



La mirada | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

ARTE LATINOAMERICANO EN LOS OCHENTA Y NOVENTA: UNA MIRADA DESDE ALGUNAS EXHIBICIONES Y CATÁLOGOS*

THE LATIN AMERICAN ART IN THE 80S AND 90S THROUGH SOME EXHIBITIONS AND CATALOGS

María Laura Ise **

Este artículo aborda la mirada sobre el arte latinoamericano surgida de las exposiciones internacionales realizadas en Europa y Estados Unidos a lo largo de los años ochenta y noventa. Luego de revisar tres ejes problemáticos dentro del campo del arte regional, se analizan distintos ejemplos de exposiciones y sus marcos conceptuales, llegando a establecer el recorrido y las variaciones durante el periodo de análisis. Se dejan abiertos interrogantes sobre cómo pensar las artes de la región en medio de los cambios más recientes.

Palabras clave: arte, América Latina, exposiciones, representaciones, Estados Unidos, Europa, años ochenta y noventa.

Este artigo discute a visão da arte latino-americana que surgiu das exposições internacionais realizadas na Europa e nos Estados Unidos ao longo dos anos oitenta e noventa. Após analisar três áreas problemáticas dentro do campo da arte regional, são analisados distintos exemplos de exposições e seus marcos conceituais, estabelecendo a rota e as variações durante o período estudado. Deixam-se questões em aberto sobre como pensar as artes da região em meio às mudanças mais recentes.

Palavras-chave: arte, América Latina, exposições, representações, Estados Unidos, Europa, décadas oitenta e noventa.

The Latin-American art in the international exhibitions in Europe and the United States during the 80's and 90's is analyzed in this article. After having studied three problematic points in the field of the regional art, diverse samples of exhibitions and their conceptual frameworks are analyzed here, determining the trajectory and variations during the studied period. Some questions about the way of thinking the artistic creation in the region according to the recent changes are open.

Key words: art, Latin-America, exhibitions, representations, United States, Europe, 80's and 90's.

* La propuesta de este artículo se origina en el proyecto de investigación de doctorado "Escenificando la diferencia. Representaciones del arte latinoamericano en las exposiciones internacionales de Europa y Estados Unidos. La mirada de dos décadas", iniciado en agosto de 2010. El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) de México otorgó una beca de investigación para su realización.

** Licenciada en Relaciones Internacionales, Universidad del Salvador, Buenos Aires. Maestra en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente realiza estudios en el Doctorado en Estudios Latinoamericanos en dicha institución. Ciudad de México (México) E-mail: marialauraise@yahoo.com.ar

La propuesta de este artículo se inscribe dentro del área de la producción de pensamiento en América Latina, más específicamente en lo que refiere al pensamiento sobre las artes que se viene elaborando en esta región hace varias décadas. Dentro de este campo, la problemática precisa que aborda tiene que ver con la mirada que sobre “lo latinoamericano” se realiza en la esfera internacional a través de las grandes exposiciones internacionales de arte, enfocándose en los marcos conceptuales de algunas de éstas, ocurridas en ciudades de Europa y Estados Unidos durante las décadas de los ochenta y noventa, para arribar a un estudio de caso en 2001.

La visibilización y proyección internacional del arte proveniente de América Latina desde los años ochenta en adelante constituye un hecho notorio, tanto así, que figura en opinión de algunos escritos como una especie de “boom latinoamericano¹”, remitiéndonos al fenómeno que ocurre en los años sesenta con la literatura de la región. Es este interés y “redescubrimiento” el que llama la atención y levanta ciertas reservas², lo que lleva a retomar de nuevo la problemática de *las formas representación y puesta en escena del arte latinoamericano en el ámbito internacional*, en un campo de estudios que se consolida alrededor de los años sesenta y que presenta una renovación discursiva y generacional a partir de la década de los noventa³.

ABORDAJES

El problema del conocimiento y la representación de una cultura por otra se desarrolla desde múltiples vertientes y líneas de pensamiento, por lo cual queda muchas veces en el centro del debate la noción de *identidad*. Ya sea en el tratamiento de la representación a través de la literatura (Pratt, 2010; Weisz, 2007), o de estudios como los de Edward Said (1993, 2009) que indagan sobre la formación de un sistema de pensamiento destinado a representar a un “otro”, pasando por los textos de Tzvetan Todorov (1998) o Michel Foucault (2008), por citar algunos ejemplos. Nos queda en claro que estamos ante un tema inagotable quizás en cuanto a contenidos y objetos de estudio, que requiere además de un esfuerzo de confluencia entre varias disciplinas. Cabe destacar además en este sen-



La mirada | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

tido, el aporte que desde mediados de la década del setenta se viene realizando desde los llamados *estudios poscoloniales*, tarea que va abriendo nuevas posibilidades y líneas de investigación:

[...] al tiempo que cuestionar los universales, incorpora(r) temas como los nuevos sujetos históricos, los espacios liminales u ocultos de la dominación, la representación de la otredad en los discursos dominantes, la agencia del subalterno, los saberes no hegemónicos, entre muchos otros cuestionamientos que progresivamente piensan la diversidad de formas en que se vive la experiencia de la modernidad desde una dimensión compleja (López, 2010: 11).

Pero no son solamente las construcciones discursivas las que confluyen históricamente en la formación de las identidades, sino que el papel de las imágenes ha desempeñado históricamente una función muy importante en estos procesos:

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 (Roque, 1994: 1017).

Nelly Richard (1994), en un análisis que revisa textos de Edward Said⁴, sostiene que es el mismo discurso colonial el que pone de manifiesto que la primera violencia dirigida en contra del “otro” es la violencia de la representación que ejerce el poder simbólico: “[...] el *acto o proceso de representar* implica control, implica acumulación, implica confinamiento, implica un cierto tipo de extrañamiento” (1015); consiste además en el montaje de una escena de discursos para el trazado de la figura del “otro”, suponiendo el ejercicio de una fuerza cultural legitimada por una superioridad de posición. Esta superioridad consiste en la posibilidad de tener el control del aparato discursivo, generando el desequilibrio de poderes entre el sujeto de la identidad y el sujeto de la diferencia. Estamos aquí frente a la “problemática del poder de la representación cultural referida al problema de quién controla los medios de *puesta en discurso* del significado de la diferencia” (Richard, 1994: 1015).

Se hace necesario, entonces, tener en cuenta las jerarquías vigentes dentro del campo cultural internacional del arte, y especialmente considerar los monopolios simbólicos y discursivos que dan un orden a estas diferencias entre las culturas, y que las representan a través de las exposiciones internacionales, tanto en el periodo mencionado, como a partir de una mirada, inevitable, desde el presente. En relación con América Latina, es a inicios de la década del noventa cuando adquiere más difusión y peso un núcleo de críticas que parten del cuestionamiento del “mito del valor universal en el arte” o “lenguaje artístico internacional”, y la consecuente jerarquía de obras basadas en su “universalidad”, la misma que había llevado a menospreciar el conjunto de la producción artística regional catalogándola como “derivativa” de Occidente (Mosquera, 1992, 1994a, 1994b, 1996a, 1996b).

Ahondando en este proceso, el crítico cubano Gerardo Mosquera señala que la internacionalización se realiza en un sentido jerárquico, a partir de un falso diálogo multicultural, una internacionalización que es *para* los centros, que exhiben al resto del mundo desde una monoperspectiva: “La comunicación intercultural se produce, en la práctica, mediante un conglomerado de

estructuras radiales alrededor de los centros que controlan el proceso en el aspecto material, pero también en la producción de sentido” (Mosquera, 1994b: 5). Esto desata un fenómeno, el de la *curaduría invertida*, donde “los países receptores curan las muestras de las culturas cuyo arte se va a exponer, casi nunca al revés, y esto parece lo más natural”, llevando luego estas mismas muestras “enlatadas” a lo que llama las *periferias* (Mosquera, 1994a: 4).

La difusión de la producción artística del Sur, su integración en circuitos internacionales más diversificados, se ve intermediada no solamente por una estructura eurocéntrica —“manhattancéntrica”—, como señala el citado analista, sino además por un problema central, la dificultad de la “valoración intercultural” que se abre a partir de esta crítica al eurocentrismo y sus repercusiones:

El problema primordial para las exposiciones y los textos con sentido intercultural es la comunicación. Por un lado tendrán que informar y contextualizar; por otro, se orientarán receptores. Por ser mediaciones, tendrán que aceptar compromisos pero deberán esforzarse por huir de los centrismos y las expectativas cliché. Es fácil decirlo, pero en la práctica estamos lejos de soluciones ejemplares (Mosquera, 1992: 23-24)⁵.



La mirada | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

Las preguntas sobre quién, cómo y por qué se exhibe e interpreta el lugar tanto simbólico como efectivo de una cultura desde el campo del arte, qué instituciones y desde cuáles regiones geográficas cumplen este rol, con qué discursos se presenta y valora la diferencia cultural en estas décadas, qué función tienen los catálogos que resultan luego de estas exhibiciones, son relevantes dentro de este proceso de internacionalización que comienza desde finales de los ochenta y se intensifica en la década siguiente. Estoy lejos de abordar el asunto de manera exhaustiva, sin embargo, me propongo indagar en las tensiones más persistentes del llamado *campo del arte latinoamericano* en relación con la escena internacional, tocando algunos ejemplos de muestras y catálogos que nos vayan poniendo al día y contextualizando en la problemática.

EL DEBATE DESDE AMÉRICA LATINA: ALGUNOS TEMAS PERSISTENTES

Es quizás hoy en día un lugar común por parte de varios/as 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” (Medina, 2007), y el arte “desde América Latina”, en palabras de Mosquera (2010), 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 Néstor García Canclini (1994). Haber llegado a este punto —que no es unánime ni definitivo— significa también que han sido años, por no decir décadas, en que distintos estudiosos/as y participantes del campo de las artes en general, se han dedicado a un núcleo de problemas que —como huesos o como piedras— han sido bastante difíciles de roer.

En claro contraste con este primer panorama descrito, si nos remontamos algunas décadas atrás, podemos ver que los términos del debate se presentan como radicalmente distintos. Sin intención de exhaustividad, pensamos que hay como mínimo tres ejes de tensión





La mirada | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

que han permanecido dentro de la discusión regional aproximadamente en un arco temporal que va desde la década del sesenta hasta finales de los años noventa, muy relacionados entre sí. Por un lado, la presencia y problematización del discurso modernista en América Latina, o como es muchas veces enunciado, del marco ideológico del modernismo euroamericano; en segundo lugar, la función de los museos, exposiciones y catálogos —sus discursos e imágenes— en la representación de las identidades colectivas, y el papel de la identidad en relación con esto mismo; y, por último, la cuestión sobre cómo se puede reescribir la propia historiografía de las artes de la región, con cuáles estrategias y objetivos.

Es en el primer punto en donde las lecturas sobre la experiencia de la *modernidad* en América Latina⁶ se relacionan con una visión crítica acerca del discurso modernista dominante en el campo de las artes, y su tendencia a anular o excluir históricamente cualquier tendencia regional (Pérez, 1999; Mosquera, 2010), monolitismo que se ha ido viendo ampliamente cuestionado en las últimas tres décadas. La historia más larga de la modernidad latinoamericana —o el “proyecto de la modernidad”, según Castro-Gómez (2003)—, presenta una cadena de enlaces que teje los parentescos de *inclusión* (lo mismo) y de *exclusión* (lo otro) que divide a los sujetos entre los representantes de lo luminoso —lo humano, lo cristiano, lo europeo, lo civilizado, lo masculino— y los representantes de lo tenebroso: lo animal, lo pagano, lo indio, lo salvaje, lo femenino. Esta polarización antinómica del eje identidad-diferencia, como lo entiende Nelly Richard (1994), reedita el corte entre cultura y naturaleza que separa lo estructurado (lo discursivo) de lo inestructurado (lo presimbólico), trayendo una serie de consecuencias.

Esta es la tipificación inicial que atraviesa profundamente el campo de las artes, otorgándoles a las representaciones de “lo latinoamericano” características que han permanecido largamente inamovibles, encailladas como una esencia mágica, surreal o fantástica, por mencionar ejemplos recurrentes, más allá de las complejidades de la modernidad en este territorio que apuntan al sentido de la mezcla⁷, y desmienten esta visión de la identidad como una sustancia homogénea e inmutable.

Es esta mirada problemática la que lleva a identificar la presencia de un paradigma dominante dentro del campo contemporáneo de las artes, que —más allá de la variedad de temas y de formatos de exhibición que existan en la actualidad—,

[...] refleja el *marco ideológico del modernismo euroamericano*, base conceptual de la red de museos de Norteamérica y Europa. Mari Carmen Ramírez identifica ciertos lineamientos de tipo permanente que lo componen: la prédica en nombre de “una sociedad racional, el progreso, el universalismo y la autonomía de lo estético”, acompañada con la noción de *calidad estética* que trasciende las fronteras culturales, junto con las categorías de evolución estética, forman un primer núcleo que se revela como defectuoso “cuando debe comprometerse con el concepto de la diferencia cultural o racial expresada en las sociedades periféricas” [...] debido a que de esta manera “seleccionan, elevan o excluyen trabajos en función de estándares preordenados y preconcebidos”. Por otro lado, agrega que el “concepto unilineal del progreso iluminado” lo ha tornado incapaz de mirar las artes de las sociedades llamadas periféricas sin un lente etnológico, coartando la posibilidad de considerar profundamente sus orígenes, su complejidad y su desarrollo (Ise, s/f: s/p).

Desde un área de las artes diferente pero que enfrenta similares problemas, Irene López se pregunta cómo comprender la producción musical, completamente atravesada por el canon de la racionalidad moderna. Al respecto, señala:

Conocer, comprender, valorar y validar las producciones culturales y artísticas de América Latina en su diversidad y multiplicidad pueden resultar tareas complejas o contradictorias. Sobre todo porque hemos heredado y asumido, muchas veces acriticamente, nociones, prácticas, formas y técnicas construidas en la modernidad europea occidental. La proyección de todo ello con valores de universalidad y superioridad ocasionó, entre muchas otras, la exclusión, la negación del valor estético, el desconocimiento, el rechazo y la subvaloración de todas aquellas manifestaciones “otras” que, a partir de su diferencia con los cánones de lo artístico en su concepción moderna, se denominaron *étnicas, folclóricas o populares*. Este nudo conflictivo sigue vigente y en gran parte irresuelto (2009: 27).

Aparece aquí el eje de la identidad como un punto sobresaliente de las discusiones, relacionado además con la manera de encarar las exposiciones internacionales.

Al mirar el recorrido de esta noción, encontramos que ha sido de algún modo un término conflictivo, que ha estado siempre presente en una relación permanente entre el “cómo nos ven” y lo que la propia crítica alcanza a elaborar en relación con esto en los distintos momentos álgidos de la relación con el exterior. Este concepto de *identidad*, fastidioso pero inevitable, a decir del crítico paraguayo Ticio Escobar, tiene un punto de partida en las primeras décadas del siglo XX donde se concibe como una sustancia fija que traba las posibilidades de movimiento, para ir pasando lentamente a otro estadio: “[...] las formas del arte latinoamericano podrían ser cosmopolitas pero sus contenidos estarían siempre conectados con la tradición y los deseos propios” (1996: 5). Se atraviesa luego la década del sesenta, impregnada por el contexto de la llamada *teoría del imperialismo cultural* —la dominación cultural y el concepto de *aculturación* son centrales en el debate de esa época— para llegar en los años setenta a un lento y firme cuestionamiento, complejización y relativización del concepto.

El cambio en la mirada se da en que

[...] ya no son ni esencias ahistóricas ni frutos de batallas heroicas e ineludibles sino resultado, transitorio, de cruces secundarios y de escarceos 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 (Escobar, 1996: 6).

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 entretengan, 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” (Escobar, 1996: 7).

Como último punto, aparece en 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 reduccionista⁸.



La mirada | FOTOGRAFÍA DE IGNACIO PRIETO

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” (Amaral, 1996: 2), muy diferente a la que se produce académicamente por parte de investigadores 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” (Giunta, 1996: 1). En este mismo sentido, Gabriel Peluffo (1996) enfatiza la crítica sobre los imaginarios que se construyen a través del tiempo desde la *práctica museística tradicional* y el *coleccionismo*, viéndolos como escenarios en los cuales se reproducen formas de dominación sociocultural al representarse tanto identidades nacionales como identidades grupales hegemónicas en cada país.

El propio tema de “cómo nos han y nos hemos visto e inventado” es el que va reafirmando esta necesidad de pensar en un espacio aparte para el debate, y a revisar también lo que puede ser una segunda inadecuación: el concepto de *América Latina*⁹. Pero volviendo a estas preguntas en torno a para qué entonces una historia del arte latinoamericano —una historia o varias y bajo qué parámetros escribirla para diferenciarla de la que ya está—, vemos que las respuestas posibles se abren en dos sentidos. Por una parte, rebatir las lecturas generales y descontextualizadas que se han venido realizando, proponiendo 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 (Giunta, 1996); por la otra, sobrepasar el análisis meramente formal que se basa en la lógica interna de los “estilos” y las “tendencias”, enfocándose 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, estudiando 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 (Escobar, 1996).

CONTRAPUNTO DE DOS DÉCADAS: EL JUEGO DE LAS MIRADAS

Todo este cúmulo de asuntos críticos se manifiesta en los años ochenta y noventa en relación con algunas exposiciones que presentan como núcleo de su propuesta curatorial “el arte proveniente de América Latina”. Creemos que durante ambas décadas se combina, se contrasta, se compete en torno a los distintos argumentos forjados dentro del juego de las miradas mutuas entre estos espacios de enunciación que constituyen, por un lado, los catálogos y las instituciones que los publican, y, por otro, ciertos núcleos de la crítica intelectual que repiensa y rearticulan estos enunciados. Hay un movimiento de ida y vuelta entre la exhibición de “lo latinoamericano” desde una visión que aparece inicialmente como monolítica, temática, monumental e historicista en muchos casos, y, por otra parte, un atendimiento de estas cuestiones en pro de su resignificación, que repercuten a lo largo de este periodo y que van apareciendo en el cuerpo de los nuevos catálogos con el paso del tiempo. Es precisamente el ámbito de las representaciones a través de las exposiciones internacionales el que aparece como uno de los centros de las disputas, una vez que éstas son vistas como: “[...] los vehículos privilegiados para la representación individual y colectiva de identidades, más allá de que conscientemente se propongan ser eso o no” (Ramírez, 1996: 229)¹⁰.

Son varios los factores que confluyen en torno a la visibilización del arte latinoamericano en esta época. Como nos hace notar Jacqueline Barnitz (2001), el contexto favorable que abre el desplazamiento —o reposicionamiento— de la crítica formalista de los Estados Unidos a partir de los debates posmodernos y feministas en los años setenta, se relaciona con un momento de apertura y flexibilidad que se vislumbra favorable para las numerosas exposiciones de arte moderno latinoamericano llevadas a cabo en Estados Unidos, Inglaterra y otros países occidentales desde los años ochenta.



La mirada | FOTOGRAFÍA DE DANIEL FAJARDO B.

La fuerte afirmación del tema de las identidades a partir del cuestionamiento del discurso del modernismo da una de las notas de este nuevo momento: “[...] *identidades*, que, en su propia definición, pueden resultar tan sospechosas como contradictorias” (Pérez, 1999: 19), debido a que “encuentran su revitalización en unos momentos en que el mercado artístico y cultural requiere ampliar su espectro, es decir, desactivar posibles discursos críticos” (Pérez, 1999: 22-23). Es así que esta apertura hacia nuevas alternativas culturales —el “gusto por el otro”— diría Richard (1994), aparece finalizando los ochenta y lleva al museo a una aparente ampliación y diversificación de sus propias fronteras, se tiñe de las sospechas en torno a este recambio del mercado o descubrimiento de una nueva moda, o más aún, aparece reactualizado bajo las fastuosas y mediáticas “celebraciones” del Quinto Centenario.

Al pensar en el papel que tienen estas exposiciones, no podemos dejar de hacer ciertas consideraciones que tienen que ver con la historia de las relaciones políticas y diplomáticas que se mantienen entre Latinoamérica, por un lado, y Europa y Estados Unidos por otro; aspectos que tienen que ver con un legado de tipo colonial que se ha manejado históricamente en las interacciones, del cual tenemos varios ejemplos —historia de intervenciones, intercambios desiguales, injerencias políticas y económicas— si se considera cada región en particular¹¹.

Creemos acertado pensar que es en torno al legado colonial, aunadas a nuevas expectativas mercantiles acordes con los nuevos tiempos del multiculturalismo políticamente correcto, que encontramos algunas de las claves para situar el contexto del llamado *boom*:

Desde 1987 y en gran parte como preparativos de los grandes festejos del Quinto Centenario, se inaugura un ciclo febril de exposiciones en las que, a diferencia de la anterior ola en la que dominaron aquellas orientadas a definir la “generación emergente”, predominan los panoramas continentales de carácter temático e incluso, las exposiciones nacionales (sobre México y Brasil las más importantes). El ciclo llegó a su apoteosis en 1991-1992, años en los que probablemente se haya concentrado la mayor cantidad de muestras generales sobre arte latinoamericano realizadas hasta el presente (Giunta, 1996: 13).

Como contrapartida, vemos que en este ciclo —de mucho movimiento y visibilidad para el arte de la región si se compara con décadas pasadas— aparecen no sólo estas exhibiciones en territorio extralatinoamericano, por decirlo de algún modo, sino que suceden otras organizadas desde Venezuela y Colombia¹², por ejemplo, además de abrirse una serie de nuevas bienales como espacios regionales de confrontación y debate¹³.

Como otras de las tendencias que podemos identificar a partir de este periodo, y que se van a sostener de aquí en más, podemos decir que —junto con algunas analistas como Barnitz (2001)—, a diferencia de décadas anteriores, se ha hecho más difícil identificar características nacionales y regionales en el arte latinoamericano. Este nuevo contexto, marcado por los diferentes cruces y movilidad tanto de la información disponible

como de los/as artistas —*fertilización cruzada*, como la analista mencionada califica a este proceso— ha contribuido a diluir lo que de específico se asignaba a las identidades nacionales. Citamos:

A pesar de que las preguntas sobre la identidad cultural o nacional aún existen, no son más definidas en términos de iconografías específicas, o por lo menos estos asuntos no tienen la misma inmediatez que tuvieron en el pasado [...] hecho que ha conducido a un nuevo discurso para el arte latinoamericano teniendo en cuenta la inminente globalización (Barnitz, 2001: 312-313).

Aunada a esta lectura, se puede agregar que

[...] es evidente que resulta imposible acuñar una definición para caracterizar el arte de América Latina durante las últimas dos décadas del siglo. Éste muestra una sorprendente diversidad, que se debe no sólo a la ampliación considerable de lo que se entendía por artes plásticas o visuales, o a la búsqueda constante de nuevas maneras de representación, sino además a que no hay a la vista propósitos comunes ni mucho menos la idea de establecer unas pautas permanentes (Rubiano, 2001: 62).

Se ve entonces que el señalamiento de fondo apunta no sólo a discutir la existencia o no de un estilo que unifique la escena del arte de manera unánime en este periodo —y de que los referentes difieran de país en país en múltiples direcciones— sino que sostienen que:

Más que una entidad definible como “arte latinoamericano”, lo que existe es el arte de individuos de diferentes países y regiones, una noción que ha ganado aceptación entre artistas y críticos de Argentina y Venezuela ya en los años sesenta, pero que lentamente viene siendo aceptada en otros lugares (Barnitz, 2001: 313).

Ya adentrándonos en el plano de las exposiciones, como uno de los ejemplos¹⁴ que más se destacan a finales de los ochenta, se realiza *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (1988), exposición organizada por el Indianápolis Museum of Art, que se presenta en distintas ciudades de los Estados Unidos y en Ciudad de México, y que afirma que la categoría de *lo fantástico* constituye uno de los más poderosos modos de expresión de la cultura latinoamericana: “Estos artistas utilizan la imaginaria fantástica como un vehículo para definir su especial identidad cultural, desarrollada por 400 años” (Day y Sturges, 1988: 3).

Hay una serie de datos que se resaltan al inicio del catálogo que hacemos notar: 1) la revisión inicial de literatura demostraba que en ningún museo de ese país se había montado una exhibición de arte latinoamericano en los veinte años precedentes; 2) el arte latinoamericano era prácticamente desconocido; 3) las librerías en los Estados Unidos no contaban con bibliografía en la materia para luego de 1965; 4) mientras que sí había especialistas en algunos periodos o países puntuales, existen muy pocos especialistas en el arte latinoamericano. Junto con esto, el punto de vista de los autores y las autoras latinoamericanas/as se propone en el índice general como “otro punto de vista”, donde figura Damián Bayón, crítico argentino que fue parte del planteamiento de lo fantástico como eje de la muestra.

Esta categoría juega un papel central en la definición de la exposición, se aclara en el prólogo, debido a su rol definitorio para establecer el arte latinoamericano dentro del marco de la cultura occidental del siglo XX. Aquí citamos:

Desde que lo fantástico generalmente representa la colisión de diferentes culturas cuyos valores están en conflicto, el arte latinoamericano ha sido algunas veces malinterpretado como una aberración o una derivación menos poderosa de un modo existente de arte. Han sido ciertamente estas variaciones, sin embargo, y el uso continuado de aparentes estilos fuera de moda los que le han dado al arte de América Latina su vitalidad [...]. Más aún, debe recordarse que los valores estéticos del público latinoamericano no son los mismos que los de las audiencias europeas o norteamericanas. Poesía, misterio, impacto dramático, metáfora y carácter espiritual son valorados en particular por sobre lo empírico o literario [...] (Day y Sturges, 1988: 4).

No son sólo estas diferencias las que van separando y delimitando el “nosotros” de los “otros”, sino que hay más argumentos:

La escritura histórica y crítica también refleja la diferencia en actitudes. En la *escritura nórdica*, la interpretación depende de la organización de la información fáctica acerca del arte y los artistas. [...] La *crítica latinoamericana*, por otro lado, pone los valores en sus sentimientos mientras mira el trabajo y en la imaginación y la poesía que el artista es capaz de inspirar en el observador. Ella o él no sienten siempre la necesidad de ser científicos como la crítica norteamericana

al momento de dibujar conclusiones sobre el arte [...] (Day y Sturges, 1988: 4).

El ensayo introductorio escrito por Edward Lucie-Smith sigue con un recuento histórico de las principales etapas, donde menciona las sucesivas olas de influencia estilísticas que se suceden desde fuera a partir de la Segunda Guerra Mundial, con ciertas particularidades:

Cualquiera que estudie lo que los artistas latinoamericanos han hecho con los modelos de Norteamérica y Europa le llamará la atención las transformaciones que estos estilos han experimentado. Lo mismo puede decirse de los tempranos estilos modernistas —cubismo, constructivismo y surrealismo— que tienen sus equivalentes en América Latina. Sospecho que un factor tiene que ver con las impresiones a color, incluso aquellas de excelente calidad, carecen de la escala y de la presencia de la cosa real. Los artistas coloniales cambian y manipulan las composiciones que encuentran en las impresiones importadas; los escultores y pintores contemporáneos de América Latina apenas dudan en adaptar lo que encuentran en reproducciones modernas. Como resultado, los críticos europeos y norteamericanos pueden desconcertarse o incluso enojarse por la forma en que estilos familiares han sido transformados y dotados de nuevos significados (Lucie-Smith, 1988: 10).

Se reafirma un poco más esta explicación casi al final del ensayo introductorio cuando se dice: “[...] los artistas latinoamericanos no se han aproximado al Modernismo en una secuencia histórica; tienden a ver los distintos estilos modernistas, cualquiera sea su momento de origen, como un ítem de un menú del cual escoger como deseen” (Lucie-Smith, 1988: 26). Siguiendo en este mismo tono, la introducción realizada por ambos curadores —Holliday Day y Hollister Sturges— hace patente que las contribuciones del arte y la literatura latinoamericanos recién están comenzando a ser conocidas, y que han sido desestimadas en el esquema cultural. Ambas áreas reflejan la cuestión de la *identidad* y: “[...] ambos, escritores y artistas han recalado en la *imagería fantástica* para expresar las fuerzas culturales que moldean sus tierras. La fantasía en el arte ha aparecido a lo largo del siglo XX, más notablemente en el surrealismo, pero los artistas y escritores latinoamericanos lo han empleado con genio particular” (1988: 31). Como Rogelio Novey, uno de los asesores de la exhibición ha escrito: “La ‘realidad’ latinoamericana con-

tiene muchos elementos culturales distintivos que le dan al arte producido allí un efecto fantástico” (1988: 31). Continúa la explicación con otras apreciaciones en torno a esta característica de este arte: “Proveniente de algo fundamentalmente latinoamericano más que de alguna teoría intelectual, lo fantástico es más espontáneo y directo que programáticamente surrealista”, y ampliando un poco más, se sigue diciendo que como concepto más amplio,

[...] lo fantástico puede ser un ingrediente en casi cualquier estilo, incluido arte geométrico. Como un medio de explicar lo inexplicable en el mundo externo, puede percibirse también como un elemento utópico, en el sentido de una explicación mítica, como una historia de creación, que puede contener verdades universales independientemente de los eventos históricos actuales (citado en Day y Sturges 1988: 31-32).

Así, los artistas latinoamericanos del siglo XX afrontan las fuerzas culturales que tienen en común por ser antiguas colonias de España y Portugal; en un diálogo entre el “Viejo” y el “Nuevo Mundo”, se siguen confrontando a través del arte “las imágenes tradicionales del poder, del erotismo, o de lo grotesco” que se quieren transformar para iluminar las situaciones modernas. Estas fuerzas la constituyen la Iglesia católica, el pasado colonial, la influencia precolombina y africana, la opresión política, el rol de América Latina en la cultura occidental, su aislamiento, todo lo cual es explorado por artistas de tres generaciones distintas, con diferentes estilos y objetivos en mente, en donde cada generación responde a su edad particular así como a su identidad nacional¹⁵.

Podemos afirmar, como ya se ha hecho en otros lugares (Sullivan, 2006; Rubiano, 2001), que el eje de lo *fantástico* como categoría que abarca y engloba tan diferentes modos de expresión que la muestra reúne resulta por demás cuestionable por limitado y reduccionista. Sería muy difícil pensar que es acertado que casi siete décadas de las distintas manifestaciones artísticas puedan categorizarse bajo este rótulo.

Si bien, en los años noventa se realiza una crítica más profunda de los paradigmas y visiones curatoriales vigentes que guían las grandes exposiciones internacionales —la publicación para un público de habla inglesa de *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from*

Latin America en 1996 es un buen ejemplo de esto—, vemos que a lo largo de la década se suceden exposiciones que repiten parámetros de la década precedente, así como algunas otras que asumen estas críticas y que van intentando y experimentando con nuevos modelos.

Se presenta en 1993 *Latin American Artists of the Twentieth Century*, exposición propiciada por la Ciudad de Sevilla en 1992 y organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York —específicamente por Waldo Rasmussen—, que realiza una gira por Sevilla, París, Colonia y luego Estados Unidos. Lejos de introducir una propuesta innovadora, vuelven a verificar las premisas del marco modernista¹⁶: el arte latinoamericano como fuera del sistema del arte, olvidado y relegado injustamente, viene a ser remediado y puesto en el centro de la escena en estas fechas precisas por algunas exposiciones de Europa y los Estados Unidos. El uso de las categorías de *Nuevo* y *Viejo* Continente, sumados al hecho de mencionar las “celebraciones” del Quinto Centenario sientan un punto de partida.

Se introducen de todos modos en el ensayo introductorio una serie de cuestiones que quisiera citar brevemente, porque abren un posible debate en el propio cuerpo del catálogo. Edward Sullivan, quien realiza el ensayo introductorio, llama la atención sobre la pluralidad de las expresiones y registros del arte contemporáneo latinoamericano, animando la siguiente pregunta:

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? (Sullivan, 1992: 143).

Sigue su opinión diciendo que en la obra de algunos de los artistas contemporáneos que exponen aquí, hay ciertamente detalles en los que se aprecia una identificación local, aunque este *tipicismo* dista mucho de lo “localista” o “folclórico”, para realizar una crítica:

La clasificación en *casilleros ideológicos* y el *patrocinio colonialista* han sido el *modus operandi* para muchos intelectuales dentro y fuera de Latinoamérica al con-

siderar las creaciones de los artistas de las muchas naciones latinoamericanas. 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 (Sullivan, 1992: 143).

Justamente en esta fecha tan simbólica de 1992 se presenta, organizada por el Banco de la República y la Biblioteca Luis Ángel Arango en Colombia, Ante América, con la intención de: “[...] ver el arte de América desde él mismo y desde el sur, evitando las generalizaciones estereotipadas, las otralizaciones de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas cliché” (Mosquera *et ál.*, 1992: 10). Proyectada para exhibirse tanto en Estados Unidos como en América Latina, procura rehuir de interpretaciones unilaterales, trata en su presentación el problema del yo: “Siempre que se discute de arte o cultura en América Latina, reaparece la cuestión de la *identidad* como un herpes incurable. [...]. Nuestra complejidad nos confunde o nos embriaga. No conseguimos asumirla con naturalidad, necesitamos siempre un relato que nos ontologice, que nos indique un ser y su conducta” (Mosquera, 1992: 13).

Esta exposición, que tiene por curadores a Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, nos sirve para mirar no sólo este tema mencionado de la identidad, sino para establecer la idea de la subvaloración en torno a la identidad artística que se realiza en los centros:

Se ha dicho que *carecemos de identidad artística*, que “no hemos forjado un concepto latinoamericano de arte”, y que éste no ha sido ajeno a las contradicciones bosquejadas sino que más bien surge de ellas. Así, un rasgo general del arte en el continente ha sido su vínculo activo con el contexto, al punto de que se ha hablado de una “relación inextricable con la realidad” que condiciona “una concepción inmadura de lo simbólico” (Mosquera, 1992: 13-14).

Queriendo decir que lo estético se carga continuamente de significados exteriores.

Sigue, además, en la presentación, una mirada crítica en torno a esta apertura posmoderna que ha abierto algunos espacios en los circuitos “internacionales” para el arte latinoamericano, cosa que si bien es cierta, “ha introducido una nueva sed de exotismo, portado-

ra de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí para el consumo de los centros” (Mosquera, 1992: 15). Tratando de aprovechar estas expectativas acordes con esta nueva época es que se programa la muestra para que visite los Estados Unidos, intentando enfrentar estas perspectivas y usufructuando el espacio y la atracción que se ha abierto. A pesar de ello, si bien su texto de presentación reconoce que la posmodernidad ha introducido una diversificación heterogénea en las oposiciones de centro-periferia, la conclusión a la que se llega parece ser tajante: “[...] el otro somos siempre nosotros”.

Dos años más tarde, se presenta Cartografías: 14 Artistas Latinoamericanos¹⁷, organizada por la Galería de Arte Winnipeg y curada por Ivo Mezquita, que intenta pergeñar una alteración o cambio hacia dinámicas más complejas de exposición. Desde el prólogo figuran estas intenciones y mirada crítica en torno a cómo se escribe la historia del arte:

La historia latinoamericana que clasifica a su producción cultural en períodos y estilos se desarrolló según la historiografía y crítica europea. Esta resultó en la exterminación de muchas historias que son tanto distintas como diversas. Lo que ha emergido de la América Latina es, entonces, primordialmente un concepto del “Primer” Mundo caracterizado, ya sea como un lugar exótico, puro y primitivo, o como un continente llevado por un capitalismo salvaje, una urgencia social y una ideología militante. Esperamos que Cartographies ofrezca un punto de referencia para cambiar las limitantes asunciones sobre el arte y el nacionalismo que las exposiciones de museos han solido promover (Tupper, 1993: 6).

Es así que este proyecto de exposición plantea un debate en torno a esta “supuesta categoría artística” de *lo latinoamericano* en el arte contemporáneo, si este concepto “es capaz de describir e interpretar de una manera íntegra y productiva el arte producido en el continente”. Como otro punto también se propone someter a debate cuál es el rol del curador de arte, considerando su institucionalización como un punto de referencia del conocimiento y poder en el circuito de las artes visuales en la actualidad¹⁸.

Mónica Amor (1996) reconoce que estas exhibiciones —y ésta última en particular— constituyen un movimiento estratégico desde los reducidos marcos de referencia que en los años ochenta dieron forma al arte latinoamericano, aunque no deja de señalar ciertas preocupaciones relativas al paradigma pluralista presente en los noventa,

[...] en el sentido de que se enmarca el arte de esta región bajo otros nombres, *no abandonando la mirada esencialista*, sino renovándola. Citamos de Mónica Amor: “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’. La consecuencia más evidente de esta tendencia ‘otrizadora’ en las artes es que crea una precondition para los artistas a la hora de ingresar a un museo, galería o circuito de la publicidad, en donde solamente tendrá su lugar si presenta sus ‘credenciales de la otredad’, reinscribiendo así las viejas jerarquías bajo un esencialismo ahora más disimulado” (Ise, s/f: s/p).

Vamos reconociendo entonces ciertos rasgos que nos muestran que queda latente una especie de sabor amargo en torno a los movimientos que se realizan en esta década, por lo cual permanece una sospecha que podemos llamar de *falacia poscolonialista*, según Pérez (1999), o también de un modo más creativo: “[...] colonialismo de terciopelo” como menciona el crítico cubano Iván de la Nuez (1995). Aunque el tono irónico tampoco falta en este análisis de la década:

Es una ironía sabrosa que después de que la crítica de arte latinoamericana se fatigó tanto en discusiones acerca de identidad y cosmopolitismo, originalidad y mimesis, universalidad y localismo, Occidente haya descubierto de pronto que el planeta entero es un solar mestizo, relativista y multicultural (Mosquera, 1994c: 33)

COROLARIOS

Como última propuesta, escogemos la exposición *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America* (2001)¹⁹. Ésta se inserta en el presente debate, cuestionando de manera abierta los modos acostumbrados de presentar e interpretar las expresiones del arte latinoamericano como un arte sin lugar en la historia, presuponiendo una relación entre los artistas latinoamericanos y europeos que no se mira como subordinada sino de manera dialógica, en un nexo que propone una más amplia historia del Modernismo del siglo XX²⁰.

A pesar de presentar un amplio recorrido —las primeras seis décadas del siglo pasado—, *Inverted Utopias* no propone un mero recuento histórico, geográfico o panorámico de la vanguardia de América Latina, sino que plantea una intención deliberada de escapar de este modelo teleológico de la historia del arte que ha encasillado a estas expresiones como copias de un movimiento central. Su lectura apuesta por la idea de *constelaciones* de los grupos críticos y tendencias cuya tensión dialéctica —consideran sus curadores Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea— insinúa la emergencia y consolidación de la vanguardia en estos países. Lo que parece aquí advertirse es que hay un intento de transgresión muy explícito de estos cánones acostumbrados e inamovibles, relativos tanto al montaje como a los discursos de estas exposiciones, que aquí se quieren desestructurar. El trasfondo o el intento se percibe por el lado de querer instalar estas manifestaciones artísticas como una fuente de nuevas ideas acerca de la naturaleza y función del arte moderno, afirmación que les parece lo suficientemente convincente para dejar de lado la gran cantidad de estereotipos reductivos que hasta la fecha caracterizan las versiones y explicaciones sobre el arte de la región.

Este recorrido que hicimos con varios ejemplos de exposiciones, conforma un diálogo conflictivo y de miradas mutuas, presentando una historia de larga duración donde el peso de la búsqueda de la totalidad se hace sentir con fuerza, y nos lleva por mucho tiempo a no poder salirnos de la disputa entre globalización y diferencia, de la que somos parte actuante y responsable. El debate no se ha estancado, sino que se animan nuevos modos de comprensión que huyen del camino sin sali-

da de este énfasis sin fin en lo identitario, reconociendo algunos riesgos y tareas: no caer en el cliché del multiculturalismo, verificar los espacios de las asimetrías, entender desde cuáles lugares sí se afirman diferencias productivas y aceptar éstas como una contradicción siempre presente con la que tenemos que lidiar, tal como asume Ticio Escobar (1996).

Se ha cuestionado ampliamente la idea de *identidades fijas* que enmarcan una región, cualquier región, para pasar a enredarnos en un campo que cada vez desdibuja más sus fronteras y tiene varios desafíos simultáneos. El debate abierto en torno a la noción del *Sur* aparece hoy —o mejor dicho reaparece— en el horizonte del pensamiento sobre las artes que se reformula, para señalar el peso crítico y productivo que adquieren estas geografías —definidas paradójicamente no desde un sentido territorial exclusivo— en la textura de la imaginación global, donde la brújula ya no se basta con señalar al Norte y la cultura contemporánea no se basta con un único mapa (Medina, 2010)²¹.

¿Qué significa renunciar a los esquemas de saber adquiridos e interiorizados para dar paso una visión no estereotipada del arte, de sus contenidos y de su historia?, ¿qué significa pensar el arte desde una visión poscolonial como hoy varias voces nos están planteando? (Palermo, 2009), ¿cómo hacerlo cuando el peso de las cifras del mercado del arte desata olas de irracionalidad donde no hay más sentidos que el de la ganancia económica? No parece sencillo ubicarnos o mirar este campo desde una total exterioridad del modelo hegemónico; son las mismas producciones artísticas —no todas ni mucho menos la mayoría, por supuesto— las que se integran y negocian dentro de los llamados *circuitos internacionales*, cada vez más rápido y con más medios. Son ciertos niveles de visibilidad los que nos ponen de cabeza en estas realidades terrenas, armando el perfil incluso de las narrativas alternas. Siempre ha habido y habrá más opciones que nos pondrán en relación con otros lenguajes, donde quizás estemos hablando de dejar de pensar la cultura como sinónimo de consumo y a los ciudadanos/as como espectadores/as para situarnos en otro plano diferente.



NOTAS

1 Por ejemplo, Carolina Ponce de León (1996) y Mari Carmen Ramírez (1996) señalan la visibilización que se realiza por parte de la estructura de poder formada por instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York, el mercado del arte en general y algunas casas de subastas.

2 Sostiene Carmen Hernández que se renueva la tensión que viene sucediendo en este campo desde los años sesenta, y que le permite preguntarse con cierta suspicacia: “¿Será que se ha reactivado la perspectiva de exotización que ha recalado tradicionalmente sobre la producción simbólica latinoamericana o se ha articulado una nueva mirada de orden sociologista derivada de los supuestos alcances del *muticulturalismo*?” (2002: 167).

3 Para mayor detalle sobre este campo de estudios, sus actores y propuestas, se puede recurrir a la introducción de Gerardo Mosquera (1996a). El texto en general reconsidera algunos de los asuntos de la práctica artística y cultural que son centrales para el debate contemporáneo.

4 La autora se remite a: “In the Shadow of the West” (1990).

5 Encuentro de relevancia en relación con esto, atender, aunque sea brevemente, a la figura del museo, no sólo como relativa a instituciones que legitiman las producciones estéticas, las conservan y las difunden, sino también considerando otras pautas en tanto que espacios que legitiman y difunden valores, es decir, que constituyen espacios de poder: “[...] los

museos no sólo exhiben, también construyen un relato en imágenes. El orden de las imágenes y de las salas del museo es un discurso ideológico desplegado sobre las paredes: constituyen relatos de la historia del arte y la cultura de Occidente, de las naciones, del arte moderno. 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” (Giunta, 2002: 2).

6 Si bien la producción teórica y analítica sobre el tema de la modernidad en Latinoamérica es extensa, menciono sólo algunas lecturas escogidas: Jorge Larraín (1996). Enrique Dussel (2001), Edgardo Lander (comp.) (2000), Santiago Castro-Gómez (1996, 2003), Aníbal Quijano (2003), Zulma Palermo (comp.) (2009).

7 En este sentido apunta el conocido texto de García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2005).

8 Me refiero a los seminarios internacionales realizados desde el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, llamados “Los estudios de arte desde América Latina”, realizados desde 1996.

9 Nos llevaría más espacio poder dedicarnos a estas derivas, pero pueden rastrearse en algunas publicaciones colectivas: José Jiménez y Fernando Castro (eds.) (1999), Gerardo Mosquera (ed.) (1996a). De todos modos, reseño en breve algu-

nas posturas: Ponce de León (1996) nos dice 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. Por su parte, Mónica Amor (1996) apunta que los usos de esta categoría deben ser reducidos a un nivel instrumental en circuitos institucionalizados como los museos o universidades, asumiendo que desde la crítica cultural se puede expandir y subvertir el término para desestabilizar las nociones fijas sobre la representación, para alterar el pluralismo indefinido y destrozando las polarizaciones osificadas entre centro y periferia, mainstream y alternativo, Primer y Tercer Mundo. Sostiene además que este proyecto de reconceptualización ya ha comenzado a ponerse en práctica. Finalmente, Ramírez (1996) explica que no hay un arte latino per se, sino más bien una amplia gama de modos de expresión y de estilos, siendo cada cual política y socialmente específico.

10 Como complemento de esta afirmación, Aracy Amaral, citando a Thomas McEvilley, reconoce que: “Cuando una cultura expone los objetos de otra, el conjunto de proposiciones y de apropiaciones también se amplía por esta razón. Además de la escala del individuo, del grupo de intereses, de la nación y de la clase internacional, la exposición resalta las relaciones entre las zonas de culturas multinacionales. El mejor ejemplo es seguramente la exposición, por las culturas colonialistas occidentales, de objetos pertenecientes a las culturas colonizadas de lo que denominamos de Tercer Mundo” (1996: 973).

11 Ramírez cita como ejemplos de este intercambio desigual el hecho de que el arte latinoamericano no es formalmente estudiado en los programas de historia del arte, salvo como “exótico” o como manifestación de la etnicidad. También considera que la contribución de los artistas de esta región a este país, presente desde la década del veinte, ha sido largamente ignorada por el *establishment* tanto académico como artístico, salvo algunas excepciones. Y, finalmente, sostiene que existe una aplicación diferencial de distintos estándares de profesionalismo y escolaridad para la exhibición del arte latinoamericano en los museos del mainstream, en relación con los estándares de otras exposiciones. La mayoría de estas exhibiciones, sostiene, han sido organizadas por curadores de arte moderno europeo que no están versados en el lenguaje ni en la historia de los países latinoamericanos, factor que, sumado al relativamente escaso material histórico disponible en inglés y la comparativamente pobre red de información en artes visuales que se origina en nuestra región, ha ayudado a “afianzar y fácilmente estereotipar una imagen marketinera del arte latinoamericano/arte latino” en Estados Unidos (Ramírez, 1996: 230).

12 *Figuración Fabulación. 75 Años de Pintura en América Latina*, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1990; *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992.

13 A la Bial de La Habana (comenzada en 1984) y la Bial Internacional de Cuenca (Ecuador) realizada desde 1987, se suman en los años noventa: la Bial del Caribe y Centroamérica de República Dominicana, en 1992; la Bial del Mercosur y la Bial de Lima, comenzadas ambas en 1997. Sin embargo, sostiene Rubiano Caballero al hablar del fenómeno: “[...] los países del subcontinente siguen viviendo más

pendientes de lo que pasa en Estados Unidos y Europa que de lo que sucede en Latinoamérica” (2001: 21).

14 Como aclaración, de las exposiciones realizadas en ambas décadas y por motivos de espacio, he traído solamente algunos ejemplos que estimo representativos, ya sea porque son los que más figuran en textos críticos al respecto, o simplemente porque descubren algunos de los puntos en discusión a mi entender significativos —y en disputa— de la época. Menciono de todas formas en notas al pie otras de las exposiciones relevantes y susceptibles de incorporarse en análisis ampliados.

15 Como otros ejemplos de exposiciones relevantes en esta década pueden mencionarse también: *Latin American Artists in New York since 1970*, Archer Huntington Art Gallery of the University of Texas at Austin, 1987; *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, Museum of Fine Arts, Houston, 1988; *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1988; *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1979*, The Bronx Museum of the Arts, New York, 1988; *Art in Latin America, The Modern Era*, Hayward Gallery, London, 1989.

16 Así lo interpreta el ensayo de Carolina Ponce de León (1996).

17 *Cartografías: 14 Artistas Latinoamericanos*, presentada en 1994 en Nueva York, tenía como premisa la de romper con los límites impuestos por la geopolítica y las relaciones institucionalizadas, en tanto se proponía no seguir ningún protocolo o una definición a priori. Mónica Amor (1996) entiende que detrás de este marco conceptual se encontraba la determinación de contrarrestar la monolítica y modernista mirada sobre el arte de América Latina, demostrando así la diversidad de su producción.

18 Existen —más allá las mencionadas— otras exposiciones de relevancia que se realizan en los noventa en torno al arte latinoamericano en el exterior: *America. Bride of the Sun*, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Amberes, 1992; *Voces de Ultramar (Voices from across the Sea)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria y la Casa de América en Madrid, 1992.

19 Esta exposición, realizada en 2001 en el Museum of Fine Arts de Houston, Estados Unidos, presenta alrededor de 250 trabajos de artistas y grupos de artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, dentro del campo de la pintura, la escultura, técnicas mixtas e instalaciones. Ésta reconoce como antecedente la exposición de nombre *Heterotopías*, realizada en 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

20 Dentro de esta explicación, la idea de *utopía* se refiere a este “no-lugar” o lugar marginal en que se ha colocado al arte proveniente de este espacio geográfico, aunque parece insuficiente para capturar la dialéctica que opera en el centro de estas versiones de las vanguardias. La noción de *utopías invertidas* es propuesta como más adecuada para evaluar el desarrollo visual y teórico puesto en movimiento por el paradigma de la vanguardia en América Latina durante las seis primeras décadas del siglo pasado.

21 El debate más extenso se desarrolla en Medina (2010).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMARAL, Aracy, 1996, "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.
2. AMOR, Mónica, 1996, "Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm", en: Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, pp. 247-257.
3. BARNITZ, Jacqueline, 2001, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press.
4. CASTRO-GÓMEZ, Santiago, 1996, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvil Libros.
5. _____, 2003, "Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro", en: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, pp. 145-161.
6. DUSSEL, Enrique, 2001, *Hacia una filosofía política crítica*, Bilbao, Desclee de Brouwer.
7. ESCOBAR, Ticio, 1996, "Arte, aldea global y diferencia", en: *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
8. FOUCAULT, Michel, 2008, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
9. GARCÍA, Ángela, 1999, *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal.
10. GARCÍA, Néstor, 1994, "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, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 1001-1009.
11. GIUNTA, Andrea, 1996, "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano", en: *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
12. _____, 2002, "Sociología del arte", en: Carlos Altamirano, (dir.), *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp.1-7.
13. HERNÁNDEZ, Carmen, 2002, "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano", en: Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Clacso/Universidad Central de Venezuela-CEAP-Faces, pp. 167-176.
14. ISE, María, s/f, "Representaciones del arte latinoamericano en el exterior. Apuntes para visibilizar y delimitar una problemática", en: *Revista Pacarina del Sur*, s/d, Tlapán (México).
15. JIMÉNEZ, José y Fernando Castro (eds.), 1999, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos.
16. KAUFMAN, Jason, 2007, *Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios. Interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, Fundación Arte BA.
17. LANDER, Edgardo (comp), 2000, *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, Clacso/Unesco.
18. LARRAÍN, Jorge, 1996, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago, Andrés Bello.
19. LÓPEZ, Irene, 2009, "Musicología latinoamericana: una genealogía alternativa", en: Zulma Palermo (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires, Del Signo, pp. 27-55.
20. LÓPEZ, Verónica, 2010, *Renovar, repensar, resignificar: derroteros del pensamiento crítico latinoamericano en el contexto de la globalización. Perspectiva poscolonial en Bolivia*, tesis de doctorado, UNAM, México.
21. LUCIE-SMITH, Edward, 1988, "Introduction", en: Holliday Day y Sturges Hollister, 1988, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianápolis, Indianápolis Museum of Art.
22. MEDINA, Cuauhtémoc, 2007, "Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios", conferencia en el marco de Arte BA, ArteBA Fundación, Buenos Aires.
23. _____, (ed.), 2010, *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SI-TAC)*, México, Patronato de Arte Contemporáneo A. C.
24. _____, 1994c, "Cocinando la identidad", en: *Cocido y crudo*, Madrid, Museo Nacional/Centro de Arte Reina Sofía
25. MOSQUERA, Gerardo, 1992, "El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo", en: *Lápiz, revista internacional de arte*, No. 86, mayo, Madrid, pp. 22-27.
26. _____, 1994a, "Algunos problemas del comisariado transcultural", en: Jean Fisher (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres, Kala Press/INIVA, pp. 133-139.
27. _____, 1994b, "Poder y comisariado internacional", en: *Lápiz, revista internacional de arte*, No. 102, abril, Madrid, pp. 12-17.
28. _____, 1994c, "Cocinando la identidad", catálogo de de exposición *Cocido y crudo*, Madrid, Museo nacional-Centro de Arte Reina Sofía.
29. _____, 1996a, "Lenguaje internacional del arte", en: *Lápiz, revista internacional de arte*, No. 121, abril, Madrid, pp. 12-15.
30. _____ (ed.), 1996b, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press.
31. _____, 2010, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit.
32. MOSQUERA, Gerardo; Carolina Ponce de León; y Rachel Weiss (eds.), 1992, *Ante América, catálogo de exposición*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango.

33. PALERMO, Zulma (comp.), 2009, *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires, Del Signo.
34. PELUFFO, Gabriel, 1996, "Nueva historia del arte latinoamericano. Temas y problemas", en: *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
35. PÉREZ, David, 1999, "Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras", en: *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, pp. 17-32.
36. PONCE, Carolina, 1996, "Random Trails for the Noble Savage", en: Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, pp. 225-228.
37. PRATT, Mary, 2010, *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica.
38. QUIJANO, Aníbal, 2003, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: Edgardo Londer (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, Clacso/Unesco.
39. RAMÍREZ, Mari, 1996, "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", en: Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts-The MIT Press, pp. 229-246.
40. RAMÍREZ, Mari; y Héctor Olea, 2004, *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, Houston, Yale University Press-The Museum of Fine Arts.
41. RICHARD, Nelly, 1994, "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación", en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 1011-1016.
42. ROQUE, Georges, 1994, "Imágenes e identidades: Europa y América", en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 1017-1030.
43. RUBIANO, Germán, 2001, *Arte de América Latina, 1980-2000*, Washington D.C., Banco Interamericano de Desarrollo.
44. SAID, Edward, 1990, "In the Shadow of the West", en: *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, Nueva York, The New Museum.
45. _____, 1993, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama.
46. _____, 2009, *Orientalismo*, México, De Bolsillo.
47. SULLIVAN, Edward, 1992, "Introduction", en: Waldo Rasmussen, 1992, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla-The Museum of Modern Art New York.
48. _____, (ed.), 2006, *Latin American Art in the Twentieth Century*, Nueva York, Phaidon.
49. TODOROV, Tzvetan, 1998, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI.
50. TUPPER, Jon, 1993, "Prólogo", en: Ivo Mezquita, *Cartographies*, Canadá, Winnipeg Art Gallery.
51. VILLALOBOS, Álvaro, 2006, *Arte contemporáneo latinoamericano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
52. WEISZ, Gabriel, 2007, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, Fondo de Cultura Económica.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

DAY, Holliday y Hollister Sturges, 1988, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianápolis, Indianápolis Museum of Art.

MEZQUITA, Ivo, 1993, *Cartographies*, Canadá, Winnipeg Art Gallery.

MOSQUERA, Gerardo y Carolina Ponce. 1992, *Ante América*, Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

RASSMUSSEN, Waldo, 1992, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla-The Museum of Modern Art New York.

RAMÍREZ, Mari y Héctor Olea, 2004, *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*, Houston, Yale University Press-The Museum of Fine Arts.

