex panorama of artistic vision.”⁷⁰⁴

Aparte de abarcar estos dos pisos, hace uso de otros espacios del museo tales como el *Garden Hall* ubicado en la planta baja, la entrada, y el *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden*. Los breves párrafos del texto de sala sirven para describir los grupos o estilos incluidos, o al menos para entrar a la exposición con algún tipo de información. A esto se suman los 40 minutos de duración del recorrido de la audioguía, realizados por Edward Sullivan, para quien los quisiera adquirir. Las fotografías de sala muestran en la entrada —aparte del título y una breve inscripción— un enorme díptico de Julio Galán, a modo de prolegómeno, pero en todo caso fuera de lugar ya que la sección más contemporánea es en la planta baja.⁷⁰⁵ Puede verse también desde el inicio, de frente, el óleo de Rivera, *Paisaje Zapatista*. En toda esta primera parte es evidente que existe una intención de que algunos artistas resalten por sobre otros, tal como pasa con Segall, Orozco, Rivera, Kahlo o Torres-García. También la impresión general al verse la enorme sala con divisiones espontáneas o paredes falsas, no es la de un espacio sobrecargado, percepción que cambia luego en algunas salas específicas donde es evidente la falta de espacio. No son visibles a través de las salas explicaciones o textos en las paredes, ni siquiera en las dedicadas a artistas particulares o cerca de las instalaciones.

Todo el primer piso está dedicado a las primeras siete secciones de nueve —*Early Modernism; Expressionism and Landscape Painting; Mexican Painting and Social Realism; Geometric Abstraction; Kinetic Art; Surrealism and Lyric Abstraction; New Figuration, Pop, and Assemblage*— mismas que son explicadas en estos cuatro párrafos:

“The first galleries are dedicated to the early modernists, who, in the years after World War I, fused the international language of modern art to their individual expressions and concerns. These artists often developed regional landscapes and figure paintings with local or national themes.

⁷⁰⁴ “Wall Text”, Collection PI, Series. Folder: II-B-3050, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁰⁵ Installation view of the exhibition, “Latin American Artists of the Twentieth Century”, Museum Archives Image Database-MAID, MOMA. Pude ver las imágenes de la instalación de la exposición pero no está permitido por las políticas del museo almacenarlas.

Following these are works by the Mexican muralists. Among the most famous artists of their time, they evolved a politically charged realism that was significantly influential throughout the Americas during the 1930s and 1940s.

During approximately the same period, another major current took root in Latin America: Surrealism, a movement that employed personal symbolism and dreamlike imagery in unpredictable, even shocking, juxtapositions.

The abstract, geometric compositions of Constructivism lent themselves to characteristically American interpretations that often manifested their pre-Columbian heritage. This movement inspired several generations of Latin Americans, giving rise, in the 1950s and 1960s, to “concrete” non-representational art in Argentina and Brazil, and to kinetic and optical art in Venezuela and Colombia.”⁷⁰⁶

Se encuentran aquí reunidos, en esta “introducción” al arte latinoamericano —tal como indica la audioguía—, artistas como Rafael Barradas, Tarsila do Amaral, Alejandro Xul Solar, Lasar Segall, Pedro Figari, Armando Reverón, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Antonio Berni, entre otr*s. Galerías especiales son dedicadas para Frida Kahlo, presentada en cercanía a Rivera y compartiendo el espacio de la sala con María Izquierdo; también toda una sala está disponible para el trabajo de Joaquín Torres-García. A Rufino Tamayo, Wilfredo Lam (que no tienen tanta visibilidad en la disposición del espacio) y Roberto Matta le siguen el Grupo Madí y el de Arte Concreto-Invencción con Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice para llegar al movimiento cinético de los 60’s y 70’s. Al parecer y por las fotos de sala, Torres-García es el único artista que tiene una sala entera para su trabajo, aunque ésta no está cerrada y visualmente se traslapa con lo que sigue en la exposición —el arte geométrico—, donde el espacio parece no ser suficiente para las esculturas.

Algunas apreciaciones de la audioguía llaman la atención, sobre todo sobre ciertos artistas leídos en relación con el tema identitario así como por sus llamativas biografías. A Barradas por ejemplo “no se lo puede identificar como latinoamericano”; sobre la pintura *Antropofagia* de Tarsila do Amaral se dice que: “They seem unformed, almost embrionic, as if an identity is only beginning to emerge”; tanto Xul Solar como Reverón son verdaderos excéntricos; el trabajo de Kahlo, una vez más, resalta por “su tormentosa

⁷⁰⁶ “Wall Text”, op. cit.

relación amorosa, su dolor, y si bien se ha calificado de surrealista ella sostiene que ha pintado su propia realidad.”⁷⁰⁷

El nivel inferior del museo está dedicado a las secciones de *Minimal and Conceptual Art; and Recent Painting and Sculpture*. Así se explica a través de dos párrafos, todo el resto del arte latinoamericano del siglo XX:

“The exhibition continues in the René d’Harnoncourt Galleries, on the Lower Level, with contemporary work that draws an a broad range of personal styles and aesthetic movements, from figurative and expressionist, to minimal and conceptual.

Three installations, made especially for this exhibition, are on view in the ground floor Garden Hall; other recent painting and sculpture are located by the entrance to the exhibition, and in The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden.”⁷⁰⁸

En efecto, aquí se ve como si la exposición recomenzara: nuevas salas, nuevo piso, y nuevamente el título. Este comienzo está dado por la pintura figurativa, con un lugar prominente para Fernando Botero, Jacobo Borges, Jorge de la Vega, Antonio Seguí, Nahúm Zenil, José Luis Cuevas, así como también la escultura de Marisol. Otra sala se dedica a los denominados *assemblages* de contenido político: Rafael Ortiz y Alberto Heredia por ejemplo. “Los artistas latinoamericanos del siglo XX generalmente trabajaron en épocas de represión...”, explica Sullivan a medida que avanza en su relato en la mencionada audioguía. Siguen en esta parte obras de Antonio Berni, Luis Bénédict, y luego Santiago Cárdenas así como una obra de Julio Galán, Liliana Porter y Gonzalo Días, con una obra comisionada para la exposición. Luego se entremezclan artistas que pertenecen a distintas generaciones: Waltercio Caldas, José Resende, Jac Leirner, Gonzalo Fonseca. La instalación de Meireles ocupa un cuarto aparte.

Esta parte contemporánea mezcla en algunos espacios lo que es pintura, escultura e instalación, y se genera saturación visual en algunas partes. Tiene también los trabajos de

⁷⁰⁷ “Latin American Artists of the Twentieth Century. The Museum of Modern Art. An Acoustic Tour with Edward Sullivan”, The Museum of Modern Art Archives, NY. La guía tiene varios errores, desde nombres de artistas como Vedro Figari hasta sustantivos como boleadores en vez de boleadoras. También, existen las mismas identificaciones que se hacen en AOF (esta vez por parte de Sullivan) respecto a vari*s artistas: Armando Reverón, Frida Kahlo, por ejemplo. Es interesante resaltar estas conexiones.

⁷⁰⁸ “Wall Text”, op. cit.

Juan Sánchez, las fotografías de Ana Mendieta, luego Luis Camnitzer, cerca de Víctor Grippo. Otra sala contigua alberga la escultura de la brasilera Frida Baranek, que casi no entra en la sala, para cerrar con piezas de gran formato como las instalaciones de José Bedia y Tunga, seguidas de las pinturas de Guillermo Kuitca y Luiz Cruz Azaceta: “Todo lo que vimos apenas roza la superficie del arte del siglo XX de América Latina. Esperamos que sirva para situar a los artistas en un contexto internacional así como puente para otras exhibiciones sobre arte latinoamericano en Estados Unidos en el futuro”, dice el audio como despedida.

La presentación general de esta muestra puede ser —y realmente así pasa— sometida a varias críticas. Su **intención de totalidad**, aunque discursivamente no lo asuma, es evidente. Este deseo de ser la muestra más abarcativa jamás vista en los Estados Unidos, el larguísimo panorama temporal, su gira europea, la publicidad con la que cuenta, además de los impresionantes catálogos —tuvo uno en cada país donde se presenta— indican esto.⁷⁰⁹

En el caso del catálogo de LAAXC en Nueva York, junto con el texto inicial de Edward Sullivan —que merece comentarios aparte, y que tiene dos ensayos tanto en el catálogo de Sevilla como en el de Nueva York—, presenta ensayos en profundidad sobre vari*s artistas (Armando Reverón, Xul Solar, Tarsila do Amaral, Orozco y Rivera, Joaquín Torres-García y la tradición del arte constructivo, Lygia Clark y Hélio Oiticica, María Izquierdo) y ciertos temas y tendencias por países (constructivismo abstracto en Argentina, Brasil, Venezuela y Colombia; el surrealismo; nueva figuración, pop y assemblage en los sesentas y setentas; el tema de la crisis en el arte contemporáneo; la reinención de las identidades; el arte conceptual y político). Realizados por especialistas en cada área, son una contribución necesaria a la lectura de esta exposición que contrasta sin embargo con la lectura simbólica general que podemos hacer de la misma con motivos de la celebración de 1992.

⁷⁰⁹ Solo la muestra del MOMA tiene dos catálogos, el más extenso, editado por Waldo Rasmussen junto a Fátima Bercht y Elizabeth Ferrer, incluye catorce ensayos de investigador*s y crític*s (416 páginas, 192 ilustraciones a color y 130 en blanco y negro); y el que muestra las selecciones de la exposición (64 páginas, con textos en inglés y español y 39 ilustraciones a color).

Si se piensa en el tipo y calidad de información entonces disponible sobre arte latinoamericano, hay grandes disparidades. Se publican catálogos como *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (1988), con ensayos de investigación que dan acceso a una historia en gran parte desconocida sobre como se va gestando la presencia de artistas latinoamericanos en este país, pero tenemos también el de *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987* (1987), que es una suma de ensayos breves, de escasa profundidad sobre l*s artistas, más cercana a lo anecdótico aunque también incorpora algunos puntos de vistas de reconocid*s investigador*s.

Fiel al estilo que prevalece en este tipo de exposiciones que pretenden tanto como abarcar un siglo de arte de todo Latinoamérica, el ensayo de Sullivan tiene como título la “**perspectiva de fin de siglo**” y realiza un recorrido por las principales divisiones que la muestra adopta, destacando algunos problemas. Su discurso asume y descarta ciertas nociones “anticuadas” tales como pensar que “la pintura, la escultura y arquitectura latinoamericanas forman un conjunto homogéneo único (indistinguible por regiones o aún por originalidad artística)”; hoy en día, afirma, “se toman más en serio sus aportes a medida que aumenta la conciencia del significado del arte latinoamericano”, dice el catálogo de Sevilla.⁷¹⁰ En este camino, parece denunciar que importantes exposiciones con frecuencia obligan al arte —o a l*s artistas— a asumir formas basadas en una actitud esencialmente colonialista creando la impresión errónea de una homogeneidad artística totalmente inexistente en la veintena de diversas naciones que forman la América Latina. Pero a pesar de esto Sullivan defiende que esta muestra es “representativa de la enorme diversidad y complejidad del arte latinoamericano”.⁷¹¹ En varias ocasiones parece quedarse atrapado en su propio discurso, en cuestiones que no logra dilucidar completamente o que presenta de manera muy general y por esto mismo confunde, generaliza y cae en las mismas contradicciones que quiere evitar. Tal es el ejemplo de su lectura del modernismo que cae en los clichés colonialistas que dice combatir, homogeneizando y reduciendo la lectura de sus muchas expresiones:

“Las figuras que representan los comienzos de la modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica habían pasado un período importante de su vida en el extranjero. (...) Sin embargo, es ridículo y hasta imposible citar a un solo artista como un “Picasso mexicano” o un “Matisse venezolano” o un “Kandinsky brasileño”. Como había declarado Oswald de Andrade, el crítico y filósofo brasileño, en su importante *Manifiesto Antropofagita* de 1928, la meta deseada de los pintores latinoamericanos fue ingerir y transformar (o “canibalizar”) lo que se consideraba de interés en las culturas extranjeras a fin de valerse de estos puntos de estímulo para la creación de formas nuevas (aunque autóctonas) de expresión (...).”⁷¹²

⁷¹⁰ Sullivan, Edward, “Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo”, op. cit., p. 35

⁷¹¹ Ídem, p. 35.

⁷¹² Ídem, p. 37.

También el apartado sobre “La crisis del modernismo” enfatiza esta idea, y lleva sus consecuencias hasta el arte latinoamericano contemporáneo:

“El modernismo establecido en Latinoamérica ya en la década de los veinte por artistas como Amaral, Xul Solar y Rivera fue en esencia un modo visual extranjero transformado o “canibalizado” por dichos artistas en algo viable para sus propias sociedades. Los procesos inherentes en el crecimiento y desarrollo del arte por toda la América Latina hacia finales del siglo XX han dependido –en muchos casos- de la búsqueda, por parte de los artistas, de estrategias con los que tratar los dilemas intrínsecos relacionados con la creación de maneras autóctonas de articular las realidades plásticas, emotivas, políticas y psicológicas de su época y de su lugar. Las formas artísticas foráneas se admitieron y se reconocieron (...); luego fueron asimiladas o rechazadas en la búsqueda de los vehículos apropiados para los significados que querían comunicar. Estos problemas insolubles de expresión artística continúan en la década de los ochenta y los noventa (...).”⁷¹³

Llama mucho la atención las preguntas que trae a cuenta en sus conclusiones:

“El lector de este ensayo y el visitante de esta exposición podrían preguntarse, con razón, si existe algún argumento, rasgo visible u otro componente que haga que estas obras y estos artistas sean “latinoamericanos”. Es una pregunta peligrosa pero necesaria que debemos hacernos, aunque no hay respuesta definitiva. ¿Hay algo propiamente latinoamericano o es este término simplemente una construcción neocolonialista que el Mundo Desarrollado aplica al Tercer Mundo? (...) Sin negarle cierta unicidad, el arte creado en latinoamérica debe analizarse con un discurso estético más universal. Sólo así podrá recibir una valoración justa de su mérito y significado.”⁷¹⁴

La agenda multicultural

Junto con el MOMA, varias instituciones de la ciudad de Nueva York reflejan un interés por el arte latinoamericano y por lo que atañe a la población de este origen. Este es el caso del gobierno de la ciudad, que enfatiza en la promoción del multiculturalismo e intenta relacionarse con organizaciones ligadas a la comunidad de latin*s; lo que para el MOMA se traduce en el interés por ganarse a “otros públicos”. El tema del multiculturalismo ligado en

⁷¹³ Ídem, p. 127.

⁷¹⁴ Ídem, p. 143.

específico a América Latina y en estrecha relación con el tema del Quinto Centenario parece ser el tema en voga, no solo para este museo sino también para muchas otras instituciones de la ciudad, que van a incluir varios programas de actividades en este sentido. *Latin America Month* fue el programa del *Department of Education* del *American Museum of Natural History*, con un repertorio digno de destacarse: *Brazilian Rhythms; Myths and Legends from Central America; Afro-Brazilian Art; Guyanese Folklore; Mayan Weaving; Folk Songs and Dances of Latin America; Significance of Aztec Treasures; Garifuna of Honduras; Traditional Mexican Dance; Afro-Brazilian Dance; Andean Music; Exhibit: Pueblo Quechau: Messages from my People*; más el programa ¡Somos Boricuas! formado por varias presentaciones y workshops de músicos provenientes de Puerto Rico.⁷¹⁵ Excede en mucho a esta programación los varios meses de actividades y entretenimientos organizados por el *New York City Education Committee for the Quincentennial* formado por una gran cantidad de instituciones educativas y fundaciones de la ciudad.⁷¹⁶

Dentro de esta explosión de interés, también la *Americas Society* elabora un programa colaborativo para ser llevado adelante en paralelo a LAAXXC, que tiene como uno de sus ejes la exhibición *Space of Time: Contemporary Art from the Americas* en su sede neoyorkina.⁷¹⁷ Al tener presente la historia de la fundación y consitución de esta organización por parte de grandes empresarios estadounidenses, hay que notar que junto con estos intereses generalmente ligados a asuntos político-económicos, funcionan varios programas de actividades: *Latin American Affairs, Canadian Affairs, Cultural Affairs*, son las líneas principales que se manejan. Este último funciona principalmente a través de la galería de arte, y presenta entre tres y cuatro exposiciones anuales relacionadas con “las Américas”, desde temas pre-colombinos hasta arte contemporáneo. En la misma época que LAAXXC, se decide presentar en su galería una exposición dedicada al trabajo de catorce artistas emergentes —de Estados Unidos, Canadá, el Caribe y varios países latinoamericanos— que trabajan en medios y formatos no convencionales, aunque bajo un concepto que los reúne: “Among the themes to be examined by this exhibition are the

⁷¹⁵ “American Museum of Natural History. Department of Education”, Collection PI, Series. Folder: II-B-3031, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷¹⁶ “New York City Columbus Quincentennial Calendar of Events for 1992”, Collection PI, Series. Folder: II-B-3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷¹⁷ “Americas Society. Proposal to the Museum of Modern Art”, Collection PI, Series. Folder: II-B-3031, The Museum of Modern Art Archives, NY.

ethnic and cultural pluralism that constitutes American identity wheter one lives in Toronto, New York, Mexico City, or Bogotá (...).⁷¹⁸ Desde un principio la propuesta deja traslucir que esta exposición es un complemento a la del MOMA ya que l*s artistas que se presentan rondan entre los veinte y treinta años de edad, más jóvenes que los de LAAXXC, además de representar otro tipo de realidades multiculturales a través de sus trabajos, preocupaciones artísticas y sus propias vidas.

Dos programas públicos de actividades se proponen hacer en conjunto con el MOMA. Primero, un panel de discusión en donde confronten artistas, curador*s y crític*s en la era del multiculturalismo, por ser este un tema de evidente interés: “While multiculturalism has spawned a wealth of exhibitions and publications on artists and subjects which had previously received little attention in the art world, this program aims to explore a full range of multiculturalism’s effects.”⁷¹⁹ Me interesa citar parte de las preguntas que esta institución quiere poner a discusión en este panel con el MOMA porque creo que reflejan las preocupaciones más extendidas de varias instituciones alrededor de la ciudad, preguntas que también se insertan en el medio artístico de estos años. Estas son algunas:

“What has multiculturalism, in practice, come to mean? Are exhibitions or other projects organized within the context of “multiculturalism” truly encompassing our multicultural society, or have they perpetuated the segregation of artists already marginalized by the art world? / What are the problems confronted by artists whose work does not subscribe to notions of art stereotypical of members of their group? / Who has multiculturalism empowered? Who is permitted to speak of multicultural issues, and for whom do they speak? / Beyond the ephemeral manifestation of the temporary museum exhibition, have Latin American, Latino, and other under-recognized artists made real inroads into art history? Should be this goal, or should these artists work toward the establishment of parallel discourses and institutions? (...).⁷²⁰

También está la propuesta de debate entre artistas de diferentes generaciones, que pone en contacto a quienes participan en ambas exposiciones e involucra en particular artistas que

⁷¹⁸ “Americas Society. Proposal to the Museum of Modern Art”, p. 1, Collection PI, Series. Folder: II-B-3031, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷¹⁹ Ídem. p. 2.

⁷²⁰ Ídem. p. 2-3.

manifiestan un determinado compromiso político así como a l*s provenientes de Puerto Rico. Varias de las personas consideradas para participar en estos paneles luego fueron incluidas en el simposio que se termina realizando en el MOMA. El vínculo que *Americas Society* establece con este museo, que parece potenciar la llegada de ambas instituciones al público que en este momento les interesa, trasciende hacia un campo más amplio. La *Americas Society* promociona los eventos paralelos que tienen que ver con las exposiciones de arte latinoamericano en el verano en Nueva York, y se posiciona como institución que hace de vínculo entre el gobierno de la ciudad y el MOMA. En una carta de Elizabeth Beim (*Director, Development, Americas Society*) dirigida a Ms. Jerri Allyn (*Coordinator of Events, LAAXXC, MOMA*) se explica: “Enclosed you will find a draft proposal for collaborative programs that we have prepared for discussion. I have also sent along a draft letter to Luis Cancel. Perhaps you can suggest some other things that he might do to promote the cultural events dealing with Latin America that are planned for this summer?”.⁷²¹ Ciertamente, la carta dirigida a Luis Cancel (*Commissioner, Department of Cultural Affairs, New York*) dice:

“This summer the Museum of Modern Art and the Americas Society are each planning to organize major exhibitions dealing with Latin American art. It is our hope to organize programs and lecture series that will attract a broad and diverse audience, and to that end the Americas Society and the Museum of Modern Art will collaborate in sharing resources. As you probably know, there are several other institutions in New York that are also planning cultural programs dealing with Latin America. Those that have been brought to our attention include The Studio Museum of Harlem, the New Museum, the Grey Art Gallery, and Exit Art. Other events that are planned include a symposium at Lincoln Center organized by the World Dance Alliance: Americas Center, and Teatro Festival to be produced by INTAR and Pregones Theatre. There are undoubtedly many others.

Would it be possible for the Department of Cultural Affairs to publish a poster/calendar listing the broad spectrum of events dealing with Latin American culture that are planned during the summer months? This type of promotion would have significant impact in attracting a broad audience. (...)”⁷²²

⁷²¹ Americas Society a MOMA, Collection PI, Series. Folder: II-B-3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷²² Ídem.

Por su parte, la planificación del MOMA es exhaustiva e incluye varios medios, entre ellos, un amplio plan de cobertura televisiva:

“We plan to use television to reach the broadest possible audience for the show both here and abroad, particularly throughout the Americas. We will pursue coverage with a broad range of television programming, including news, editorial, and talk-shows formats. We would like to work with you to produce a video news release for national and international distribution by satellite. In addition, we would like to develop promotional spots for both paid and public-service placement, pending funding. We would like to produce all of the above in both English and Spanish.”⁷²³

La implementación de esta campaña también utiliza una figura mediática, el actor de origen mexicano-estadounidense James Olmos, una figura altamente reconocida en la comunidad latina y que goza de un amplio reconocimiento a finales de los 80’s por ser parte de la serie televisiva *Miami Vice*, para hacer más efectiva la campaña. Entre otras estrategias para este público, existe también un acercamiento hacia la directora del *Mexican Cultural Institute*, brazo cultural del consulado mexicano que les puede asegurar cierta llegada a la población mexicano americana, además de que todo lo relativo a la exposición —catálogos,

programas educativos, visitas guiadas, etc.— será bilingüe.⁷²⁴

Se ve además que el involucramiento en esta exposición también es usado con fines políticos concretos —como el acercamiento a la comunidad de latin*s— por parte del gobierno de la ciudad de Nueva York y del propio museo. Se realiza en el MOMA un evento especial para homenajear al *Mayor and Governor of New York*, funcionarios de la ciudad, dignatarios internacionales, l*s artistas participantes, colaborador*s del catálogo, etc., se reúnen en uno de los



⁷²³ “Proposal to generate television exposure for Latin American Artists of the Twentieth Century”, March 1993, Collection PI, Series. Folder: II-B-3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷²⁴ Carta de Jerri Allyn (Coordinator of Activities, LAAXXC), a Patricia Phelps de Cisneros (Chairwomen of the Honorary Advisory Committee, LAAXXC), 8 February 1993, The Museum of Modern Art Archives, NY, Collection PI, Series. Folder II-B-3035.

eventos promocionales. Esto queda asentado en la correspondencia que mantienen Luis Cancel (Commissioner, Department of Cultural Affairs, City of New York) y el MOMA en una relación de conveniencia y colaboración mutuas, lo que se ve por ejemplo en esta carta del primero al director de esta institución:

“I would like the Museum of Modern Art to consider hosting a Mayor’s reception to coincide with the MoMA’s major Latin American art exhibition opening this June. This reception would give the Mayor and the Museum the opportunity to invite a wide-cross section of the Latino community of New York City, and would complement many of the promotional efforts the Museum is planning around this show. (...)”⁷²⁵

Y finalmente, del museo a Luis Cancel:

“This year in particular, the Department of Cultural Affairs has been a strong, supportive force for MoMA. This has nowhere been more evident than in your role as advisor to our major summer exhibition, Latin American Artists of the Twentieth Century. Your counsel last fall, when we met to discuss our outreach for the exhibition, has proven invaluable. And your readiness to help set the tone for the exhibition at our press preview in June is deeply appreciated.”⁷²⁶

Este intercambio permite ver la relación de conveniencia entre el MOMA y el gobierno de la ciudad en relación al público latino, misma que queda plasmada en una fotografía dentro del museo, parte de la promoción y publicidad del evento en la que se retratan estos actores.⁷²⁷

Es imposible presentar un continente en dos pisos

Las mejores expectativas respecto a la asistencia de público se cumplen, y los datos hablan por sí mismos: “Our average daily attendance of 2,600 exceeded our expectations by 30%,”

⁷²⁵ Carta de Luis Cancel a Richard E. Oldenburg (Director, MoMA), 15 April 1993, Collection PI, Series. Folder: II-B-3035. The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷²⁶ Carta de Jeanne Collins (Director of Public Information, MoMA) a Luis Cancel, 22 April 1993, Collection PI, Series. Folder: II-B-3043, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷²⁷ “Caption 1”, Collection PI, Series. Folder: II-B-3042, The Museum of Modern Art Archives, NY.

yielding a total attendance of 210,000 for the run of the exhibition (which was 66% of total Museum attendance of 317,000 during this period).⁷²⁸ La exposición supera a otras muy populares dentro del museo: “This performance exceeds that of such exhibitions as PHOTOGRAPHY UNTIL NOW, FRANCIS BACON, and ARCHITECTURAL DRAWINGS OF THE RUSSIAN AVANT GARDE, all of which took place in 1990, and is nearly as high as that achieved for HIGH AND LOW in 1990-91. It is also roughly 20% ahead of our projections in advance of the exhibition’s opening.”⁷²⁹ Esto era en cierta forma previsible ya que la actividad de los medios respecto a la exposición fue muy alta, incluyendo lo que respecta la cobertura televisiva en Latinoamérica.⁷³⁰ Las solicitudes de entrevistas una vez inaugurada son acuciantes y ciertamente, es una muestra muy difundida: “The television and radio response to this exhibition has been so positive, and the numbers of interview requests -- while stressful and exhausting -- are extremely important to us”.⁷³¹

No pasa lo mismo con el programa de actividades paralelas, donde la participación fue decepcionante, y esto puede tener según sus propias evaluaciones alguno de los siguientes motivos: en el verano muchos miembros del museo no están en la ciudad; la programación fue demasiada para tan corto tiempo; el MOMA no es conocido por sus eventos de música y literatura; el público general todavía se siente inhibido por los museos de arte moderno y las comunidades de latinos cercanas al museo también podrían sentirse así, ciertamente esta llegada tomaría años de compromiso. A pesar de esto se sabe que mucha más gente de ascendencia latina se encuentra entre la audiencia, al menos más que en otras ocasiones: “In general, I received many comments from audience members about how wonderful and important these events were. We received many requests for more programs like these in

⁷²⁸ “LATIN AMERICAN ARTISTS/Attendance/Participation in Ancillary Activities”, September 24 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3039, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷²⁹ Carta de James S. Snyder (Deputy Director for Planning and Program Support, MoMA) a Patty Cisneros, June 24 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷³⁰ Como se nota en esta cita: “The attached schedule indicates current press activity prior to tomorrow’s media preview. I think we will get good television coverage, especially news coverage in Latin America. Venevision, thanks to Mrs. Cisneros, has offered to make a video compilation of the highlights of the coverage –as we did with Matisse– at the conclusion of the exhibition”, “Press activity for Latin American Artists”, Memo de Jessica Schwartz a Patty Cisneros, Agnes Gund y Richrd Oldenburg, June 1 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷³¹ “Update #8: Requests for interviews, etc.”, Memo de Jessica Schwartz a Waldo Rasmussen, June 10 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

the future – and more multi – cultural “everything” to be integrated throughout MoMA’s programming.”⁷³²

Ni toda la publicidad ni el entusiasmo con que fue visitada pueden ocultar el hecho de las **acusaciones y críticas sobre la muestra**, que llueven en cantidad y versan sobre los más diversos puntos, lo que opaca el supuesto éxito y la atención mediática. Varias preguntas en torno a la organización de la exposición, que podrían ser consideradas “sensibles” aparecen en un formulario destinado a proveer las respuestas cerradas a las mismas, ya sea ante los medios escritos o la televisión. Las mismas reflejan parte de las críticas que se van cosechando a lo largo de toda la gira pero que se acrecientan a su llegada a la ciudad de Nueva York:

“The Latin American Artists exhibition has been called Eurocentric. Is this a valid criticism? / How many women are in the exhibition? / How many of the artists in the exhibition live in North America or Europe? How many of these were born in North America or Europe? / The exhibition seems highly subjective. How important was the committee in the selection of artists and works? / How does the exhibition compares to the 1989 survey ART IN LATIN AMERICA: THE MODERN ERA -- 1820-1980, which opened at the Hayward Gallery in London and toured Europe?.”⁷³³

De hecho, a modo de anticipo de estas críticas l*s organizador*s circulan el conocido artículo de Mari Carmen Ramírez, entre otras previsiones,⁷³⁴ además de considerar la realización de una conferencia de prensa por adelantado, ya que esto sería visto con buenos ojos por la prensa latina:

“In a recent promotional planning meeting regarding the Latin American exhibition, we discussed various ways to create a positive dialogue with the press in advance of the opening. While we do expect that there will be positive press response to the exhibition, we are anticipating significant criticism related to what is viewed as the Museum’s “Eurocentric position” regarding the art.

⁷³² Ídem.

⁷³³ “Question & Answer”, June 1 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷³⁴ “We’re using it as a point of departure for discussion in the Ed. Dept. to anticipate criticism.”, Memo, 2/27/93, Collection PI, Series. Folder: II.B.3035, The Museum of Modern Art Archives, NY.

The intent of the advance press event would be to present the scope of the program, including the exhibition and all related events. By doing so, and also by responding to questions, we would hope to diffuse some of the negative criticism that has already circulated since the European showings. There also has been general criticism about Museum's spotty history related to the display of Latin American art, both in special exhibitions and in the collection galleries."⁷³⁵

Otras previsiones se suceden para manejar estos aspectos negativos, como el trabajo individualizado con la prensa —por un lado con editor*s y escritor*s de la prensa hispana y por otro los periódicos más importantes (Time, Newsweek, The New York Times, etc.),⁷³⁶ o la aparición de algunas figuras clave como Luis Cancel en la conferencia de prensa inaugural, pero los argumentos críticos se filtran igual: "I have gathered that there will be a certain amount of pre-reviewing of the exhibition: one of the biggest arguments is that it is impossible to present a continent on two floors."⁷³⁷ Una de las respuestas del MOMA ante todo esto es la formulada por el Director of Public Information: "I believe that some of this concern about Eurocentrism is exaggerated. After all, modern art had been international since Impressionism, and there were Impressionists in Australia, Japan, and the Americas (...)." ⁷³⁸

Las críticas se generalizan

"Latin American Art exhibit Draws Praise and Criticism. (...) is an exhibition full of disclaimers", dice el anuncio del "Weekend Edition" en la National Public Radio antes de dar inicio a la entrevista de Rasmussen.⁷³⁹ Y si bien es cierto que el listado de críticas que cosecha es amplio y profuso, nadie parece quedar indiferente ante esta exposición, y la cantidad de artículos en torno a la misma abarca los cuatro países que fueron sede

⁷³⁵ "Early May press conference for Latin American Artists", 11 March 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3043, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷³⁶ "Press event for Latin American exhibition", Carta de Jeanne Collins (Director of Public Information) a Paty Cisneros, 24 March 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3043, The Museum of Modern Art Archives, NY. Por esta carta sabemos que finalmente no se realiza una conferencia de prensa por anticipado.

⁷³⁷ "Latin American Artists media opening", Memo de Jessica Schwartz a Richard Oldenburg, 28 May 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3035, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷³⁸ Memo, Jeanne Collins, Director of Public Information, Collection PI, Series. Folder: II-B-3043, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷³⁹ Credit National Public Radio, Weekend edition, Sunday, August 8, 1993, Washington, D.C., Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

desparramándose además hacia el sur. Revistas especializadas, curador*s, crític*s, artistas, director*s de museos y la prensa en general cumplen este papel, y puede decirse que ningún aspecto de la muestra escapa de la polémica. Pero ¿cómo abarcar esta contundencia? Se puede comenzar por decir que cada inauguración en las distintas sedes lleva a puntualizar sus problemas específicos y a levantar sus propias controversias, que se acumulan y crecen. La llegada a Nueva York parece ser la culminación no solo de la gira sino de una atención mediática digna de esta exposición “Mamut”, como se la llama. Pero más que un mamut, es la imagen de un gigante con pies de barro la que parece trascender. En un breve resumen, antes de su inauguración neoyorkina, se argumenta todo esto en su contra:

“Critics charge that Waldo Rasmussen, director of MoMA’s International Program and the exhibition’s curator, has presented a shallow, convoluted, and fragmented show. Other accusations range from complaints that the show lacks a balanced geographic representation and ignores countless important artists while misclassifying others, to charges that the show is tainted by a lopsided, Eurocentric view that is condescending to Latin American art and artists. (...)”⁷⁴⁰

El tema tan recurrido del **eurocentrismo** es analizado a través del sentimiento de culpa histórica hacia la región que ahora se expone y reconoce desde el MOMA, de forma tardía. “Un re-descubrimiento”, como titula irónicamente Bélgica Rodríguez —Directora del Museo de la OEA en Washington— a su artículo en *ArtNexus*, parece ser lo que se está operando: “Cuatro exposiciones, cuatro posiciones y la misma voluntad de confusión en todas ellas. Hasta ahora he visitado y visto las tres primeras. La gran madre patria, España, y la gran madre putativa, los Estados Unidos, un sentimiento de culpa histórico ante la desesperación de ser reconocido: América Latina. Todos debemos estar contentos y satisfechos. Se ha pronunciado la palabra final: esta exposición es la perspectiva de fin de siglo (...)”.⁷⁴¹ De hecho, reafirma: “Seguro que ahora la referencia histórica del arte latinoamericano será esta exposición”.⁷⁴²

⁷⁴⁰ “Conversation with Curator”, *Latin American Art*, Scottsdale, AZ, Volume 5, No. 1, June, 1993, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁴¹ Bélgica Rodríguez, “Un re-descubrimiento”, *ArtNexus* 9, Junio-Agosto 1993, p. 56-58.

⁷⁴² Ídem. p. 57

Aunque la exposición parece más bien un hito aislado dentro del museo, más allá del interés que declara su curador, que parece saldar una vieja afinidad personal con esta exposición que en treinta años no pudo materializarse institucionalmente. Lo que sobresale a todas luces, a decir de Rodríguez, es la **culpa histórica** por haber subvalorado históricamente este arte. Así, la exposición se relaciona con el oportunismo europeo y norteamericano de hacerse especialistas en arte latinoamericano a raíz del “encuentro de culturas” de 1992, que se puso de moda: “¿Es que en Latinoamérica no existen museos ni especialistas capaces de organizarla? (...). Las reacciones contrarias no son complejos tercermundistas ya que un análisis superficial refleja muchos errores.”⁷⁴³

Junto con este trasfondo, sumamente advertido, el mismo **núcleo conceptual-organizativo** es duramente criticado en varios aspectos. Luis Pérez Oramas crítica la “cronología boba”, en contraposición a cualquier otra lectura interpretativa: “la estricta fidelidad al tiempo que, como es sabido, carece de alma y no tiene inteligencia”, se antepone a una búsqueda que bien podría haber alimentado afinidades formales o genealogías inteligibles que puedan hacer de las obras “un verdadero evento de sentido”.⁷⁴⁴ Esta es la gran estafa de la exposición —sostiene—, la de amontonar en las paredes un “bazar sin sentido” en donde el visitante no puede ubicarse. Se sobreentiende con este criterio que la curaduría pretende justificar una “unidad de estilo —si no de formas— propiamente latinoamericana”, limando las diferencias y reuniendo “en el artificio estéril de un calificativo pseudopolítico a un conjunto artístico por definición variado y disímil”. Existe una diferencia entre entender la región como comunidad cultural, por un lado, y ver en el arte latinoamericano (entendido como conjunto de obras y de artistas) una unidad de significado posible, tal como se pretende legitimar con esta exposición: “Como quiera que sea el efecto es claro, contundente y elocuente: América Latina —si es que existe como unidad significativa— sólo puede existir en el anacronismo que le impongan quienes le conceden el extraordinario privilegio de mostrar su existencia”, concluye.

A esto mismo se refiere Álvaro Medina al decir que el curador reúne las obras con “el criterio que emplean los decoradores cuando se empeñan en combinar alfombras, cuadros y cortinas”, puntualizando además en el mal uso que se hace de clasificaciones preexistentes

⁷⁴³ Ídem. p. 57

⁷⁴⁴ “Cuadros en una exposición”, ArtNexus 9, Junio-Agosto 1993, p. 59-60. Crítico de arte, en ese momento colaborador de El Universal de Caracas. Es curador del MOMA desde el 2006.

al aplicarlas para estos trabajos (*Pop Art* o *Minimalists*, por ejemplo).⁷⁴⁵ Yendo más allá, el error de fondo que este historiador y crítico de arte señala para este tipo de exposiciones es el de “querer cubrir totalidades sin conocer al dedillo sus fronteras exactas, fronteras que el historiador y no el “organizador de exposiciones” debe definir de antemano” (...). En definitiva, prevalece “la desmesurada ambición de abarcar mucho y apretar muy poco. Los detalles se pierden, las relaciones de causalidad entre generaciones y países apenas existen y cada manifestación, como el maná, parece caída del cielo (...). La cronoelfantiasis nos está devorando. ¿De qué sirven las exposiciones mamut que abarcan centurias y milenios?”. “Nueva York: Una repetición del pasado”, es el balance general que destaca la historiadora Shifra Goldman donde repasa el montaje y señala varios defectos: “Resulta una doble ironía si consideramos, no cuántos artistas fueron excluidos, pues este es por lo general un argumento débil a menos de que ciertos artistas importantes e influyentes se excluyan por razones idiosincrásicas o de ignorancia, sino cuántos países y regiones fueron ignoradas”, la Andina, por ejemplo, y Centroamérica completa, salvando a Guatemala con una pequeña pintura de Carlos Mérida.⁷⁴⁶ El problema mismo no reside tanto en las omisiones sino en su conceptualización, que entremezcla obras vistas y reproducidas en muchas ocasiones, otras desconocidas, otras sujetas a los gustos del mercado del arte o los “caprichos de algunos coleccionistas influyentes y la atención que actualmente les dedican las publicaciones”, sin una suficiente contextualización: “¿Cómo explicar obras contemporáneas entre sí realizadas por los artistas de vanguardia de la década de 1910 y 1920, tan diferentes como Rivera y Tasila do Amaral, del Brasil, o del uruguayo José Cúneo, cuyas oscuras escenas de género romántico poseen una atmósfera por completo diferente?”, cuestiona.

⁷⁴⁵ “Quien mucho abarca poco aprieta”, *Art Nexus* 9, Junio-Agosto 1993, p. 62-64. Álvaro Medina es historiador y crítico de arte, colaborador de *Arte en Colombia*. En su relato manifiesta que hace explícito su desacuerdo al ser consultado como asesor por la muestra en París al no estar de acuerdo con las categorías que Rasmussen presenta a manera de anteproyecto (*Pop Art*, *Minimalists*, etc.): “Manifesté de entrada que la clasificación no era aplicable en América Latina y me rogaron pasarla por alto. Lo importante, agregaron, era poder determinar si faltaban escultores o pintores de mérito. Tenía que hacerlo en seguida, lo que no dejaba de ser curioso.” A lo que agrega: “El desnivel era evidente. Los que tenían el poder rayaban la ignorancia en la materia y el que algo podía esclarecer o aportar carecía de poder (...)”. No importaba, los artistas que faltaban a su criterio, no eran conocidos para el museo, ignorancia sobre el tema. Luego de prestarles catálogos: “se ilustraron, pero jamás comprendieron.” Varios artistas se rechazan por no ser figurativos como por ejemplo Szyszlo; p. 62-63.

⁷⁴⁶ Goldman, Shifra, “Artistas latinoamericanos del siglo XX, MOMA. Nueva York: Una repetición del pasado”, op. cit., p. 84-89.

Este esquema conceptual “rígido y anticuado” según la historiadora, basado en la idea de lo lineal, da por supuesto que el arte latinoamericano puede ser, además, configurado según las categorías asignadas para Europa y los Estados Unidos: “El mismo sistema de “afinidades” por el que el curador del museo, William Rubin, fue tan criticado cuando organizó la exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX* hace algunos años, es invocado ahora para vincular setenta años de arte latinoamericano a la morfología artística del MOMA”, critica en este mismo artículo. Las virtudes que de todos modos no dejan de destacarse es la posibilidad de acceso a las obras, de las que muchas veces se ha leído pero son difíciles de ver, de conocer nuevos nombres o de ver varios trabajos de un mismo artista juntos, tanto en Estados Unidos como en Europa. Pero quedan asentadas grandes dudas que se resumen así, con un acto de imaginación:

“Imagine a museum survey entitled “European Painting in the Twentieth Century”. Who for one minute would expect anything coherent out of the hodgepodge that would necessarily result? A single show that demonstrated the principles and accomplishments of Fauvism, Cubism, Surrealism, Expressionism, Malevich and all the other Russians, late Picasso and early Balthus, Anselm Kiefer and Lucien Freud? Not to mention the Camden Town group, l’art brut, CoBRA, Francis Bacon, the painting being done in Scandinavia and Ireland, in postwar Spain and Italy. You get the drift: we’d have a costly, sumptuous, pointless mess.”⁷⁴⁷

Esta es la impresión general sobre el eje que estructura la exposición, en donde queda claro que visitar nueve décadas de arte de un continente de esta forma no resulta adecuado, ni el punto de referencia a través de los paralelos con artistas europeos y norteamericanos escogido tampoco.⁷⁴⁸

Otra parte de la crítica especializada se desarrolla durante el **simposio** paralelo a la exposición, del que la *Americas Society* es sponsor. La discusión gira sobre tres temas: la idea de pluralidad dentro del arte latinoamericano así como una reconsideración de su definición y alcance; también sobre los movimientos de las mujeres dentro de este área; y

⁷⁴⁷ John Loughery, “The Big Picture”, *The Hudson Review*, Vol. 46, No. 4, 1994, p. 723-729.

⁷⁴⁸ Edward Leffingwell, “Latin Soliloquies”, *Art in America*, New York, December 1993, p. 12. Es otra de las revistas que destacan la crítica conceptual en este mismo sentido.

finalmente el estado de la crítica en esta materia.⁷⁴⁹ Hay una coincidencia en la idea de que existe un límite al hablar de “latin american art”, de considerarlo como una sola cosa, ya que visto desde los Estados Unidos ha sido y es tratado como algo aparte. Los puntos problemáticos de estas exhibiciones —“surveys”— montadas en museos de los centros hegemónicos promueven un tipo de narrativa lineal, que homogeneiza y simplifica, prevaleciendo una mirada que legitima una supuesta noción de uniformidad o unidad en las artes visuales, en donde más bien puede verse una hibridación o fusión. No se puede seguir categorizando con los “ismos” que surgen de los países centrales, sino que se debe respetar la autonomía de las distintas voces y este trabajo corresponde a la crítica: emprender nuevos modelos, ver distintas historias del arte.

El arte latinoamericano ha sido conocido desde el tema de la **identidad**, y es momento de poder ir más allá de ese marco, este es el tema irresuelto desde la crítica. Hay un nuevo orden a nivel global y el arte participa activamente dentro de esto; los sectores financieros son los que están participando activamente en lo que se ha llamado el *boom* del arte latinoamericano y sus exposiciones. Es por esto que la crítica de arte contemporáneo no debe ignorar la cuestión crucial del poder: **quién exhibe, quién vende, quién distribuye y promociona el trabajo**. En este sentido se señala que la dependencia de los centros de decisiones continúa y que nuestro lugar sigue siendo el de la periferia: “Hablo en términos geográficos. Hay relaciones de poder, de emitir información y la periferia no tiene ese poder y por eso es periferia. (...) Esta exposición no afecta ni amenaza las relaciones de poder sino que ilustra como un buen museo debe hacer,” señala Luis Camnitzer.

Además, y hablando de relaciones de poder dentro del campo artístico, una parte discute la idea del hombre como valor universal en este campo y las conquistas por parte de mujeres para no ser borradas. ¿Porqué el arte de mujeres es una categoría separada? tal como Frida

⁷⁴⁹ Los paneles son: “Many Americas”, 93.12a; 93.12b, July 13, 1993, Guy Brett, art critic; Rina Carvagal, curator; Paulo Herkenhoff, critic; Robert Storr, curator, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art; “Women’s Movements in the Arts: A Dialogue”, 93.13b, 93.13bD, July 20, 1993, Julia P. Herzberg, Ana Mae Barbosa, Jean Franco, Amalia Mesa-Bains; “Criticism: State of the Art in Latin America”, 93.15a, 93.15D, August 24, 1993, Mari Carmen Ramirez, Luis Camnitzer, Thomas McEvilley, Gerardo Mosquera, DADATABASE: Sound Recordings, (Manhattan), The Museum of Modern Art Archives, NY.

Kahlo y María Izquierdo en algunas exposiciones: “Son sentimentalizadas cuando se mira su trabajo, como la de Esplendores Mexicanos mostró a Frida (...) es una víctima, solitaria, aunque su trabajo muestra su vida, se mira sólo el sufrimiento: universaliza la idea de la mujer como víctima”, apunta Jean Franco. El caso de la marginalización de las artistas chicanas y otras latinas también da que hablar ya que son vistas generalmente desde una experiencia exótica, y a diferencia de las artistas mujeres incorporadas en esta muestra, éstas no trabajan en el marco de una historia nacional sino que están entre dos mundos aumentando la dificultad de ser visualizadas, explica Meza Bains.

Estos fueron, a grandes rasgos, los temas en los que distintos especialistas se enfocan, detonando una amplia gama de asuntos complejos a su alrededor. Pero también existen otro conjunto de temas en la medida en que la exposición trasciende a un público más amplio a través de la **prensa** de difusión masiva.

En términos generales los periódicos repiten aspectos que la crítica más especializada hace notorios, entre éstos, el hecho de resaltar la mezcla de oportunismo y escepticismo ante la exposición debido a que se juntan los temas del Quinto Centenario con el de las negociaciones del TLCAN:⁷⁵⁰ “En esta materia, como en tantas otras de la cultura, se requiere mucho más tiempo para cambiar una mentalidad tan arraigada como la del circuito de arte en América del Norte y Europa, dos regiones que se contemplan a sí mismas extasiadas por sus logros y que tienden a ignorar todo lo que existe al sur del mundo”, señala un periódico de Argentina.⁷⁵¹

Pero también surgen expresiones críticas muy fuertes y altisonantes, que denostan a la muestra en su conjunto. Tal es el caso de la reconocida crítica del *New York Times*, Roberta Smith:

“(...) is something of a feast, and something of a fiasco. (...) Although clearly intended as a sweeping overview, it is more a sweeping glimpse, partial, fragmented and confused. (...) this show still feels old-fashioned and patronizing, perpetuating a kind of second-class treatment that has too long been the fate of Latin American art. (...) But more important, it

⁷⁵⁰ Edward Leffingwell, “Latin Soliloquies”, *Art in America*, New York, December 1993, p. 1-12; Cheryl Hartup, “Art whose time has come”, *The Oregonian*, Portland OR, 19 August 1993, s/p, ambas en: Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁵¹ Rodolfo A. Windhausen, “Polémica Muestra sobre Arte Latinoamericano”, *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, Domingo 4 de Abril de 1993, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

may be time to stop lumping all the art produced south of the Rio Grande into a single category”.⁷⁵²

La falsa ilusión de totalidad, el intento fallido de ser una buena representación del arte latinoamericano de nuestra época, la ausencia de algunos artistas y la visión orientada al mercado son algunos de los otros puntos que aparecen en varias oportunidades.⁷⁵³ También la prensa extranjera, incluso en países donde no se ve la muestra, habla de que la principal injusticia es el lapso de cincuenta años en los que el MOMA no presenta este tipo de muestras y que Rasmussen no es un curador, sino que organiza exposiciones fuera de su país para un programa especial.⁷⁵⁴ Otras realidades son dichas con crudeza por periodistas sudamericanos que visitan la muestra: “El arte de los “Latins” o “Spiks” (término peyorativo que viene de “no speak english”), de los “hispanics” (palabra que emplean, no sin desprecio y de último cuando la prensa norteamericana enumera razas y lo que el anglosajón ve como “café con leche” en su población, por ejemplo: “indians, negros and hispanics”), no interesa realmente en los Estados Unidos”.⁷⁵⁵ El panorama artístico visto a través de este museo queda reducido a lo “anecdótico y derivativo”, y muestra con suma condescendencia una imagen desfavorable. A la salida en el libro de exposición que generalmente se encuentra —explica el periodista— se leían muchas quejas, entre éstas la que decía “Fire the curator! (Despidan al curador.)”.⁷⁵⁶

Por supuesto que no todo se reduce a los aspectos negativos ya que en varias ocasiones se resalta que este es el primer reconocimiento importante que se hace a este arte por un museo de prestigio en los Estados Unidos.⁷⁵⁷ Alejándose del tono extremo de las críticas, se aprecian los logros: la de ser una verdadera introducción al arte latinoamericano y ampliar el espectro de artistas ya conocidos en el país, la riqueza de contenidos, la milagrosa

⁷⁵² “20th Century Latin American Art Works at the Modern”, The New York Times, 4 June 1993, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁵³ Por ejemplo en Alfred Mc. Adam, “Latin American Artists of the Twentieth Century”, ArtNews, NY, November 1993, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁵⁴ David D’Arcy, “MOMA. Reaching out to the Hispanics within. But does “Latin American” art exist?”, The Art Newspaper, London, June 1993, p. 1, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁵⁵ Rafael Puyana, “Puyana pone el dedo en la llaga del Moma”, Cromos, Colombia, 5 de Julio de 1993, p. 73, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁵⁶ Ídem. p. 76.

⁷⁵⁷ Rodolfo Windhausen, “Intensa polémica por muestra latinoamericana”, El Nuevo Herald, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587. The Museum of Modern Art Archives, NY.

organización administrativa, la cooperación de l*s prestamistas, el interés del público que asiste así como de las instituciones que la posibilitan, la importante fuente de referencia en que se constituye el catálogo, con importantes áreas de contenidos antes no disponibles en inglés.⁷⁵⁸ Estos elogios van más lejos, e incluyen el tema tan criticado de las categorías y los criterios por las cuales se organiza, también aplaudidos:

“It is also a show of great aesthetic strenghts that offers an ordered history for modern and contemporary Latin American art. (...) The guiding principle for inclusion here seems to be membership in the mainstream, fitting the art and artists of Latin America into the internationalist picture of modernism. (...) the exhibition is organized around categories that would suit any survey of 20th Century Western art. Thus, *Latin Ameircan Artists* starts with Cubism and proceeds through Expressionism, Social Realism, Surrealism, Abstraction, New Figuration, Pop, Op, kinetic art, assemblage and contemporary art.”⁷⁵⁹

Lo importante, así parece, no es cómo sino que se legitime este arte dentro de esta institución “Latin American art comes of age with this presentation. MOMA’s validations means a lot in the art world.”⁷⁶⁰ A la par, destacan en el tratamiento de la prensa varios ejemplos en los cuales se coloca esta producción artística en un nivel inferior al de Europa o Estados Unidos, lo que deja al descubierto una una **mirada autorreferencial**, en algunos casos muy extrema. Este es el caso de algunas publicaciones que sostienen que la exposición se encuentra dominada por trabajos derivativos y de carácter provincial, salvo algunas excepciones como Torres-García, Matta, los muralistas o Frida Kahlo “who has lately been elevated to the status of a feminist saint”.⁷⁶¹ Hay una gran disparidad de calidad en estas exposiciones, y artistas con gran reputación local no siempre “viajan” bien desde su propia región a los centros cosmopolitas, con lo que tienen que dar por concluidos sus sueños artísticos, como se explica: “Ideas that may seem audacious in Montevideo or Bogotá run the risk of looking somewhat shopworn and passé when transported to Paris or

⁷⁵⁸ Edward Lefingwell, “Latin Soliloquies”, op. cit.

⁷⁵⁹ Helen L. Kohen, “Moma show spotlights art of Latin America”, Miami Herald, 6 de junio de 1993, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁶⁰ Ídem. s/p. Otros periódicos destacan también este hecho: Rodolfo A. Windhausen, “Muestra de Arte Latinoamericano provoca polémicas en N.Y.”, La Opinión, Los Angeles, 13 June 1993, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁶¹ Hilton Kramer, “Schnabel Go Home! MoMA’s Latin Mess”, The New York Observer, 14 June 1993, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

New York, where the ideas are likely to be originated. (...) Like it or not, there very often are great differences in quality as well as outlook between art produced in the cultural capitals of the world and art produced at the periphery of the movements that have their origin in the capitals.”⁷⁶²

Así son vistos artistas de renombre incluídos en la muestra —Rafael Pérez Barradas, Armando Reverón, Lasar Segall— como “**artistas menores**”, que se ven “**provinciales**”, tal como sucede con el resto del arte de esta exposición. El trabajo más contemporáneo, como el de Julio Galán por ejemplo, solo recuerda que “otros países tienen sus propias versiones de Julian Schnabel y David Salle”, al menos para este crítico de arte: “If most of the most recent art in the show is virtually indistinguishable from a lot of what we see not only in the New York galleries and museums but in university art departments in the United States, it is probably because it is based on the same facile ideological formulas. This is the kind of art that can no longer be judged by artistic standards, and if we still agree to call it art, it is only because there is no other polite term to describe it.”⁷⁶³

El citado es un buen ejemplo para entender los prejuicios sobre como se ve el arte latinoamericano, que en definitiva para algunas publicaciones no puede ni aún ha alcanzado ningún tipo de paridad con los centros de arte cosmopolitas, y no demuestra nada original. También, a semejanza de esta interpretación, se habla en algunas publicaciones de “**extrapolaciones foráneas**” para trazar paralelos entre artistas de distintas latitudes, lo que deja a la expresión artística estadounidense claramente en el centro de la escena: “When New York formalism lost its monopoly at the end of the seventies, opening the door to European, ethnic, cross-cultural and transpolitical art, Latin America joined the party”.⁷⁶⁴

Algunos análisis encuentran características comunes que hacen a un “estilo” particular de toda la región en trabajos derivados del modernismo, que manifiestan un particular sentido “naive”, “vibrante en color y drama”, como el siguiente:

“Although many of these works are provincial derivations of modernist art movements that had their origins in Paris, Berlin, Moscow and New York, there is a pervasive style that has set art from Central and South American and the Caribbean apart from art originating in

⁷⁶² Ídem. s/p.

⁷⁶³ Ídem. s/p.

⁷⁶⁴ Kay Larson, “When worlds collide”, New York Magazine, 21 June 1993, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

other parts of the world where artists have been followers, not leaders, for the past century. Latin American modern art is often curiously naive in its viewpoint as well as its painting techniques, reflecting strong ties with formalistic folk art that is one of the joys of Hispanic culture (...). This art is more vibrant with color and drama than most modern art and is particular insistent on social and political themes.”⁷⁶⁵

Todas estas características —esto es lo curioso— pueden verse en distintos tipos de artistas: europeos emigrados a la región latinoamericana, latinoamericanos que han vivido parte de su vida en Europa o Estados Unidos, así como para los que toda su vida han vivido en sus países de origen, incluso los latinos nacidos en Estados Unidos y que trabajan allí, tod*s sin excepción: **comparten la marca de lo latinoamericano**. El intento de acercarse y definir las características de un particular estilo que explique como se manifiesta esta expresión artística va más allá, al decir que hay algo específico en su mundo, que es además caracterizado frecuentemente como un **nuevo mundo**, en contraste con el viejo, en donde la “historia no ha dejado marcas”:

“Latin American artists of this generation want to be accepted abroad as representatives of a Modernist culture they share with Europe, and they are miffed when Europeans turn to them with expectations of exotic revelations. But at the same time, they are perfectly aware that there is something specific about their world with which they must come to terms. It begins with an awareness of the physical distance from Europe —touchingly rendered in Segall’s “Emigrant Ship”— and the reality of indigenous cultures. It ends with a sense of overwhelming awe that descends out of a timeless world— a world in which it would seem history has barely managed to make a dent.”⁷⁶⁶

Aunque paradójicamente la historia sí ha dejado marcas, de manera trágica, y esto se refleja en la “veta épica y mítica de su idioma artístico”: “All these countries have tumultuous and

⁷⁶⁵ Frederick M. Winship, “Latin American Art makes MOMA a summer mecca”, United Press International, NY, August 1993, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁶⁶ Michael Gibson, “When the Old World meets the New. In Latin American Show, Origin’s of a Lover Quarrel”, International Herald Tribune, NY, París, 14-15 November 1992, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

mostly tragic histories. (...) A number of artists of the period have attempted to come to grips with these experiences in an epic or a mythic idiom”, Gabriel García Márquez en la prosa, los muralistas, Lam, José Gamarra, Tamayo y Frans Krajcberg “who makes sculptures out of Amazonian trees”.⁷⁶⁷ Estos intentos de descifrar, describir y caracterizar el conjunto de artistas expuest*s y sus países, lleva también a ubicarlos en cierta distancia, tales como unos “**extraños**” o de manera similar como “**territorio no explorado**”. *Strangers in our midst* reza el titular de un artículo, que se pregunta: “A new exhibit at the MOMA shows there’s more to Latin American art than we knew—but what did we know?”. (...) There are familiar faces in the Modern’s Latin American show, too, particularly the mythic Mexicans regulars, from Rivera, Siqueiros and Orozco to Frida Kahlo. But basically we’re among 90 amazing and unsettling strangers here—including 17 particularly remarkable women.”⁷⁶⁸ La visión de un periódico londinense deja también esta idea de lo no explorado, más allá de una pequeña porción: “In fact, the themes are various and, despite rival 1492 celebrations, for Europeans the artistic creativity of Latin America—apart from a few great names—is still largely unexplored territory. The art of that continent has often been misunderstood, or treated paternally.”⁷⁶⁹

Una lucha, es lo que l*s artistas y países del sur deben mantener para sobrevivir y ganar respeto en el establishment. Pero hay buenas noticias, ya que finalmente, luego de años de negligencia y omisiones, las instituciones culturales de Europa y Estados Unidos han aceptado e incluido el arte de sus contrapartes latinoamericanas como una fuente fresca de creatividad y expresión. Si bien antes su arte fue considerado como primitivo, hoy esto ha cambiado: “Today, however, that perception has changed—and Latin American artists are considered masters of a powerfully emotional art from that is finally receiving the attention it deserves.”⁷⁷⁰ Este nuevo lugar es ubicado frecuentemente del lado de lo emocional, que se suma a las características anteriores, en una descripción que intenta dar cuenta de estas “nuevas” expresiones.

⁷⁶⁷ Ídem.

⁷⁶⁸ Amei Wallach, “Strangers in our midst”, New York Newsday, 13 June 1993, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁶⁹ “Latin American is très chic”, The Art Newspaper, London, November 1992, s/p, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

⁷⁷⁰ “The Struggle”, Cortland Forum, Sept 1993, p. 135-144, Collection PI, Series. Folder: II.A.1587, The Museum of Modern Art Archives, NY.

(...) ¿se puede dividir la realidad humana, como de hecho la realidad humana parece estar auténticamente dividida, en culturas, historias, tradiciones, sociedades e incluso razas claramente diferentes entre sí y continuar viviendo asumiendo humanamente las consecuencias?
Edward Said, 1978.

There is an ocean between showing and
being included in the discourse.
Jimmie Durham, 1990.

Epílogos

Descubrir, exhibir, interpretar: los usos del arte latinoamericano

Descubrir. Luego de este recorrido que tensa distintos discursos expositivos con sus contextos y que trata de armar un mapa de las representaciones culturales en torno a América Latina, es difícil no establecer cierta relación entre el proceso general de la política exterior estadounidense en los años ochentas, los cambios económicos desatados a nivel global que afectan a la economía del arte y la apertura de un intenso ciclo de exposiciones sobre arte latinoamericano.

AOF. Al mirar a través de los distintos dispositivos de representación y lugares de enunciación que se abren a partir de *Art of the Fantastic*... queda la sensación de que — más allá de acercar el arte de la región al gran público estadounidense por el tipo de exposición masiva que se pretende desde un inicio— mostrar América Latina desde su preponderante costado fantástico en materia de artes plásticas es también un motivo para revelar otras facetas más antiguas y persistentes, pero aún palpables en su realidad cotidiana: violencia, inestabilidad, irracionalidad, fuerzas ancestrales identificadas con estas marcas de lo indígena y africano, a lo que se suma la etapa de colonización y el “animismo” precolombino como marca y seña de la región. El concepto de lo fantástico, idea central de la exposición, habla directamente de la “realidad latinoamericana y sus elementos culturales distintivos”: religión, mitos, magia, difíciles condiciones geográficas, inestabilidad política, aislamiento de los centros de la cultura occidental, todo lo cual moldea el arte aquí producido. Este arte proviene de la imaginación, no hace uso de la racionalidad, y es un modo de expresión que da cuenta de las amplias desigualdades sociales y políticas, es, sin

más miramientos, uno de los modos de expresión más poderosos que posee la cultura latinoamericana. El arte refleja las múltiples fuerzas que componen la cultura latinoamericana, desde el modernismo hasta el arte contemporáneo. Lo fantástico también es una cuestión de *marketing*, capaz de atraer una gran audiencia, porque recrea las cualidades exóticas que el punto de vista anglo-americano busca en el arte de esta región, como indica el concepto original de la muestra. A la vez, la exposición en general plantea un reconocimiento a un arte aún no suficientemente validado en colecciones y museos, pero sobre todo, un segmento del mercado del arte visiblemente en alza. AOF es desde el principio de su planeación una exposición de carácter excepcional, por su relevancia para la visibilidad y posicionamiento institucional del museo así como para sus finanzas, y por su concepción como parte de un evento de relevancia internacional como son los juegos panamericanos, es también una exposición útil.

La idea que se transmite es la de un continente atrasado y atado a su pasado, sin posibilidad aún de salir de este círculo eterno de la búsqueda identitaria ni de su problemático existir. Pero además la región es pensada, para promocionarse desde el museo y atraer al público, ligada a la noción de “lo pasional” y sus ideas asociadas: lo provocativo, las sensaciones exóticas y eróticas, la furia y la violencia que emanan de est*s artistas, una exposición de “alto voltaje”, en donde l*s niñ*s menores de dieciséis deben ir acompañad*s por personas adultas para poder entrar. Este es el modo en que se quiere “vender” la exposición, en contraposición a la idea de creatividad e individualidad artística. Acorde con estos lineamientos, las imágenes que más circulan y se reproducen desde la muestra y curaduría hasta los medios periodísticos escritos son las que se relacionan de modo directo con la naturaleza viva y salvaje, indomable, que está ahí, indócil, deshabitada, ajena. *León y Caballo*, de Tamayo; *A floresta y Sol Poente*, de Amaral; *Mártires*, de Venegas; *The Journey*, de Azaceta, ¿qué muestran o indican acerca de un lugar geográfico? Animales salvajes sin ningún tipo de contención, demonios, naturaleza y paisajes en estado puro, virgen, iluminado por un sol recalcitrante; un personaje desesperado huyendo en un barco, sin futuro, al borde de la muerte en medio del mar. Se reviven así ciertas imágenes de América Latina que la representan como un lugar exótico, recién descubierto, atado a tradiciones que cambian poco y nada, de manera similar a como sucedió en los años sesenta y setenta desde algunos espacios de exhibición. Tiene un lugar central en cuanto imagen

representativa de la muestra *A floresta*: cumple con las indicaciones precisas del programa de *marketing*: el uso de “brilliantly colored, mysterious and striking transparencies of actual pieces from the show”, esto sin negar el mérito artístico de Amaral además de que su obra no es conocida por el público estadounidense. Es esta la imagen que por su lugar de centralidad se asocia al espacio latinoamericano: naturaleza en estado puro y por nacer.

Estas lecturas fuera del tiempo, ampliamente difundidas, se encuentran acordes, porque no molestan sino que lo acompañan, con el proceso de intervención estadounidense en plena vigencia en la región, y tienen en este momento una utilidad política, aunque quizás no sea lo más comentado a nivel de prensa, salvo en casos excepcionales desde la crítica especializada. De hecho, es desde el propio museo que se tiene plena conciencia del interés geopolítico creciente que la región tiene, lo que está claro por la red de apoyos económicos que recibe. Atando lo latinoamericano a cierta idea de lo primitivo —no solo a la región y sus artistas sino a la crítica de arte en general— el museo muestra prioritariamente una imagen ingobernable o aún no gobernada y ajena al curso de occidente, distante y ajena al lugar desde el cual se enuncia y muestra. El uso político en esta exposición está dado por el doble discurso que se maneja: durante toda la década del ochenta existe un interés estratégico hacia la región por parte de los Estados Unidos, que se verifica en las distintas maneras de intervención practicadas. Por otro lado, y en un contexto de alta visibilidad como la de una exposición preparada para los Juegos Panamericanos, la imagen que se presenta está libre de cualquier tipo de conflictividad o de alusión política directa porque es una imagen pasiva, lo que es evidente en la selección de las obras y el discurso expositivo mismo. Más allá del uso del tema inocuo políticamente como lo fantástico —lo mítico, imaginario y fuera de un tiempo preciso—, el carácter político del evento es evidente desde sus inicios: los apoyos de la OEA y de la Comisión de Asuntos Exteriores del Senado, los apoyos económicos de organismos federales como NEA y NEH, inusitados para una exposición en ese momento, son datos relevantes, a lo que se agrega el registro escrito que revela la importancia geopolítica de la región en ese entonces, la invitación de 1*s embajador*s a los distintos eventos relacionados con la exposición, además de la propia carta del Presidente Reagan divulgada por el IMA a través de la prensa, dan señales sobre

el carácter político de un evento presentado como artístico, aunque también lo sea.⁷⁷¹ Así, *ese algo fundamentalmente latinoamericano* que esta vez está puesto en la realidad fantástica, aunque bien podría ser otra cosa, va de la mano con el interés de ver y mostrar a la región desde un costado no conflictivo políticamente y también de delimitar un espacio ajeno, distinto, pero redituable desde una lógica mercantil ya patente.

Varios indicios obtenidos tanto en la prensa como en la correspondencia indican que la exposición viene a refrendar un proceso previo que concierne al continuado crecimiento de las ventas y los precios de arte latinoamericano en los Estados Unidos desde finales de los años setenta, qué mejor que mostrar ciert*s artistas ya consagrados dentro del circuito comercial, de la mano con otr*s ya en vías de conocerse y obtener mejor cotización. Al considerar las lógicas del mercado del arte, el proceso de convertir las obras de arte en íconos financieros es un hecho ya bastante avanzado en esta época. La particularidad radica en que cada vez de manera más notoria “lo étnico-lo diferente-lo otro” se percibe como “commodity” o bien de consumo. Esta parece ser la nota del momento, mejor dicho, de estos años.

El intento de asociar América Latina con lo exótico, evidente en el proceso organizativo y las intenciones de difusión preparadas para esta exhibición, además de la ambientación estilo “jungle decoration” para los eventos sociales, da pie para pensar en la existencia de una mirada exotizante que parece aceptada fácilmente al tratarse de arte latinoamericano mostrado en los Estados Unidos. Si bien se encuentran fuertes focos de crítica en cierto ámbito intelectual, no es así en la difusión más generalizada que la exposición tiene a través de la prensa que reproduce y amplifica estos lineamientos iniciales: “descubrir” nuevas tierras y nuevos artistas, la idea de “tierra incógnita”, la violencia asociada al espacio latinoamericano, las biografías excéntricas, y el ropaje exótico de l*s latin*s son algunos. Conjeturar en torno a las raíces de estos planteamientos que son sin duda de más larga duración tiene que ver, al menos en parte, con el extenso pero a la vez difuso registro visual

⁷⁷¹ Cito la gacetilla de prensa del IMA: According to the President, “This exhibit is a signal service to international understanding and friendship.”, “Art of the Fantastic” receives President Reagan’s Blessings, 21 de julio de 1987, *Art of The Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Box 6, Subcarpeta Prensa y Marketing, IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indiana.

sobre las representaciones de América,⁷⁷² así como con las lecturas sobre el “paradigma salvaje” realizadas en torno al campo del arte en los años ochenta.⁷⁷³

LAAXXC. 1492 no es una fecha cualquiera y 1992 tampoco lo fue. Tanto a nivel simbólico como de proyección internacional, Europa, sobre todo España, y Estados Unidos se reubican y redefinen en relación a sus periferias y en particular al espacio geográfico de América Latina que ocupa un lugar especial en esta “celebración”. La exposición del MOMA puede ser leída en medio de estos posicionamientos. El arte latinoamericano es reconocido y admitido por el centro, con lo que se trata de saldar esta deuda histórica que lo mantiene al margen del arte moderno, se le da un lugar, aunque sea subordinado y diferente. Pero también, grandilocuente: es la más grande presentación de arte moderno latinoamericano jamás hecha en suelo estadounidense. Hay en este gesto lugares bien delimitados, quien reconoce y quien es reconocido, legitimado, descubierto, re-descubierto en forma casi total porque se trata de artistas latinoamerican*s de todo el siglo XX.

El discurso que funciona como puntapié de esta exhibición, junto con la ocasión de los festejos, es el de presentar los trabajos de est*s artistas de una manera directa, que enfatice en su contribución al arte mundial, porque no se les presta la misma atención que a sus colegas de Europa y Estados Unidos y porque merecen una audiencia internacional. Se delimita para esto desde el criterio organizativo quien entra en la categoría de “artista latinoamerican*” y se ajusta esta producción a las tradiciones modernas occidentales para su exhibición. También, de una vez, se quiere contrarrestar la ausencia del arte latinoamericano en el programa expositivo del MOMA durante décadas, y revalorizar esta colección dentro del museo.

Con el acto de nombrar —y de exponer artistas bajo el manto que enuncia y enfatiza su lugar de proveniencia, justo éste, en 1992— asoman cuestiones aledañas que dan que pensar. América Latina, sus artistas y trabajos son vistos (de nuevo) como el territorio a

⁷⁷² Sobre este tema se puede consultar: Roque, Georges, “Imágenes e identidades: Europa y América”, en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 1017-1030; así como Rojas Mix, Miguel, *América Imaginaria*, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Editorial Lumen, Barcelona, 1992.

⁷⁷³ De lo que habla Clifford, James, “The Others. Beyond the salvage paradigm”, *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, No. 6, Spring, 1989, p. 73-77.

explorar por ser desconocidos, y su producción artística es interpretada bajo categorías predeterminadas desde otras realidades e historias del arte. El MOMA incluye, esta vez todo indica que de manera definitiva, a una porción del mundo antes no tenida en consideración o al menos no de esta manera, pero no la incluye de cualquier forma sino que lo hace como totalidad, aunque queden afuera de esta totalidad regiones enteras de lo que se propone como América Latina y arte latinoamericano. Se amolda un sentido de la historia del arte, el que esta institución sostiene, para volver a descubrir a este espacio geográfico y sus artistas en una fecha tan significativa como esta. Descubrir en este contexto es también encubrir, no representar ni dar lugar a lo que queda fuera de la vista y el discurso expositivo, que es geográfico.

Referencias históricas de larga data reaparecen superpuestas en esta fecha, aunque con uno o varios siglos de diferencia. La *World's Columbian Exposition* (Chicago, 1893) se traslapa con *Expo Sevilla 92': la Gran Fiesta* —parte central de los festejos del gobierno español y a su vez Exposición Universal— y ésta con LAAXC: enciclopedias de la civilización agrupadas en espacios expositivos de dimensiones monumentales, montadas desde el centro para exhibir al resto del mundo. LAAXC es parte de Sevilla 92', gran y colosal festejo de esta fecha tan discutida entonces que revela además de un inmenso programa oficial de festejos entre Europa, Estados Unidos y varios gobiernos latinoamericanos, un campo cultural plagado de disputas y desacuerdos, con manifestaciones críticas de diverso tipo, más o menos audibles según los medios que existan para hacerse oír. Al ser parte de esta agenda internacional y plantearse como el proyecto que da justamente la perspectiva de fin de siglo sobre el arte de América Latina, la institución no solo ignora la enorme discusión intelectual latente detrás de este acontecimiento sino que se posiciona en relación a esta región geográfica, en consonancia con el gobierno de Estados Unidos, que se encuentra en medio de las negociaciones por el TLC, el lanzamiento de la Iniciativa de las Américas para expandir el TLC al resto del continente y las declaraciones en torno al nuevo orden mundial de la pos-guerra fría. Esta fecha es de hecho importante para el gobierno que es parte de los llamados festejos oficiales y si bien el MOMA no participa directamente en éstos, sí lo hace a través de esta mega-exposición y exclusivamente a través del IP del museo y su director, lo que la diferencia de otras exposiciones planeadas desde cualquier otro departamento de

curaduría. En este sentido, la exposición sucede en el lugar (los lugares) y momento preciso.

La persistencia de los descubrimientos en el campo del arte se ejemplifica con este nuevo *boom* porque el arte del resto del continente pasa por esto antes, los ciclos de interés son un gesto repetido, pero no por eso menos notorios y duraderos como tendencia, aparecer y desaparecer de la vista según la circunstancia:

“In 1991, Robin Cembalest wrote in *Artnews*, “Once upon a time, schoolchildren were taught that Columbus discovered America.... The textbooks are being rewritten, and the story has gotten more complicated. The word “discovery” is gone. In a case of a *dèjà vu*, however, the June 2003 *Artnews* carried the feature story “Rediscovering Latin America,” by Roger Atwood. Twelve years later, the public is still cast as explorers penetrating the mysteries of the dark terrain quaintly known as “Latin America.” In one of the slowest-echoing “booms” in twentieth-century art, the Latin American craze has been rhythmically reverberating every few years for the past several decades—a persistent fad that just won’t quit.”⁷⁷⁴

Esta es también la persistencia de la mirada colonial que está presente en el hecho del festejo manifestado dentro de este ámbito específico de las exposiciones, que no hace sino describir y enmarcar este “ámbito oscuro” del arte latinoamericano para iluminarlo cada vez que sea necesario, al margen de cualquier tipo de lectura crítica de la idea de celebración, aunque esta vez celebrar también signifique “el ingreso del arte latinoamericano al arte moderno” justamente por la validación del MOMA. Esta pertenencia tiene su costo, porque al menos en el ensayo introductorio al catálogo de LAAXC la expresión del modernismo en latinoamérica deviene en mera reafirmación de las figuras centrales de un modernismo al parecer legítimo, que actúa como punto de referencia para la creación de nuevas formas de expresión, “aunque autóctonas” por no venir de los países centrales. El modernismo sigue siendo para l*s artistas latinoamerican*s

⁷⁷⁴ Cullen, Deborah, op. cit., p. 69.

un modo visual extranjero que se transforma o se canibaliza, al menos esto se interpreta hasta 1992 desde la publicación auspiciada por esta institución.

Exhibir. Uno de los puntos de partida de la investigación tiene que ver con entender cual es la matriz de poder que opera tanto a nivel internacional como en el campo del arte, el sistema de arte y cultura como se da en llamar o sistema internacional del arte que separa y divide tanto naciones como producciones artísticas y que está en redefinición en los ochentas. Distintos proyectos expositivos aquí tratados hacen presentes y evidentes los lugares de poder y las funciones de este sistema, que establece un patrón por el cual se clasifica y jerarquiza el orden del mundo y en este sentido lo entiendo también como un instrumento de colonialidad.⁷⁷⁵ Al mirar el recorrido de la investigación me doy cuenta de que esta es una época marcada por fuertes separaciones: Occidente y el Resto, centro y periferia, Primer y Tercer Mundo, Estados Unidos y América Latina; y que estas divisiones son parte actuante fundamental del sistema de representación que atraviesa el campo del arte, que ahora se abre y cuestiona un poco más, y en donde parece existir la voluntad de inclusión, exhibición, pero también comercialización por parte del centro de estos otros mundos y otro arte, segregado de los principales espacios expositivos y los grandes eventos artísticos a nivel mundial. Es desde estas divisiones donde se sitúa el *boom* del arte latinoamericano en los Estados Unidos, históricamente ubicado como subalterno, diferente, en un lugar aparte y marginal de la historia del arte de este país.

El marco cultural propicio facilitado por el multiculturalismo coloca al **museo** como mediador y como institución autorizada para exhibir los trazos identitarios y también para historizar sobre estas otras culturas que están al margen pero ahora se miran con interés. Importan aquí las políticas de representación que se ponen en práctica desde distintas exposiciones, que traen a escena no solo las producciones artísticas sino a regiones enteras. Las exposiciones, en el contexto del *boom* aquí analizado, no solo enfatizan y representan identidades marcando fuertes diferencias entre el sí mismo y los otros, sino que posicionan el arte de estas regiones en relación al arte occidental, y, como intento describir, son el resultado de una red de intereses que se manifiesta en un discurso institucional que al

⁷⁷⁵ Varias reflexiones al respecto se pueden encontrar en Palermo, Zulma (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Del Signo, Buenos Aires, 2009.

involucrar a otras regiones del mundo tienen una repercusión extendida. El arte o las manifestaciones artísticas quedan en el medio de estas tramas, por eso hablo de un uso, porque creo que en los casos analizados las obras funcionan como un medio para decir otras cosas, por parte de voz curatorial, de la institución, de los gobiernos involucrados, de quienes las financian y también por parte de la prensa que reproduce e interpreta (proponiendo tópicos muy concretos) a su manera cierto parecer sobre América Latina y sus artistas. Las obras mismas no ocupan en estos casos una posición privilegiada.

Esto trae a cuenta la idea de **complejo exhibicionario** —en los términos en que lo trabaja Bennet—, que me interesa traerla por su historia y funciones, porque encuentro algunas reminiscencias sobre todo en cuanto al papel que estas grandes exposiciones tratadas en la investigación tienen. Si bien es otro su contexto de nacimiento y Bennet hace referencia a las exposiciones universales del siglo XIX administradas y dirigidas por el estado, el complejo exhibicionario es el **espacio de representación** desde el que se ejerce una relación poder-conocimiento y por esto mismo se construye un orden temporalmente organizado de cosas y personas, es decir, tiene un efecto retórico a través de la representación de la otredad, de la construcción de otro que es radicalmente diferente. Hay aquí una distinción entre sujetos y objetos del poder no dentro de la nación sino bajo la organización de la retórica del imperialismo, y en el siglo XIX: “(...) the exhibition of other people served as a vehicle for “the edification of a national public and the confirmation of its imperial superiority.”⁷⁷⁶ Así, a finales del siglo XX y en medio del fin de la guerra fría se operan ciertas redefiniciones a nivel global y los grandes proyectos expositivos proponen lugares y funciones concretas para el arte de algunas regiones, las emplazan discursivamente, pero también como contrapartida el llamado Tercer Mundo propone un sitio y un emplazamiento que comienza por dar su voz y posicionarse en un sistema artístico excluyente.

Dentro de esto, el **museo** se coloca como la institución que provee conocimientos y como lugar en donde el gran público encuentra los medios para su auto-educación. Localizados en espacios privilegiados de la ciudad pueden mirarse como la personificación material y simbólica de este poder de mostrar y decir. El proceso de la investigación me lleva a ver de cerca un problema (o varios) asociado a las funciones del museo, porque éste funciona

⁷⁷⁶ Bennet, Tonny, op. cit., p. 102.

como un lugar desde donde se definen las identidades, o dicho de otro modo, se controla la representación de lo que una comunidad es y se la ubica en relación a otras, y es por esto que genera disputas en su entorno. Que en este período “la otredad” venga del lugar donde venga, se exhiba y defina (o dado el caso, se omita su historia o contexto), que se admitan sus trabajos en lugares antes cerrados para tal fin, con todo lo que esto implica, conlleva la pregunta de fondo de porqué grandes museos no sólo excluyen previamente estas producciones sino porqué se muestran ahora y cómo: quien tiene el poder de hacerlo y de definir estas otras producciones y geografías y ponerlas a circular en semejante escala.

Hay varios paralelos que trazar en esta etapa que coincide con el interés del campo del arte por las producciones artísticas de otras culturas. El hallazgo del arte primitivo en 1984; 1989, *Magiciens..* y la rememoranza de la exposición universal de 1889 en París; el nuevo orden mundial declarado por el gobierno estadounidense en paralelo a las celebraciones del quinto centenario desplegadas en Europa y en este país, como momento cumbre. Todo esto en paralelo al re-descubrimiento del arte latinoamericano en Estados Unidos: el arte de la periferia ingresa al centro o los centros del sistema artístico, con nuevas condiciones — sobre todo por las renovadas plataformas expositivas y el auge del comercio del arte— pero también con viejas y recurrentes lecturas.

Los paralelos se amplían en torno a estas coincidencias. Cuando se exhibe el llamado arte primitivo desde los parámetros tradicionales de la historia del arte, como en 1984 en el MOMA, hay muchos pre-supuestos. Entre ellos, que una obra que es concebida fuera de ciertas “tradiciones internacionales o mundiales” termina siendo una obra anónima o comunitaria, que sigue los parámetros tradicionales, de antaño. Así se miran ciertos objetos provenientes de África, Oceanía o América, por supuesto dependiendo de la posición de quién mira. Se niega la creatividad individual, se omiten nombres y contextos de producción, incluso fechas, y el/la artista es vist* como producto de una determinada cultura con lo cual se cometen generalizaciones sobre su trabajo. L*s artistas tienen en consecuencia problemas entonces con la construcción de su identidad e individualidad como artistas, en contraposición a lo que pasa con el denominado arte occidental.⁷⁷⁷ El **arte latinoamericano** visto en estas exposiciones del *boom*, como el arte primitivo, sigue siendo

⁷⁷⁷ Para profundizar este tema puede verse el artículo de Sally Price, “Others art – Our art”, *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, No. 6, Spring, 1989, p. 65-71; además de los debates en torno a *Primitivism...*

arte de “otro lugar”, por más que nada justifique su agrupación bajo tal denominación más que una pertenencia geográfica, y si bien no es presentado como anónimo o como producto de tradiciones ancestrales repetidas por generaciones y atado fuertemente a su comunidad, en general las lecturas lo ubican como producto y consecuencia de una cultura o lugar de origen, por eso también las exposiciones hablan de América Latina, de su historia, geografía, problemas políticos, etc.. El anonimato, creo, está en este momento en presentar a l*s artistas como latinoamerican*s o latin*s, con todas las **críticas que se hacen a esta categoría** porque parece ser la única forma que las instituciones encuentran de mostrarlos o la más viable/conveniente. En este sentido se puede pensar que están fuera de representación, o que simplemente no son representables porque bajo este nombre se está escondiendo y homogeneizando lo que es una población por demás heterogénea. Este estar fuera de representación también cabe para las regiones enteras que generalmente no se muestran en estas grandes exposiciones como Paraguay, Ecuador, Bolivia, los países centroamericanos y del Caribe en general, salvo algunas excepciones, además de la escasa inclusión de artistas mujeres, como otro señalamiento importante.

Como un paralelo más, el arte primitivo y el arte latinoamericano presentan récords de precios en subastas en estos años, uno tras otro. La relación entre las grandes exposiciones y las subastas, y el ingreso al mercado del arte en general de estas nuevas propuestas que antes no tienen cabida es notoria. Por una parte se hace más evidente esta idea de eclecticismo cultural ahora en boga en el campo del arte pero se ve de modo paralelo cómo algunos *blockbusters* son justamente eso, grandes espectáculos que ponen a circular nuevos *commodities*, dándoles más valor, simbólico y de mercado. La inclusión en el discurso desde grandes exposiciones y museos de renombre internacional tal como *Magiciens..* o las mismas exposiciones del *boom* del arte latinoamericano, y aquí hay que tener en cuenta entre paréntesis lo que sucede con el proyecto de la Bienal de la Habana en un mediano plazo, sí funciona también como inclusión en el mercado del arte, aparte de reafirmar en muchos casos la noción de identidades puras. Resuena en el fondo una de las preguntas que el extenso debate suscitado en torno a *Magiciens..* recoge: ¿es posible separar la función del arte de la del sistema económico dominante? No en este momento y no para este tipo de exposiciones.

Interpretar. Las imágenes ocupan un lugar importante en la construcción de conocimiento, así como en la representación de grupos, pueblos, naciones e identidades en general y la exposición es un dispositivo privilegiado para poner a circular ciertas imágenes que quedan asociadas no solo con l*s artistas sino con la región en particular. En este sentido importan tanto como las construcciones discursivas en su rol histórico de formación de identidades. Mi reflexión sobre lo visual no se ajusta al aspecto formal de las imágenes que circulan desde las exposiciones sino que entiende a las mismas como parte de las representaciones e imaginarios que se ponen en juego sobre la región. Cómo y acompañadas de qué discursos se usan recurrentemente algunas imágenes y no otras, es una cuestión digna de análisis, ya que se ponen en juego construcciones identitarias propias y ajenas: “Así como “lo mismo” se constituye excluyendo al “otro”, la identidad se construye de manera diferencial, distinguiéndose del otro, y al mismo tiempo integrando identificaciones parciales con el otro. Sin una imagen del otro, yo no podría consolidar mi propia identidad. Creo que este proceso vale también para las culturas, pues los pueblos se identifican con *imágenes*, que sean pictóricas o mentales.”⁷⁷⁸

Tanto en AOF como en LAAXXC hay construcciones precisas que surgen a raíz del tipo de imágenes que más circulan en torno a estas exposiciones. Comenzando porque ambas portadas de los catálogos y también de las invitaciones a la muestra tienen obras de Tarsila do Amaral —*A floresta* y *Ovo* respectivamente— lo que desde un inicio las hace sobresalir mucho más que el resto y porque esta selección las coloca de por sí como representativas de la muestra. La vegetación predominante y sola, sin presencia humana, el espacio deshabitado, imágenes llenas de claridad y de verde, el huevo, presente en ambas obras, como señal de lo que aún está por nacer pero que no se define; también están algunos elementos desconocidos, no se sabe bien qué son o qué representan, y hablan por esto quizás de lo misterioso de este espacio natural.

Esto me lleva a pensar en esta historia enorme, larguísima, de decires e imágenes sobre América Latina que conforma lo que Rojas Mix describe como “**América imaginaria**” e indagar en estas imágenes y los relatos que la acompañan dan una idea de las más diversas formas de representación en torno a esta geografía y sus gentes desde la conquista. También se puede entender que muchas de las formas de hablar sobre este espacio

⁷⁷⁸ Roque, Georges, op. cit., p. 1017.

estuvieron influenciadas por las experiencias previas de l*s europe*s en relación a los llamados “hombres salvajes” dentro de sus propios territorios.⁷⁷⁹ Entiendo que esta es una historia lejana, pero aún así no dejan de asomar en el recorrido de la investigación ciertos ecos y hay formas claras en que se retrata este espacio geográfico que me llevan hacia atrás, a mirar en esta historia de representaciones previas aunque sea como ecos más lejanos. Ligado a esto, me interesa la idea de imagen-archivo, porque acentúa la capacidad condensadora y catalizadora de algunas imágenes, porque a la vez es depositaria de otras imágenes y representaciones, con lo cual es también una herramienta disparadora de múltiples imaginarios subyacentes o iconocidades complementarias.⁷⁸⁰ Uno de los tópicos sobre la (re)invención de América que formula Humboldt en el siglo XIX tiene que ver con esta “naturaleza salvaje y gigantesca” que documenta en sus extensos volúmenes: este espacio geográfico es reinventado a través de sus cuadros o “vistas” sobre todo como naturaleza, impresionante, extraordinaria y espectacular, en donde hay una eliminación de lo humano. Imágenes que luego trascienden y pasan a significar “América del Sur” o “nuevo continente”, abonando un ya largo historial de escritura —Colón y Vesputio, por poner solo dos ejemplos— que describe América como mundo de natural primordial, espacio fuera de tiempo ocupado por plantas, a veces por seres humanos, en donde aún no comienza la historia. Así como se reviven las imágenes a través de los siglos, también es impresionante como se reviven ciertos rótulos: la reverberación de “nuevo continente” o “nuevo mundo” a través de los siglos es notoria.

Es dentro del sistema-mundo moderno y de sus relaciones determinadas por las posiciones de centro y periferia, desde donde “el viejo mundo” mira, recrea y nombra al “nuevo”, o para decirlo de otra forma, a estas identidades otras: se ejerce el **poder de representación**, hay una necesidad permanente de representación de los otros, un apetito de la mirada que es parte de la colonialidad del ver. El acto mismo de representar puede ser leído en los casos analizados no solo desde el lugar de visibilidad al que l*s artistas acceden sino desde este contraste que señala Said entre la imagen visible, la que sale a superficie y el proceso por el cual es producida, que descontextualiza:

⁷⁷⁹ Historia que retoma Roger Bartra, *El mito del salvaje*, Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁷⁸⁰ Retomo aquí la conceptualización de Barriandos, Joaquín, quien describe más ampliamente este concepto en “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico”, *Revista Nómadas* No. 35, IESCO-Universidad Central, Bogotá, 2011, p. 13-27.

“...the act of representing (and hence reducing) others almost always involves violence of some sort to the subject of the representation... Whether you call it a spectacular image, or an exotic image, or a scholarly representation, there is always this paradoxical contrast between the surface, which seems to be in control, and the process which produces it, which inevitably involves some degree of violence, decontextualization, miniaturization, etc.”⁷⁸¹

El acto de exponer y por ende de representar a estas otras culturas en otro país es también un acto de interpretación. Lo que aquí intento, sobre todo al estar de por medio estas categorías identitarias, es analizar el hecho expositivo como parte del contexto más amplio del cual forma parte ineludible. No trato de establecer una relación de determinación directa entre el tipo de exposiciones del *boom* (incluyendo los dos casos tratados con más profundidad) y la política exterior o la política económica, pero sí situarlas como parte de este medio en el que se originan, que las influye decididamente: situar al arte en su contexto global, conectar los campos —de hecho, estas son esferas relacionadas—, porque creo que este tipo de exposiciones y este fenómeno del *boom* aún no se ha analizado en profundidad como parte de estos entrecruzamientos. Es por esto que mi propia interpretación habla de un “uso” del arte latinoamericano, porque creo que el armado de estos mega-eventos expositivos entraña una participación del arte latinoamericano que está en sintonía con un contexto político e internacional al cual se adecúan, están acordes o sirven. Las representaciones sobre la región provenientes de estas exposiciones —que empiezan desde la concepción de la curaduría y que se extienden por el plan de publicidad y marketing de los museos, pasan por las imágenes más difundidas y repercuten enormemente en la prensa—, su producción, circulación, historia e interpretación, como bien señala Said en *Cultura e Imperialismo*, son un elemento central para la difusión de determinadas ideas sobre la región y son parte de un ciclo que parece repetirse una y otra vez cada ciertos años. El ojo, parafraseando a Pratt, incorpora lo que es ajeno al lenguaje del sistema, lo nombra, lo representa, y toma posesión de éste, produciendo así un nuevo orden. Lo que sí cambia es la manera de traer, de representar, desde el campo del arte a esta región. Desde este lugar

⁷⁸¹ Cita de Said que es reproducida en el texto de Lippard, Lucy, op. cit., p. 45, y que proviene de su texto “In the shadow of the west” que sirve de base a un documental con el mismo nombre, en 1986.

limitado como son dos exposiciones, con este fuerte eco del contexto y de las posiciones discursivas en las que estas instituciones se encuentran, lo que puedo interpretar es que la mirada va a moverse desde una visión colonial sobre el arte de América Latina hacia otra de la misma índole, que se enuncia y manifiesta de forma diferente. Es decir: de lo exótico, fantástico, salvaje, hacia el horizonte del descubrimiento o re-descubrimiento, para legitimar un nuevo orden multicultural, comercial, neocolonial que es el que se abre luego de la caída del muro.

Es difícil ignorar —como señala crudamente Camnitzer en el simposio del MOMA en 1992— geopolíticamente hablando, que hay lugares predominantes desde donde se exhibe, vende, distribuye y promociona, y por ende se interpreta, y este tipo de mega-exposiciones genera información —porque existe el poder para emitirla— de peso sobre el arte latinoamericano, pone a circular determinadas representaciones y relatos sobre estas otras culturas. En estos pocos años se puede ver como los relatos predominantes se están “desordenando”, caen en descrédito muchos supuestos en torno a la calidad estética, al tipo de arte que puede exponerse o que debe ingresar al museo, a los relatos lineales de la historia del arte, pero esto no quiere decir automáticamente que los términos globales de la representación se descalabren ni que se suprima el lugar del centro como principal enunciador de los discursos sobre las otras culturas y sobre el arte mismo. Visto desde hoy, los modos de interpretación sobre el arte latinoamericano varían, no se quedan inmóviles, y hay nuevos cruces desde el campo de la investigación, la curaduría y algunos museos que obligan a rediscutir las posiciones de antaño, propias del período como el que trabajo. Es evidente que hay una reinterpretación de la historia del arte de América Latina y esto repercute en las exposiciones, es más, es re-evaluado desde la investigación que se lleva a cabo con motivo de distintos proyectos expositivos. Lo que no estoy segura que varíe demasiado, por más que los lugares de enunciación se hagan más diversos, son las fuentes de financiamientos de proyectos, los lugares donde se asientan importantes archivos para estudiar el arte latinoamericano, y tampoco el nombre, ese problema presente que visibiliza a la vez que esconde.

Bibliografía

Acha, Juan, "El mercado y el comercio del arte", *Revista Temas* No. 13, Estudios de la cultura, La Habana, 1987, p. 137-145.

Aguilar, Gonzalo; "Modernismo", Altamirano, Carlos (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 180-186.

Alabarces, Pablo, "Estudios Culturales", Altamirano, Carlos (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, primera edición, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 85-89.

Alambert, Francisco, "Artes plásticas", Sader, Emir; Jinkings, Ivana; Nobile, Rodrigo; Martins, Carlos Eduardo (Coords.), *Latinoamericana. Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe*, CLACSO-Boitempo-Akal, Madrid, 2008, p. 132-149.

Albertazzi, Liliana, "Los Magos de la Tierra", *Arte en Colombia Internacional* No. 42, 1989, p. 60-62.

Alemaní Bay, Carmen; Aracil Varón, Beatriz (Eds.), *América en el imaginario Europeo. Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*, Universidad de Alicante, España, 2009.

Alloway, Lawrence, "Latin America and International Art", *Art in America*, June 1965, p. 65-77.

Alpers, Svetlana, "The Museum as a Way of Seeing", Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 25-32.

Altamirano, Carlos, (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, primera edición, Paidós, Buenos Aires, 2002.

Amin, Samir, *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*, Siglo XXI Editores, México, 1989.

Amaral, Aracy, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano", *Arte en Colombia* No. 12, Mayo de 1980, p. 66-70.

_____, "Tarsila, Volpi, Oiticica, Meirelles, Benjamin. La sabiduría del compromiso con el lugar", *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 967-973.

_____, "Projeto de trabalho: História de Arte Moderna na América Latina (1780-1990)", *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

_____, *Textos do Trópico de Capricórnio, Vol. II. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, Editora 34, Sao Paulo, 2006.

Amor, Mónica, "Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm", en: Mosquera, Gerardo (editor), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996, p. 247-257.

Anderson, Perry (1998), *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.

Araeen, Rashed (ed.), "Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture", No. 6, London, Spring 1989.

Barnitz, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, Austin, 2001.

Barriendos, Joaquín, "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico", *Revista Nómadas* No. 35, IESCO-Universidad Central, Bogotá, 2011, p. 13-27.

Baxandall, Michael, "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", Karp, Ivan; Lavine, Steven, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 33-41.

Bayón, Damián (1974), *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

_____ (comp.), *América Latina en sus artes* (1974), Siglo XXI Editores-Unesco, 9na edición, México, 2000.

_____, "Arte Fantástico. Reflexiones acerca de una exposición", *Arte en Colombia*. No. 37, 1988, p. 33-35.

Beckley, Bill; Shapiro, David, *Uncontrollable Beauty. Toward a New Aesthetics*, Allworth Press, New York, 1998.

Bennet, Tonny, "The exhibitionary complex", *New formations*, Number 4, 1988, p. 73-102.

Bergman-Carton, Janis, "Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo", *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 35, No. 4, University of Texas Press, Texas, 1993, p. 440-452.

Bermúdez, Lilia, *Guerra de Baja intensidad. Reagan contra Centroamérica*, Siglo XXI Editores, México, 1989.

Bourdieu, Pierre, "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, La Habana, No. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 20-42.

_____, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.

Bronfen, Elisabeth, "Visuality-Textuality: An Uncanny Encounter", *Image & Narrative*, Vol 11, No. 3 (2010), p. 7-24.

Brown, Jeremy M., *Explaining the Reagan Years in Central America. A World System Perspective*, University Press of America, Inc. Lanham, NY, London, 1995.

Camnitzer, Luis, "Bienal de Venecia 1980", *Arte en Colombia* No. 14, Marzo 1981, p. 37; 39.

_____, "La Bienal de Venecia", *Arte en Colombia Internacional* No. 26, 1985, p. 56-58.

_____, "Arte "Primitivo". En el Museo de Arte Moderno de Nueva York", *Arte en Colombia Internacional* No. 27, 1985, p. 21-25.

_____, "La Segunda Bienal de la Habana", *Arte en Colombia Internacional* No. 33, 1987, p. 79-85.

_____, "El acceso a las corrientes hegemónicas del arte", Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 115-119.

Camnitzer, Luis; Weiss, Rachel (ed.); *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, University of Texas Press, Austin, 2009.

Cárcamo-Huachante, Luis E. [et.al]; "Introducción", *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*, Beatriz Vitervo Editora, Rosario , 2007, p. 7-40.

Castro Gómez, Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Puvil Libros, Barcelona, 1996.

_____, "Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro", Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2003, p. 145-161.

Castillo, Carlos, "La Bienal: Llevar a muchos lo que saben pocos", *Arte en Colombia* No. 16, Octubre 1981, p. 56-58.

Clifford, James, "The Others. Beyond the salvage paradigm", *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, No. 6, Spring, 1989, p. 73-77.

_____, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Cockroft, Eva, "The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970", en: Cancel, Luis; Quirarte, Jacinto; Benítez, Marimar (et al.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of Fine Arts, New York, 1989, p. 184-221.

_____, "From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art", en: Lomelí, Francisco (ed.), *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, Arte Público Press, University of Houston, Houston, 1993, p. 192-217.

Cohn, Deborah, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2012.

Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana-Biblioteca Xavier Clavijero, México, 2007.

Crew, Spencer; Sims, James, "Locating Authenticity: Fragments of a dialogue", Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 159-175.

Cullen, Deborah, "Toward a Horizon", Bercht, Fatima ed. (et.al.), "MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art", El Museo del Barrio/Museum of Modern Art, Turner, Madrid, 2004, p. 69-73.

Dávila, Arlene, "Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of U. S. Multicultural Encompassment", *Cultural Anthropology*, Vol. 14, No. 2, , Wiley-Blackwell-American Anthropological Association, 1999, p. 180-202.

Duncan, Barbara, "Exploring New Horizons in Latin American Contemporary Art. Time and Space: A Personal Saga", DRCLAS Revista, Art in the Americas, Winter 2001, <http://www.drclas.harvard.edu/revista/articles/view/517>

Duncan, Carol, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 88-103.

Dussell, Enrique; "Eurocentrismo y modernidad. Introducción a las lecturas de Frankfurt", Mignolo, Walter, *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Colección Plural/2, Ediciones del Signo, Argentina, 2001.

_____, 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, Plural Editores, CIDES-UMSA, La Paz, 1994.

Esche, Charles, "Making Art Global: A Good Place or a No Place?", Weiss, Rachel (et.al.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, Londres, 2011, p. 8-13.

Escobar, Ticio, "Arte, aldea global y diferencia", *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1996.

_____, "Acerca de la modernidad y el arte: un listado de cuestiones finiseculares", Mosquera, Gerardo (coordinador), *Adiós Identidad. Arte y Cultura desde*

América Latina, I y II Foros Latinoamericanos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Madrid, 2001, p. 25-41.

Ferguson, Bruce, "Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense.", Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 1996, p. 175-190.

Fisher, Jean, "Fictional Histories: "Magiciens de la Terre" - The Invisible Labyrinth", Steeds, Lucy (et. al.), *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989*, Exhibition Histories, Afterall Books, London, 2013, p. 248-258.

Fleck, Robert, *El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galeristas*, Mardulce, Buenos Aires, 2014.

Foucault, Michel (1973), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.

_____ (1966), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2008.

Fox, Claire, "Introduction: The Pan American Union Visual Arts Programs and Latin American Art", *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013, p. 1-40.

Fukuyama, Francis (1988), "¿El fin de la historia?", en: <http://bioetica.org/cuadernos/bibliografia/fukuyama.pdf>, p. 5-31.

Fusco, Coco, "The other history of intercultural performance", TDR, Vol. 38, No. 1, The MIT Press, 1994, p. 143-167.

García Blanco, Ángela, *La exposición. Un medio de comunicación*, Akal, Madrid, 1999.

García Canclini, Néstor, "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad", *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 1001-1009.

_____ (1994), "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina", en: H. Herlinghaus y M. Walter (eds.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Astrid Langer Verlag, Berlín, 2000.

_____ (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

Gilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, España, 1990.

_____, “Latin America does not exist!”, *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1998.

Giunta, Andrea, “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano”, *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1996.

_____, “Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias”, Centro de Arte no. 4, Madrid, noviembre de 2002, p. 1-14.

_____, “Sociología del arte”, Carlos Altamirano, (dir.), *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002b, p.1-7.

_____, “Recorridos Latinoamericanos en el arte del siglo XX”, en: Cordero, Karen; Giunta, Andrea; Rodríguez Garza, Rosa María; Moyssén, Xavier, *Mirar desde Monterrey. Arte Mexicano y Latinoamericano en la Colección FEMSA. 1977-2003*, primera edición, FEMSA, México, 2003, p. 175-195.

_____ (ed.), *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Editorial Biblios, primera edición, Buenos Aires, 2009.

_____, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Editorial Panilodia, Santiago de Chile, 2010.

_____, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Fundación arteBA, Buenos Aires, 2014.

Glusberg, Jorge, “El “otro” mirar del arte latinoamericano”, en: Jiménez, José; Castro, Fernando (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 45-56.

Godoy, Francisco, “conelchilenoresistentearte, Solidaridad: Chile Vive, una Exposición en España contra el Chile Dictatorial”, AISTHESIS N° 48, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, p.186-204.

Goldman, Shifra, “3,000 Years of Mexican Art”, *Art Journal*, Vol. 51, No. 2, 1992, p. 91-93-95.

_____, “Artistas Latinoamericanos del siglo XX, MOMA”, *Art Nexus* 10, Septiembre-Diciembre de 1993, p. 84-89.

_____, *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994a.

_____, “El Espíritu Latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos”, Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994b, p. 89-95.

Goldman, Shifra; Camnitzer, Luis, "The Columbus Quincentenary and the Art of Latin America: A critical evaluation", *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, College Art Association, 1992, p. 16-20.

Gómez, Oscar, "Bienal de Medellín. Opiniones-Entrevistas I", *Arte en Colombia* No. 16, Octubre 1981, p. 49-54.

Gómez Peña, Guillermo, "Border Culture: The Multicultural Paradigm", en: *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990, p. 92-103.

González Stephan, Beatriz; Anderman, Jens (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, 1ª edición, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006.

Graw, Isabelle, *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Mardulce, Buenos Aires, 2013.

Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 1996.

Greenblatt, Stephen, "Resonance and Wonder", Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 42-56.

Gurian, Elaine, "Noodling Around with Exhibition Opportunities", Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 176-190.

Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, "El arte latinoamericano y el mercado internacional", en: Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 103-106.

Hall, Stuart, *Discurso y poder*, Ricardo Soto Sulca Editor, Huancayo, Perú, 2013. (1992).

_____, "El espectáculo del "Otro"", en: Restrepo, Eduardo (et.al.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envió Editores; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Colombia, 2010, p. 419-445.

_____, "El trabajo de la representación", en: Restrepo, Eduardo (et.al.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Envió Editores; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Colombia, 2010, p. 447-482.

Harvey, David (1990), *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.

_____ (2005), *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, New York, 2007.

Hernández, Carmen, “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”, Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Clacso/Universidad Central de Venezuela-CEAP-Faces, Caracas, 2002, p. 167-176.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Grupo Editorial Planeta-Crítica, Buenos Aires, 1998.

Herrera, María José (et.al.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1era edición, Buenos Aires, 2009.

Herzberg, Julia, “Re-membering Identity: Vision of Connections”, en: *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990, p. 36-59.

Huggins Balfe, Judith, “Artworks as Symbols in International Politics”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 1, No. 2, The Sociology of Culture, Winter, 1987, p. 195-217.

Huyssen, Andreas, “De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo (1992)”, *Criterios*, La Habana, No. 31, 1994, p. 151-176.

_____, *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2011.

Jaar, Alfredo, *La política de las imágenes*, Ediciones/metales pesados, Santiago de Chile, 2008.

Jiménez, Carlos, “Por arte de magia. Los magos de la tierra”, *Arte en Colombia Internacional* No. 41, 1989, p. 81-83.

Jiménez, José; Castro, Fernando (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999.

Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, MEIAC/Turner, España, 2011.

Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991.

Kaufman, Jason (et.al.), *Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios. Interacción, roles y perspectivas*, Fundación Arte BA, Buenos Aires, 2007.

Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2003.

Lauer, Mirko, "Notes on the Art, Identity and Poverty of the Third World", en: Weiss, Rachel (et.al.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, Londres, 2011, p. 184-192.

Lippard, Lucy, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, The New Press, New York, 1990.

López, Verónica, *Renovar, repensar, resignificar: derroteros del pensamiento crítico latinoamericano en el contexto de la globalización. Perspectiva poscolonial en Bolivia*. Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2010.

López Oliva, Manuel, "El arte del Caribe y América Latina en el mercado artístico internacional", *Revista Temas* No. 13. Estudios de la cultura, La Habana, 1987, p. 147-152.

Lozano, Lucrecia, "La iniciativa para las Américas. El comercio hecho estrategia", *Nueva Sociedad* No. 25, Buenos Aires, Mayo-Junio 1993, p. 121-134.

Liotard, Jean François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Barcelona, 1979.

Mason, Peter, "On Producing the (American) Exotic", *Anthropos* 91, Anthropos Institute, Sankt Agustin, 1996, p. 139-151.

Mato, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2002.

McEvelley, Thomas, *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, McPherson & Company, New York, 1992.

Medina, Álvaro, "Kassel Venecia", *Arte en Colombia* No. 20, Febrero 1983, p. 80-84.

Medina, Cuauhtémoc, conferencia en el marco de ArteBA, mesa de debate "Cambios y efectos en el arte latinoamericano en los medios masivos de comunicación norteamericanos a través de notas críticas a exposiciones", en: *Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios*, ArteBA Fundación, Buenos Aires, 2007.

_____ (ed.), *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC)*, Patronato de Arte Contemporáneo A. C., México, 2010.

Millán Valdés, Rodrigo, "Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio", *Revista Eure*, Vol. XXXV, No. 106, diciembre 2009, p. 155-169.

Montero, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Estado de México, 2013.

Mosquera, Gerardo, “Concepción de la bienal. Entrevista”, *Arte en Colombia Internacional*, No. 43, 1990, p. 58-59.

Mosquera, Gerardo, “El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo”, *Lápiz, revista internacional de arte*, No. 86, Madrid, mayo 1992, p. 22-27.

_____, “Algunos problemas del comisariado transcultural”, Jean Fisher (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press/INIVA, Londres, 1994a, p. 133-139.

_____, “Poder y comisariado internacional”, *Lápiz, revista internacional de arte*, No. 102, Madrid, abril 1994b, p. 12-17.

_____, “Cocinando la identidad”, catálogo de exposición *Cocido y Crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994c.

_____, “Lenguaje internacional del arte”, en: *Lápiz, revista internacional de arte*, No. 121, abril, Madrid, abril 1996a, p. 12-15.

_____ (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996b.

_____, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Exit, Madrid, 2010.

Mosquera, Gerardo, “Cambiar para que todo siga igual”, *Lápiz*, N° 111, Madrid, abril de 1995, p. 14-19.

_____, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas (I parte)”, *Art Nexus*, No. 29, Bogotá, julio-septiembre de 1998, p. 64-67.

_____, “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en: Jiménez, José; Castro, Fernando (editores), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 57-67.

_____ (coordinador), *Adiós Identidad. Arte y Cultura desde América Latina*, I y II Foros Latinoamericanos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, Madrid, 2001.

_____, “Más allá de la antropofagia: notas sobre globalización y dinámica cultural”, *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, No. 5, 2006, p. 93-101.

Neiburg, Federico, “Etnocentrismo/relativismo”, en: Altamirano, Carlos (dir.), *Diccionario de Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 89-92.

Olea, Héctor; Ramírez, Mari Carmen; Ybarra-Frausto, Tomás; “Resisting Categories”, Olea, Héctor; Ramírez, Mari Carmen; Ybarra-Frausto, Tomás (orgs.), *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting categories: Latin American and/or Latino*, Museum of Fine Arts-ICAA, Houston, 2012, p. 40-46.

Oles, James, “Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank”, Renato González Mello; Daniel Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States*, Hood Museum of Art-Dartmouth College, New York-London, 2002, p. 186-205.

Orduña Trujillo, Eva Leticia, *Coacciones y oportunidades de la globalización: el caso de la Nicaragua sandinista y su relación con Estados Unidos*, CCyDEL-UNAM, México, 2006.

Oyarzun, Pablo, “Categorías estéticas y puntos de enfoque. La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”, en: Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, MEIAC/Turner, España, 2011, p. 95-110.

Palermo, Zulma (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Del Signo, Buenos Aires, 2009.

Pacheco, Marcelo, “Arte Latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles”, en: Jiménez, José; Castro, Fernando (editores), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 127-140.

Payne, Michael, “Introducción. Algunas versiones de teoría crítica y cultural”, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. XV-XVII.

Peluffo Linari, Gabriel, “Nueva historia del arte latinoamericano. Temas y problemas”, *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Oaxaca, 1996.

_____, “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”, en: Mosquera, Gerardo (coordinador), *Adiós Identidad. Arte y Cultura desde América Latina*, I y II Foros Latinoamericanos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Madrid, 2001, p. 45-56.

Peluffo Linari, Gabriel, “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”, en: Mosquera, Gerardo (coordinador), *Adiós Identidad. Arte y Cultura desde América Latina*, I y II Foros Latinoamericanos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Madrid, 2001, p. 45-56.

Pérez, David, “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras”, Jiménez, José; Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 17-32.

Ponce de León, Carolina, "Random Trails for the Noble Savage", en: Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996, p. 225-228.

Pratt, Mary Louise (1992), *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Price, Sally, "Others art – Our art", *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, No. 6, Spring, 1989, p. 65-71.

Quijano, Aníbal, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: Lander, Edgardo (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2003, p. 201-246.

Quirarte, Jacinto, "Mexican American artists in the United States: 1920-1970", Candel, Luis; Quirarte, Jacinto; Benítez, Marimar et al, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: Bronx Museum of Fine Arts, p. 14-71, 1989.

Rama, Ángel, "El boom en perspectiva", en: Rama, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1981.

Ramírez, Mari Carmen (1992), "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996a, p. 229-246.

_____, "Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation", Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about Exhibitions*, New York, Routledge, 1996b, p. 21-38.

_____, "Contexturas: Lo global a partir de lo local", en: Jiménez, José; Castro, Fernando (editores), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 69-81.

Restany, Pierre, "III Bienal de La Habana. La Bienal del Tercer Mundo. Entrevista", *Arte en Colombia Internacional*, No. 43, 1990, p. 56-58.

Richard, Nelly, "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 1011-1016.

_____, "Postmodern Desentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realalignments of Cultural Power", Mosquera, Gerardo (editor), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, Londres, 1996a, p. 260-269.

_____, “El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural” (2003), Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI Editores Argentina, 1era edición, Buenos Aires, 2007.

_____, “El destino crítico del arte y las Humanidades frente a los estudios culturales y los saberes del mercado”, en: *América Latina: historia, realidades y desafíos*, Norma de los Ríos Mendez; Irene Sánchez Ramos (coords.), UNAM, México, 2006, p. 29-45.

_____, “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, *Debate*, Año 20, Vol. 40, Ciudad de México, octubre 2009, p. 76-85.

Robinson, Anne P; Berry, S.L., *Every way Possible. 125 Years of the Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 2008.

Rodríguez, Bélgica, “La Habana. I Bienal”, *Arte en Colombia Internacional* No. 25, 1984, p. 73-74.

Rojas Mix, Miguel, *América Imaginaria*, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Editorial Lumen, Barcelona, 1992.

Romero, Sebastián, “Los museos latinoamericanos establecen programas conjuntos”, *Arte en Colombia* No. 9, Abril 1979, p. 16-17.

Roque, Georges, “Imágenes e identidades: Europa y América”, en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994, p. 1017-1030.

Rubiano Caballero, Germán, *Arte de América Latina, 1980-2000*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 2001.

Rubin, Ida, “Botero en el Hirshhorn”, *Arte en Colombia* No. 11, Diciembre de 1979, p. 49-53.

Sader, Jinkings, Nobile (eds.), *Latinoamericana. Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe*, CLACSO-Boitempo-Akal, Madrid, 2008.

Said, Edward, (1978), *Orientalismo*, De Bolsillo, México, 2009.

_____, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1993.

_____, “Secular Interpretation, the Geographical Element, and the Methodology of Imperialism”, en: *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Gyan Prakash (editor), Princeton University Press, 1994.

Salvatore, Ricardo, *Imágenes de un Imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2006.

Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima/La Habana, 1994.

Sanjurjo, Annick (ed.), *Contemporary Latin America Artists. Exhibitions of the Organization of American States. 1965-1985*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen N. J, Londres, 1993.

Sarlo, Beatriz, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, *Crítica cultural*, N° 15, Santiago de Chile, noviembre de 1997, p. 32-38.

Selser, Gregorio, *El Código de la cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*, UACM-UNAM-CEIICH, México, 2010.

Serviddio, Fabiana, “Exhibiting Identities. Latin America between the Imaginary and the Real”, *Journal of Social History*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 481-498.

_____, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2012a.

_____, “Exhibiciones latinoamericanas y propaganda panamericanista. El desplazamiento de América Latina en el reordenamiento del mundo moderno/colonial”, Catelli, Laura; Lucero, María Elena (eds.), *Términos clave de la teoría poscolonial latinoamericana. Despliegues, matices, definiciones*, UNR Editora, Rosario, 2012b, p. 316-328.

Smith, Christian, *Resisting Reagan. The U.S. Central America Peace Movement*, The University of Chicago Press, Chicago and London, Estados Unidos, 1996.

Spivak, Gayatri, “Looking at others”, Steeds, Lucy (et. al.), *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989*, Exhibition Histories, Afterall Books, London, 2013, p. 260-266.

Sredni de Birbragher, Celia, “El mercado del arte en Latinoamérica”, en: Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, MEIAC-Turner; Madrid, 2011, p. 235-254.

Stallabrass, Julian, *Art Incorporated. The story of Contemporary Art*, Oxford University Press, New York, 2004.

Steeds, Lucy (et. al.), *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989*, Exhibition Histories, Afterall Books, London, 2013.

Stellweg, Carla, “Observaciones sobre la primera bienal latinoamericana y simposio de Sao Paulo”, *Arte en Colombia* No. 9, Abril 1979, p., 21-24.

_____, “Entrando en la corriente: el mercado del arte latinoamericano”, en: Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, PNUD/UNESCO-Centro Wilfredo Lam, Lima-La Habana, 1994, p. 107-113.

Sullivan, Edward, "Art of the Fantastic", *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism, Winter 1988, p. 376-379.

Sullivan, Edward (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*, Phaidon, Londres-Nueva York, 1996.

Thornton, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Edhasa, Buenos Aires, 2009.

Traba, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Ediciones Librería Central, Bogotá, 1961.

_____ (1973), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI Editores, 2005.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, México, 1998.

VVAA, Programa *The Mexico Today Symposium. 1978-1979*, Estados Unidos, 1978.

Villacorta Zuluaga, Carmen Elena, *Democracia electoral y neoliberalismo en El Salvador: la transición política salvadoreña entre 1979 y 2009*, Tesis de Maestría UNAM, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, México, 2010.

Villalobos, Álvaro, *Arte contemporáneo latinoamericano*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2006.

Susan Vogel, "Always True to the Object, in Our Fashion", Karp, Ivan; Lavine, Steven (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991, p. 191-204.

Wallerstein, Immanuel, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, Siglo XXI Editores, México, 2005.

Wechsler, Jeffrey, "Magic Realism: Defining the Indefinite", *Art Journal*, Vol. 45, No. 4, The Visionary Impulse: An American Tendency, Winter, 1985, p. 293-298.

Weiss, Rachel (et.al.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Exhibition Histories, Afterall Books, London, 2011.

Weisz, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

Wu, Chin-tao (2002), *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Akal, Madrid, 2007.

Catálogos de exposiciones

AAVV, *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990.

Beardsley, John; Livingstone, Jane, *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, Museum of Fine Arts, Houston, 1987.

Basilio, Miriam; Bercht, Fatima; Cullen, Deborah; Garrels, Gary; Pérez-Oramas, Luis Enrique (eds.), *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, El Museo del Barrio-The Museum of Modern Art, Turner, Madrid, 2004.

Cancel, Luis (ed.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts, New York, 1989.

Day, Holliday; Sturges, Hollister, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, 1988.

Mezquita, Ivo, *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, Canadá , 1993.

Mosquera, Gerardo; Ponce de León, Carolina; Weiss, Rachel (eds.), *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992.

Rassmusen, Waldo (org.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla-The Museum of Modern Art New York, Sevilla, 1992.

Rubin, William, (ed.), "*Primitivism*" in *20th Century Art. Affinity of the tribal and the Modern*, Volume 1, The Museum of Modern Art, New York, 1984.

Archivos

IMA Archives, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

MoMA Archives, Museum of Modern Art, New York.

MFAH, Museum of Fine Arts Houston, Houston.

Archivo Pinto mi Raya, Ciudad de México.