

Debatir la historia. Perspectivas culturales para repensar las imágenes
María Elena Lucero
Arte e Investigación (N.º 18), e058, 2020. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e058>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DEBATIR LA HISTORIA PERSPECTIVAS CULTURALES PARA REPENSAR LAS IMÁGENES

DISCUSSING HISTORY
CULTURAL PERSPECTIVES FOR RETHINKING IMAGES

MARÍA ELENA LUCERO / elenaluce@hotmail.com

Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Recibido:3/5/2020 | Aceptado:18/8/2020

RESUMEN

Este artículo plantea un debate sobre los modos tradicionales que la Historia del Arte ha implementado para el ordenamiento y la lectura de las imágenes. Se analizarán dos curadurías que problematizaron la relación entre historia y producción visual. La primera corresponde a la exhibición «El tiempo del arte. Obras siglos XVI al XXI» en Fundación PROA (2009), organizada con base en tópicos que impregnaron los movimientos artísticos. En segundo lugar, se analizará *Verboamérica* (2016), inaugurada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. En este caso se instauraron ocho ejes a partir de los cuáles se agruparon artistas de la colección del museo. La investigación describe de qué manera estos itinerarios visuales socavaron los límites cronológicos de la tradición occidental.

PALABRAS CLAVE

Anacronismo; arte; curaduría; historia; visualidad

ABSTRACT

This article poses a debate on traditional ways adopted by Art History for arranging and reading images. We will analyze two curatorial approaches that problematized the relation between history and visual production. The first approach refers to the exhibition «El tiempo del arte. Obras siglos XVI al XXI» (Art time. Works from the 16th century to the 21st century) at Fundación PROA (2009), organized around themes that permeated artistic movements. Secondly, we will examine *Verboamérica* (2016), opened at the Museo de Arte Latinoamericano (Museum of Latin American Art) in Buenos Aires. In this case, eight themes were established, from which artists of the museum's permanent collection were grouped together. This research describes how the above visual itineraries undermined the chronological limits of Western tradition.

KEYWORDS

Anachronism; art; culture; curatorship; history; visibility



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

La Historia como parámetro cronológico dominante ha sido discutida en el ámbito de las artes visuales en pos de construir nuevas modalidades críticas de percibir las imágenes. Dentro del campo teórico contemporáneo, los Estudios Visuales procuran revisar las estrategias tradicionales que la Historia del Arte ha implementado para la interpretación de las obras artísticas. Los Estudios Visuales sostienen afinidades conceptuales con los *Cultural Studies* surgidos en los años sesenta, los cuales proporcionaron ideas-fuerza para examinar los aspectos hegemónicos que intervienen en el análisis de las manifestaciones culturales. En el intento de visibilizar las articulaciones entre cultura y poder se abre una nueva óptica sobre cómo decodificar, revelar y observar los efectos de la cultura visual. Los Estudios Visuales surgen como una propuesta alternativa al discurso arbitrado por la Historia del Arte de corte eurocéntrico. Abarcan los impactos políticos de las imágenes en el marco de las tensiones históricas, las discrepancias entre centros y periferias, los roces con el *mainstream*. En el campo específico de la imagen es necesario mencionar la tesis que propone Jonathan Harris (2001), donde señala el surgimiento de las nuevas historias críticas del arte desplegadas por autores que transgreden el modelo histórico del *highmodernism* o modernismo canónico.

Consideremos además el rescate del pensamiento de Aby Warburg, cuyo modo de interpretar las imágenes ha sido estudiado con detenimiento por Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006). Didi-Huberman (2006) sugiere la construcción de una arqueología crítica de la historia del arte que cuestione las certezas e interroge a la historia del arte y al objeto *historia*. Los valores e instrumentos con que las obras artísticas han sido observadas y evaluadas se han fundado en una disciplina, la Historia, que en general tiende a la inscripción de sus objetos de estudio en una linealidad cronológica. El hecho de interpelar las imágenes desde el anacronismo permite establecer otras lecturas o tramas de sentidos que en definitiva enriquecen las significaciones posteriores. El universo warburgiano recuperado por Didi-Huberman (2006) dejó una herencia valiosa. Promovió un abordaje aleatorio, intuitivo y, en gran medida, político (al deslizarse del discurso central y lineal fraguado por la Historia del Arte) que tuvo resonancias en la conformación de los Estudios Visuales. Autores y autoras como Svetlana Alpers, Willian T. J. Mitchell, Keith Moxey, Mieke Bal, Nicholas Mirzoeff, Susan Buck-Morss, Martin Jay, José Luis Brea o Anna María Guasch han configurado este derrotero teórico desde sus respectivos espacios académicos, generando una mayor institucionalización, circulación y continuidad del campo a través de numerosas publicaciones.

UNA GENEALOGÍA CRÍTICA LATINOAMERICANA

En la cartografía del Cono Sur encontramos referentes teóricos que plantean discrepancias con la Historia del Arte hegemónica mediante posiciones que bosquejan otras dimensiones ideológicas y políticas. Críticos como Marta Traba,

ARTÍCULOS

Juan Acha, Néstor García Canclini o Ticio Escobar han reflexionado sobre los cánones históricos, la resistencia, la cultura popular, las políticas o las etiquetas convencionales para dar espacio a investigaciones de corte interdisciplinar que enfatizan la contextualización de la producción artística en América Latina. Marta Traba sostuvo una perspectiva crítica con el arte estadounidense y estableció una serie de consideraciones sobre el *arte latinoamericano*, expresión identificatoria que por entonces no tenía demasiada visibilidad. Estableció las nociones de *áreas abiertas* y *cerradas* para comprender la adhesión o la resistencia a los regímenes del *mainstream* y a los mandatos de los centros hegemónicos. Estas áreas aludían, por un lado, a aquellos países que según Traba (2005) adscribían a la apertura cultural e internacionalización de sus prácticas artísticas y, por otro, a los que mantuvieron un lazo con las tradiciones locales mediante un lenguaje estético actualizado. Asimismo, tanto los aportes de Acha sobre la problemática artística en América Latina en los setenta como las de García Canclini sobre cultura popular y políticas culturales en los años ochenta han sido relevantes para los estudios sobre cultura visual en nuestro contexto geoestético. Desde un punto de vista diferente a Traba (para quien la fórmula moderna internacionalista se vincula a la estética del deterioro y al cambio vertiginoso), Acha señalaba la necesidad de aunar vanguardia y regionalismo en el marco del denominado subdesarrollo latinoamericano. Esta acción implicaba revisar los emergentes locales y las tensiones que se iban estableciendo con relación a los ismos del norte. Acha, exiliado en México tras haber dejado su Perú natal en 1971, desarrolló una labor teórica prolífica y sentó las bases del *no objetualismo* mediante el cual reivindica los aspectos procesuales y dinámicos de las prácticas artísticas. Como crítico, hizo permanente hincapié en la contextualización de *nuestra realidad artística*, eludiendo la idea de la Historia del Arte como la mera sucesión de «obras de calidad y de genios, sus autores, como acostumbra la historia occidental del arte e inculca la educación familiar y la pública. La conceptuaremos más bien como un proceso que nos involucra a todos, dado que es un fenómeno sociocultural» (Acha, 1981, p. 3). De esta manera, el autor abre una vía de pensamiento para reflexionar sobre los intereses culturales de la región a partir de un giro icónico capaz de examinar las necesidades y los procesos específicamente latinoamericanos.

Por su parte, García Canclini (1986) ha reflexionado sobre las circunstancias políticas y sociales de las producciones culturales en el terreno latinoamericano. A raíz de la proliferación de regímenes económicos deficientes o sistemas democráticos fracturados, la dificultad de considerar a la cultura como un patrimonio público y relevante opera en detrimento de políticas públicas sólidas. El término *políticas culturales* es bastante reciente, señala el autor, y en las últimas décadas ha despertado mayor interés, se incorpora en las agendas nacionales con el intento de construir institucionalmente el área cultural. En ese aspecto el papel de los museos es clave para desarrollar políticas culturales democráticas e inclusivas. Cuestión aparte sucede en las instituciones privadas donde los directores, los

coordinadores o los curadores adoptan decisiones específicas sobre las muestras que se pretenden exhibir y difundir, el tipo de espectador que se desea atraer y los costos económicos que ello implica.

Desde un enfoque teórico que aúna arte, cultura popular y antropología, Escobar analiza los efectos de la condición visual contemporánea en detrimento de la hegemonía del lenguaje. Así, cuando el arte se abre a la intemperie de la historia se ve contaminado «por figuras y discursos, textos, cuestiones y estadísticas provenientes de extramuros. Otros sistemas de expresión y sensibilidad, signos de culturas remotas —subalternas, advenedizas—, se instalan en los claustros asépticos reservados al arte ilustrado» (Escobar, 2005, p. 67). Estos mecanismos ocasionan que las propias imágenes se desborden hacia otras dimensiones culturales y surjan tramas de sentido antes desconocidas, anteponiendo una lectura transversal y asincrónica que permite saltos cualitativos al momento de establecer vínculos significativos entre las expresiones visuales. Son impulsos críticos de la cultura que reconfiguran un nuevo mapa en el espacio visual. Escobar (2015) también se detiene en los debates que surgen entre el formalismo de la modernidad y la complejidad de lo contemporáneo, y rescata las tensiones que no terminan de resolverse, donde el arte se desplaza de la dimensión estético-formal hacia zonas extraestéticas y se privilegian las narraciones, la performatividad y el descentramiento de los lenguajes. Esta posición crítica se abre a los intercambios semánticos más allá de las categorías y las clasificaciones.

GUIONES CURATORIALES Y ANACRONÍA VISUAL

¿Cómo leer las producciones visuales en diálogo o a contrapelo de las corrientes estilísticas que nos impuso la Historia del Arte? ¿De qué manera se viabilizan y reverberan estas disputas en los proyectos culturales contemporáneos? Una zona de esos debates se inscribe en el desarrollo de guiones curatoriales que diagraman modos diferentes de abordar las imágenes. Tomaremos dos ejemplos de curadurías que problematizaron estas conexiones.

El primero corresponde a la exhibición «El tiempo del arte. Obras siglos XVI al XXI» en Fundación PROA de Buenos Aires en 2009. A partir del pensamiento de Didi-Huberman sobre la historia del arte y el anacronismo, la muestra se organizó sobre la base de tópicos que atravesaron los distintos movimientos estéticos en la historia, tales como la vida, la muerte, el poder, el cuerpo, la mente, lo cotidiano, el amor y el odio. Según su curador, Giacinto Pietrantonio, estos temas son amplios y condensan gran parte de los desarrollos visuales en el campo del arte a través de los siglos. Pietrantonio sistematizó una narración de las imágenes de carácter constelar y reunió en una misma sección a artistas de diversas tendencias estéticas e ideologías. En ese diálogo se generaron conflictos epocales que requerían lecturas complejas. Didi-Huberman, con quien el curador de la muestra

estableció un continuado intercambio epistolar, invocaba cierto estridentismo en la convivencia de obras disímiles, una condición definida como *constelación anacrónica*. Esta perspectiva ponía en debate el papel habitual de la Historia del Arte y de la *historicidad* y contemplaba fugas o derivas hacia otras interpretaciones posibles.

En esta exposición se organizaron ocho sectores correspondientes a conceptos referidos a problemáticas universales. Alrededor del término *poder*, se agruparon obras heterogéneas entre sí como las de Jacopo Robusti Tintoretto, Christo & Jean Claude, León Ferrari y Diego Velázquez.¹ Rostros de políticos prestigiosos, condes, papas católicos e infantes cortesanos se topan con el parlamento alemán o la explosión atómica. En lo «Cotidiano» Giorgio Morandi dialogaba con Felipe Casorati, Joseph Beuys y Gabriel Orozco.² Fiestas populares, iglesias, naturalezas muertas, hojas de papel, herramientas de trabajo, cepillos, pasaportes o documentos de guerra conformaban este núcleo conceptual. El «Cuerpo» abarcaba a Jacopo Negretti Palma, el joven, a Ana Mendieta y Adriana Varejão entre otros,³ con referencias a Jesucristo, al David, con anatomías de la gordura y el exceso, cuerpos anoréxicos, cuerpos desnudos y rostros en procesos de metamorfosis y transformación. El sector dedicado a la «Mente» incluía las producciones visuales de Joseph Kosuth, Marcel Duchamp, Giuseppe Belli o Agostino Carracci,⁴ con imágenes de músicos, santos, científicos, libros y el célebre urinario duchampiano. En el espacio sobre la «Vida», Ernesto Neto y Francis Alÿs convivían con Somine Berti, Joel Peter-Witkin, Gilbert & George y Angelo Crivelli.⁵ Rostros de *madonnas*, santas, vírgenes, pastores, niños, mujeres y hombres transgenerizados junto a flores, aves y configuraciones orgánicas que semejan fragmentos corporales.

La «Muerte» agrupaba a Giovanni Battista Tiépolo, Giorgio de Chirico, Oscar Bony, Hélio Oiticica, Clorindo Testa y Guillermo Kuitca en una múltiple confluencia de proyectos que se potenciaron unos con otros.⁶ Observamos desde el martirio

1 Se puede acceder a las imágenes de la exposición mediante el link: <http://proa.org/esp/exhibition-the-time-of-art-montage.php>. La primera sección incluía a Ben Vautier, Jacopo Robusti Tintoretto, Julian Schnabel, Christo & Jean-Claude, Luca Carlevarijs, Diego Velázquez, Diego Perrone, Vittore Ghislandi Fra' Galgario, Meschac Gaba, Jimmie Durham y León Ferrari.

2 Obras de Ben Vautier, Job Berckheyde, Felipe Casorati, Salvo, Giorgio Morandi, Giacomo Trecourt, GilliamWearing, Joseph Beuys, IlyaKabacov, María Lai, Mircea Cantor, Pino Pascali, Gabriel Orozco, Víctor Grippo, RosemarieTrockel y VittoreGhislandi.

3 Ben Vautier, Carlo Francesco Nuvolone, Margheritte Manzelli, Jacopo Negretti Palma el Joven, Roberto Cuoghi, Giovan Antonio Galli Spadarino, Ana Mendieta y Adriana Varejão.

4 Joseph Kosuth, Pietro Roccasalva, Giuseppe Belli, Marcel Duchamp, Pietro Paolini, Stefano Arienti, Agostino Carracci, Mario Airó, Salvo y Ben Vautier.

5 Ravinder Rady, Ben Vautier, Carlo Francesco Nuvolone Panfilo, Ettore Spaletti, Sislej Xhafa, Adel Abdessemed, Joel Peter-Witkin, Angelo Maria Crivelli Crivellone, Gilbert & George, Enea Salmeggia llamado Talpino, Jacopo Negretti Palma el Joven, Simone Berti, Nicola de María, Ernesto Neto y Francis Alÿs.

6 Ben Vautier, Giovanni Battista Tiépolo, Giorgio de Chirico, Jeff Wall, Felice Boselli, Oscar Bony, Victoria de Sajonia Coburgo Gotha, Guillermo Kuitca, Victor Man, Hélio Oiticica y Neville D'Almeida, Clorindo Testa, Cy Twombly y Luigi Ontani.

del santo, la cabeza con medusas y las vanitas barrocas, hasta la plaza desolada y desierta de la metafísica italiana, el cementerio, la fotografía baleada y la Marilyn Monroe sobredibujada con líneas de cocaína pura, expresiones que en su totalidad exceden la frase de Ben Vautier, *el arte ha muerto, viva el arte*. Se trata de la muerte como síntoma, como signo y como condición existencial en el campo artístico. El «Amor» congregó a artistas como Katharina Frisch, Velázquez, Marisa Merz, Jiri Kolar, Sergio Avello o Alfredo Jaar.⁷ Niñas, vírgenes, santas, majas desnudas, besos, corazones y hombres abusadores crean una iconografía múltiple de los distintos formatos en que el amor (erótico, fraternal, abusivo o violento) se manifiesta. Finalmente, en el último sector, el «Odio» reunió a Francesco Simonini, Ben Vautier, Gilberto Zorio y Ferrari, entre otros, con alusiones directas a las luchas y los enfrentamientos, los fusilamientos, la cárcel, los criminales y un Cristo crucificado sobre un avión de utilería representando a la civilización occidental y cristiana.⁸

La decisión curatorial de distribuir los trabajos expuestos en estos conglomerados visuales coincide con la noción de constelación anacrónica que nos propone Didi-Huberman (2006). Estos relacionamientos son eficaces en el momento de establecer nexos, vínculos, articulaciones y posibles diálogos entre objetos, pinturas y artefactos culturales de diferentes etapas históricas.

El montaje general de la muestra «El tiempo del arte. Obras siglos XVI al XXI» fue concebido a partir de la articulación conceptual entre las piezas, de las temáticas compartidas y de un equilibrio formal que permitía lecturas dinámicas y ágiles, estipuladas por el nombre de cada una de las secciones. De este modo una fotografía de la *Cosmococa CC3*, de Oiticica, convivía armoniosamente con un óleo de de Chirico, y ambos a su vez se hallaban enfrentados a una magnífica pintura de Testa, y muy cerca de una obra de Felice Boselli o de un lienzo de Kuitca, tal como puede observarse en el sitio web de Fundación PROA.

En segundo lugar, mencionaremos la curaduría de «Verboamérica», exhibición inaugurada en 2016 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). A diferencia de un proyecto sustentado en la continuidad histórica, este guion curatorial a cargo de Agustín Pérez Rubio y de Andrea Giunta promovía otro tipo de participación en el espectador, arraigada en un ejercicio conceptual de interacción simbólica con las obras expuestas y de relacionamiento respecto a sus significaciones culturales. Según se señalaba en el catálogo, el sentido lineal de la Historia se diluye en una globalidad que necesita debatir y cuestionar los espacios institucionales

7 Integran esta sección las obras de Katharina Frisch, Velázquez, Pierre Klossowski, Jiri Kolár, Paolo Calvari El Veronese, Marisa Merz, Giuseppe Bazzani, Ben Vautier, Sergio Avello, Alfredo Jaar, Jorge Macchi y Anselm Kieffer.

8 Boccaccio Boccaccino, Francesco Simontini, Escuela Friulana, Gilberto Zorio, Ben Vautier, Gino De Dominicis, León Ferrari y Jiri Kolár.

ARTÍCULOS

hegemónicos. De esta manera, se torna fundamental «volver a leer la historia, reflexionando sobre los modos posibles de guardarla y evocarla para aprender de ella. Si la historia es un constructo, la historia del arte es también un artificio» (Pérez Rubio, 2016, p. 34). Con estas revisiones colaboraron también los estudios poscoloniales, subalternos y feministas, apostando por una mirada más abarcativa, democrática y descolonizadora de las disciplinas académicas que dominaron la modernidad cultural. En «Verboamérica» se instauraron ocho ejes a partir de los cuales se nuclearon artistas de la colección permanente del MALBA: «I. En el principio», «II. Mapas, geopolítica y poder», «III. Ciudad, modernización y abstracción», «IV. Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada», «V. Trabajo, multitud y resistencia», «VI. Campo y periferia», «VII. Cuerpos, afectos y emancipación» y «VIII. América indígena, América negra». Para Giunta (2016) la complejidad cultural y política de Latinoamérica deviene en representaciones visuales que, en la modernidad cultural, redefinieron mapas posibles de la región y que impulsaron programas vanguardistas con perfiles estéticos genuinos y distintivos.

Giunta estableció una cartografía visual que nos ayuda a comprender el objetivo de esta nueva curaduría: entablar relaciones significativas entre las obras de la colección y entretejer producciones artísticas de diferentes procedencias temporales con nuevas opciones semánticas. En el primer núcleo conceptual encontramos al hongo nuclear de Ferrari junto a las cosas de Rubén Santantonín, las formaciones circulares de Zília Sánchez, a Gego y Testa junto a los cuerpos geométricos de Víctor Grippo.⁹ Cada uno de los trabajos expuestos exterioriza aspectos ligados al origen, a la circularidad, a los ciclos de la vida, a la organicidad, aunque también al declive. En el segundo núcleo se reunieron las obras de Fernando Bryce, Joaquín Torres García, Cristina Piffer, Kuitca y Jaar, entre otros,¹⁰ planteando una serie de reflexiones sobre el poder de los mapas en cuanto espacios artificiales y/o contruidos sobre los territorios, las geografías y los paisajes mundiales. Pero también las ficciones que se fueron creando sobre la base del surgimiento de los Estados nacionales y la modernización económica, dando lugar a políticas extractivas inhumanas y al avance drástico sobre la naturaleza. En el tercer eje encontramos nuevamente a Torres García con Rafael Barradas, a las mujeres de Emiliano Di Cavalcanti que circulan por las calles de San Pablo, las ciudades de Jorge Macchi, las fotos de Grete Stern, los diseños geométricos de Lidy Prati y los esquemas concretistas de Lygia Clark y Oiticica, señas de una modernidad carioca en ascenso.¹¹ En cuarto lugar, la ciudad letrada y violenta congrega a Norah Borges,

9 Se puede acceder a un registro videográfico de la exposición a través del link: <https://www.malba.org.ar/evento/verboamerica/>. Componen el primer eje los trabajos de León Ferrari, Carmelo Arden Quin, Rubén Santantonín, Gego, Lucio Fontana, Zília Sánchez, Clorindo Testa, Emilio Pettoruti, Jorge de la Vega, Roberto Matta, Frans Krajcberg, Enio Iommi, Emilio Renart, Lygia Clark y Víctor Grippo.

10 Fernando Bryce, Joaquín Torres García, Cristina Piffer, Guillermo Kuitca, Augusto de Campos, Mathías Goeritz, David Alfaro Siqueiros, Alfredo Jaar y Nicolás García Urriburu.

11 Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Emiliano Di Cavalcanti, Jorge Macchi, Horacio Cópola, Grete Stern, Diji Laań, Lidy Prati, la revista Arturo, Gyula Kosice, María Freire, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Julio Le Parc, Carmen Herrera.

Xul Solar, Mira Schendel, Mirtha Dermisache, Margarita Paksa, Graciela Gutiérrez Marx, Liliana Porter, Lotty Rosenfeld, Remedios Varo y Ferrari¹² en un diálogo intenso que registra diferentes aspectos de la urbe, sus visualidades y utopías.

En quinto lugar, las multitudes emergen en la gráfica de Juan Antonio Ballester Peña, Abraham Regino Vigo, Claudio Tozzi, en la costurera de Amelia Peláez o en las pinturas de Rubens Gerchman, Antonio Berni, Magdalena Jitrik o Antônio Dias. La resistencia es un sostén del trabajador que soporta, cotidianamente, los embates de un capitalismo voraz que le exige fuerza, sumisión y labor, tal como vemos en el montaje de Bony sobre la familia obrera.¹³ En la sexta sección concurren el campo y la periferia con Berni, Kenneth Kemble, Emilio Pettoruti, Miguel Covarrubias o María Teresa Ponce, entre otros artistas.¹⁴ Pinturas y fotografías representan aspectos múltiples de la tensión entre el centro ciudadano y lo marginal del campo, una periferia que a ratos se torna nomadismo y desplazamiento, tal como ocurre con los itinerarios de Alÿs. El séptimo núcleo se detiene en los afectos y en la capacidad del cuerpo como impulso emancipatorio e incluye las *performances* de Las Yeguas del Apocalipsis y Anna Maria Maiolino, los *collages* de Juan Batlle Planas, las Ramonas de Berni, los montajes de Stern que se encuentran con las postales de Mónica Mayer, los bordados de Feliciano Centurión o las tomas fotográficas de Paz Errázuriz.¹⁵ La presencia contundente de un feminismo artístico, de la disidencia sexual o de las expresiones afectivas opera con fuerza activista y abre canales de pensamiento y teorización de actualidad. Por último, en la octava sección los aportes de las etnias indígenas y de la negritud se traducen en cuestionamientos a la colonización y conquista instaurada en América Latina desde el siglo XVI en adelante y se destaca la incidencia de las comunidades africanas a partir de la llegada de esclavas y esclavos negros traficados desde sitios lejanos. En el caso brasileño, la imponente figura del *Abaporú* pintada por Tarsila do Amaral en 1928 se ha convertido en un ícono indiscutible de la antropofagia cultural que dialoga con el autorretrato de Frida Kahlo, las mozas brasileñas de Candido Portinari, las niñas y jóvenes indígenas de Claudia Andujar o de Anna Bella Geiger, las figuras antropomórficas de Wilfredo Lam o las siluetas de Mendieta.¹⁶

12 Norah Borges, Diego Rivera, Xul Solar, Mira Schendel, Mirtha Dermisache, Margarita Paksa, Graciela Gutiérrez Marx, Liliana Porter, Lotty Rosenfeld, David Lamelas, Santiago Porter, Horacio Zabala, Remedios Vero, León Ferrari y Mathías Goeritz.

13 Juan Antonio Ballester Peña, Abraham Regino Vigo, Claudio Tozzi, Oscar Bony, Amelia Peláez, Rubens Gerchman, Antonio Berni, Magdalena Jitrik, Ana Gallardo, el Taller de Serigrafía Popular, José Clemente Orozco, Antônio Dias y José Gurvich.

14 Antonio Berni, Kenneth Kemble, Eduardo Gil, Emilio Pettoruti, Rafael Barradas, Miguel Covarrubias, José Cúneo, María Teresa Ponce y Francis Alÿs.

15 Las Yeguas del Apocalipsis, Agustín Iazo, Anna Maria Maiolino, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Annemarie Heinrich, Liliana Maresca, Wanda Pimentel, Marisol, María Martins, Ricardo Garabito, Grete Stern, Mónica Mayer, Feliciano Centurión, Oscar Bony, Jorge de la Vega, Omar Schirilo, Paz Errázuriz, Marcelo Pombo, Hudinilson Jr. y Marcia Schwartz.

16 Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Candido Portinari, Claudia Andujar, Xul Solar, Luis Ortiz Monasterio, Antonio Berni, Héctor Poleo, Wilfredo Lam, Miguel Covarrubias, Diego Rivera, Jesús Ruiz Durand, Anna Bella Geiger, José Carlos Martinier, Matías Duville, Pedro Figari, Emiliano Di Cavalcanti, Hans Nöbauer y Ana Mendieta.

ARTÍCULOS

En el Glosario que acompaña el catálogo se enumeran conceptos que redefinen las prácticas artísticas desde la contemporaneidad, tales como activismo, áreas abiertas y cerradas, arte correo, CAyC, colectivo, creolización, desmaterialización, diáspora, exilio, feminismo, Frente, género, indigenismo, *Klaxon*, LGBT, mestizaje, modernidad periférica, negritud, *Pau-Brasil*, poscolonialismo, *Tropicália* o *Ver y Estimar*. Este acervo de términos-clave conforma un herramental necesario para investigar materiales visuales, archivos, documentos u obras artísticas dentro del ámbito cultural latinoamericano, y se torna necesario a la hora de implementar operatorias culturales que reclamen otras historias más allá del canon dominante. En síntesis, el diseño de «Verboamérica» pone en juego interpretaciones imprevistas, deliberadas o azarosas por parte del observador al activar nuevos sentidos. Estos efectos se desprenden del montaje y de las ubicaciones que fueron otorgadas a cada una de las piezas que integraron la exposición. La posibilidad de enlazar una pintura emblemática como *Abaporú* (1928) de do Amaral con las fotografías de Andujar (1981-2015) y *Alma. Silueta en fuego* (1975) de Mendieta abre una cadena de ideas, pensamientos, imágenes y palabras de manera genuina. Cerca, veíamos a *Las dos Fridas* (1989-2014) de las Yeguas del Apocalipsis, las cuales, pese a integrar otra sección, marcaban un contrapunto sugestivo y evocador respecto a las obras antes mencionadas, tal como puede observarse en el sitio web del MALBA.

CONCLUSIONES

Los dos ejemplos analizados imprimen un giro conceptual con relación a la narrativa propia de la Historia del Arte y formulan programas expositivos que trascienden la linealidad de lo temporal y amplían los modos de lectura de las obras. Para su comprensión es necesario considerar las contribuciones de los Estudios Visuales, los cuales inciden en los proyectos culturales desde tres ángulos:

El análisis de la relación entre cultura y poder, que en el caso de los Estudios Visuales se circunscribe a la Cultura Visual, al ámbito general que rodea la vida humana y que atañe a las imágenes, las representaciones, las figuras, los íconos, la propaganda estatal, etcétera.

La presencia del componente político, la cual le imprime un desplazamiento en relación con las Historias del Arte universales que tienden a pensar el surgimiento de los objetos artísticos como una mera sucesión de productos materiales con fines estéticos, decorativos u ornamentales.

La inclinación hacia la contextualización y la regionalización de las manifestaciones visuales, más allá de los parámetros eurocéntricos.

A partir de las recuperaciones de Warburg, Walter Benjamin o Carl Einstein, el teórico Didi-Huberman (2006) ha postulado la noción de anacronismo como

término útil y eficaz de relacionamiento entre producciones visuales. Sus reflexiones han sido apropiadas por numerosos críticos de arte en la globalidad cultural. Si bien tuvieron divergencias importantes entre sí, dentro del contexto latinoamericano Traba y Acha iniciaron un discurso que invita a reflexionar sobre las problemáticas regionales y sus especificidades. Traba advertía en los inicios de la década del setenta la existencia de un mapa latinoamericano bifurcado respecto a los funcionamientos locales, de acuerdo a lo que entendía como *cerrado* o *abierto*. Acha planteaba la simultaneidad del cambio estético al aunar vanguardia y regionalismo; avanzando con el programa renovador de las expresiones no-objetualistas dentro del sistema del arte. Por su parte, García Canclini ha examinado prolijamente el contexto y el funcionamiento de las políticas culturales en Latinoamérica, las que, tanto en un régimen público como en uno privado, afrontan nuevos desafíos a la hora de implementar los distintos tipos de eventos culturales o exposiciones sobre artes visuales y el modo en que estas se organizan, se estructuran y se abren a la mirada del visitante. Estos problemas forman parte de las agendas institucionales actuales. Finalmente, Escobar profundiza en sus teorizaciones la condición de contemporaneidad que incide en las modalidades exhibitivas actuales y destaca el carácter descentrado que caracteriza las expresiones visuales contemporáneas, cuya conciencia crítica las lleva a cuestionar la propia autonomía de la esfera del arte.

Ambos guiones curatoriales abren discusiones con relación a la concepción del tiempo, a la Historia del Arte y al papel del espectador. Respecto al tiempo, porque quiebran el esquema tradicional sustentado en una dirección diacrónica y proponen la convivencia de diferentes temporalidades a la vez. Lo mismo sucede en relación con la mirada convencional que instituye la historiografía sobre las Artes Visuales: lejos de abordar los objetos visuales como fragmentos de una sucesión donde unos siguen a otros, en estos proyectos se los emplaza a partir de nudos simbólicos heterogéneos y múltiples, enriqueciendo las lecturas. Esto conlleva a una posición más activa y participante del espectador, quien en muchos casos acude a sus memorias personales, a su tradición y a las herencias culturales para hilvanar y decodificar las expresiones artísticas.

Las tramas simbólicas que se instituyen a partir de determinadas decisiones ideológicas nos conducen a la idea de una etnografía visual, en cuanto habilitan una condición exploratoria de las diversas figuras e imágenes creadas por artistas que pueden ser organizadas y enlazadas a partir de una plataforma social y colectiva. De ese modo, actúa como una instancia de reconocimiento estético, político y poético más allá del formalismo, o como la posibilidad de crear un archivo mayor de las imágenes de la historia humana y su cultura. Estos nuevos relatos necesitan sostenerse en políticas institucionales que avalen los proyectos expositivos. Las perspectivas culturales transdisciplinares implementadas en estos proyectos curatoriales confluyeron en exposiciones que visibilizaron nuevas

articulaciones entre obras de diferentes momentos cronológicos, rebatiendo la posición consagrada por la Historia del Arte y sus clasificaciones formalistas.

REFERENCIAS

Acha, J. (1981). *Teoría y prácticas no-objetualistas en América Latina*. Ponencia presentada en el 1.º Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano. Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, Colombia. Recuperado de https://issuu.com/elmamm/docs/i_coloquio_de_arte_no_objetual_mamm_af18f37f37e19a

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Escobar, T. (2005). Zonas en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total. En *Quinta Bienal do Mercosul* [Catálogo de exposición] (pp. 66-73). Porto Alegre, Brasil.

Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

García Canclini, N. (1986). *Políticas culturales en América Latina*. Ciudad de México, México / Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial Grijalbo.

Giunta, A. (2016). Todas las partes del mundo. En *Verboamérica* [Catálogo de exposición] (pp. 55-123). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Giunta, A. y Pérez Rubio, A. (2016-2018). *Verboamérica* [Exposición]. Recuperado de <https://www.malba.org.ar/evento/verboamerica/>

Harris, J. (2001). *The New Art History: A Critical Introduction* [La nueva historia del arte: una contribución crítica]. Londres, Reino Unido: Routledge.

Pietrantonio, G. (2009). *El tiempo del arte. Obras siglos XVI al XXI* [Exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación PROA.

Pérez Rubio, A. (2016). Historia abierta, tiempo múltiple. La Colección MALBA desde otro giro. En *Verboamérica* [Catálogo de exposición] (pp. 33-53). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Proa. (s. f.). *Exhibiciones. El tiempo del arte. Montaje*. Recuperado de <http://proa.org/esp/exhibition-the-time-of-art-montage.php>

Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.