

EL ARTE LATINOAMERICANO EN CUESTIÓN: MAPAS Y DENOMINACIONES EN LOS DEBATES CRÍTICOS CONTEMPORÁNEOS

Lucía Gentile, Berenice Gustavino, Marina Panfili, Lucía Savloff, Florencia Suárez Guerrini
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
luciagentilelucia@gmail.com, gustavinobe@yahoo.com, marinapanfili@gmail.com,
lusavloffmail@gmail.com, fsuarezguerrini@gmail.com

Los nombres y los mapas del arte latinoamericano en cuestión. Debates críticos desde fines del siglo XX

“Rebautizar el mundo en nuestros propios términos”
Guillermo Gómez-Peña

En el proyecto I+D UNLP “La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción” analizamos los debates generados en torno al “arte latinoamericano” desde fines del siglo XX. La profusión de escritos, exposiciones y manifestaciones artísticas desde 1992 reactivó la reflexión sobre el tema, procurando definir y discutir la noción de “arte latinoamericano”. Desde entonces y asumiendo distintas perspectivas, diversas exposiciones y publicaciones se propusieron llevar a cabo la misión, que había sido diagnosticada a fines de los años sesenta y se encontraba pendiente, de inventar categorías de pensamiento¹ y una teoría del arte propiamente latinoamericanas². Si desde los orígenes de la crítica y la historiografía del arte de la región y durante todo el siglo XX la exigencia había sido la de consolidar un “arte nacional”, a partir de los años sesenta, la demanda fue redireccionada hacia la producción de nociones y teorías “nacionales” o “regionales”, enarbolando para eso lo que Sarlo denomina el “derecho a la teoría del arte”³.

En la primera etapa de este trabajo se detectaron y analizaron la bibliografía crítica publicada entre 1992 y 2012, en particular las antologías⁴ y las exposiciones internacionales, acompañadas por sus respectivos catálogos. En el primer abordaje detectamos la recurrencia de los debates y tomas de posición frente a las denominaciones del continente, por un lado, y frente a los modos de cartografiar su geografía. En ambos casos localizamos dos tipos de operaciones críticas, la impugnación y la resignificación de los nombres tradicionales, y la proposición de nombres inéditos y de nuevos mapas. Del mismo modo, los textos que discuten la noción de “arte latinoamericano” y persiguen el objetivo de “producir teoría” coinciden en evaluar las herramientas puestas a disposición por las perspectivas de análisis de la cultura elaboradas a lo largo de las dos décadas observadas, señalando sus contribuciones y

¹ Schwarz, R. (1999). “Un Seminario de Marx”. En *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 54, pp. 34-43.

² Acha, J. (1980). “La crítica de arte en Latinoamérica”. En *Re-Vista*, n° 13. Medellín, Colombia, pp. 18-22, incluido en Acha, J. (1994). *Huellas críticas*. La Habana, Cuba y Cali, Colombia: Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle, pp. 51-64.

³ Sarlo, B. (1997). “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. En *Revista de Crítica Cultural*, n° 15, pp. 32-38.

⁴ Mosquera, G. (ed.) (1995). *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts (inIVA) y Héctor Ol. et al. (eds.). (2012). *Resisting categories: Latin American and/or Latino?* Houston: Museum of Fine Arts. International Center for the Arts of the Americas.

limitaciones para el estudio del arte de la región.

En este proyecto nos proponemos analizar lo latinoamericano como una construcción recurrente, pero no por eso monolítica o estable, que es actualizada cada vez que las publicaciones especializadas y exposiciones abordan alguna zona del corpus artístico de los países de la región con el objetivo de lograr su visibilidad regional e internacional.

A comienzos del período analizado, los debates sostenidos por críticos, curadores e historiadores del arte, como Mari Carmen Ramírez (Puerto Rico), Nelly Richard (Chile), Gerardo Mosquera (Cuba), Marcelo Pacheco (Argentina), Ticio Escobar (Paraguay) y Cuauhtémoc Medina (México), apuntaron a cuestionar un corpus de exposiciones sobre arte latinoamericano llevadas a cabo por y en Estados Unidos y algunos países europeos centrales. Si bien la mayoría de ellos aceptó la posibilidad que abría el posmodernismo de incorporar la *diferencia*, o la diversidad de identidades, a la escena internacional del arte, también reconoció en esas exposiciones la persistencia de un discurso de autoridad que, formulado a partir de un conjunto de antinomias culturales, enunciaba un desequilibrio de las relaciones de poder simbólico, operación con la que Foucault había caracterizado la constitución de la identidades en la modernidad occidental. En estos términos, el posmodernismo permitió una apertura de los centros administradores de la cultura al arte latinoamericano, “autorizándolo a participar”⁵ pero, como contracara negativa, hizo posible una “centromariginalidad estetizante”, noción que Richard recupera de George Yúdice, en la que los centros detentan aún la autoridad del discurso⁶. Para Richard se trata de una recreación de la “función-centro” en todas las instancias de producción de conocimiento: el arte latinoamericano accedió a los centros desde los márgenes pero para continuar siendo hablado en los términos del centro. Pacheco habla de América Latina como una ficción, construida por la modernidad occidental como reflejo al margen de una otra ficción que es el Centro, que delimita sus propios bordes, el perímetro que lo contiene y constituye. Este Centro, dotador de sentido, genera un flujo unidireccional de discurso, que es necesario reconfigurar, por fuera de los esquemas dados por la historia del arte central: “El desafío es cómo operar simultáneamente una reescritura de la historia del arte local, una traducción al ámbito internacional y una participación activa en la discusión latinoamericana actual”. El historiador y curador argentino plantea así la posibilidad de recuperar la autoridad en el discurso, para escribir otras ficciones desde los márgenes⁷.

La crítica a las *curadurías invertidas*⁸

Buena parte de los cuestionamientos a la perspectiva euroamericana sobre el arte latinoamericano consistió en alertar acerca de los estereotipos y presupuestos sobre los que se fundamentaron las exposiciones. Ramírez dirigió su crítica a tres exposiciones: *Arte de lo fantástico: América Latina, 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, 1987)⁹,

⁵ Pacheco, M. (1999). “Arte Latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles”. En Jiménez, J.; Castro, F. (eds). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, pp. 127-140.

⁶ Richard, N. (1994). “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”. En AA.V.V. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*, México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), pp. 1011- 1016.

⁷ Pacheco, M., (1999). *Op. cit.*, p.134.

⁸ El término “curadurías invertidas” fue acuñado por Gerardo M. (1995). “Poder y curaduría intercultural”. En *Trans. Arts, Cultures, Media*, nº 1

⁹ Los curadores de *Art of the fantastic* fueron Holliday T. Day y Hollister Sturges. La exposición reunió la obra de siete artistas mexicanos: Frida Kahlo, Alejandro Colunga, Rocío Maldonado, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Germán Venegas; cinco brasileños: Tarsila do Amaral, Antonio Henrique Amaral, Siron Franco, Alberto Gironella y Waldemar Zaidler y cinco argentinos: Alejandro Xul Solar, Roberto Aizenberg, Jorge de la Vega, Armando Rearte y Guillermo Kuitca; tres cubanos: Wifredo Lam, Luis Cruz Azaceta y Jose Bedia

Imágenes de México: la contribución de México al arte del siglo XX (Museo de Arte de Dallas, organizada por la Kunsthalle de Frankfurt, 1988) y *Arte hispano en los Estados Unidos: Treinta pintores y escultores contemporáneos* (Museo de Bellas Artes de Houston, 1987)¹⁰. Según Ramírez, los tres casos muestran los modos en que los artistas latinoamericanos se aproximaron a las vanguardias europeas y adaptaron sus procedimientos de acuerdo a sus condiciones de tiempo y lugar. En *Arte de lo fantástico*, la identidad latinoamericana fue concebida como la expresión de una esencia primordial, ahistórica e instintiva. De esta manera, lo fantástico aparecería como un rasgo elemental, estable y presente en toda la producción latinoamericana, incluso en la abstracción geométrica, por oposición a la racionalidad y a la voluntad de cambio de las culturas occidentales centrales¹¹. *Imágenes de México* destacó sobre todo el sesgo surrealista y etnográfico del arte mexicano como su aporte a la modernidad euroamericana¹². El surrealismo mexicano se expuso, de acuerdo con Ramírez, como la imagen utópica del Nuevo Mundo imaginada por André Breton y los surrealistas europeos, un territorio virgen e irracional, y por eso auténtico, no corrompido por el consumismo, al que aspiraría el hombre occidental. Ese propósito se condensó en un conjunto de obras de artistas asociados al surrealismo como Frida Kahlo y María Izquierdo con otros representantes de un modernismo que incluía motivos locales, costumbristas, como Abraham Ángel o indigenistas, como Francisco Toledo, artistas que, por otra parte, abonaban también a la utopía modernista del artista marginado y sin formación. La curadora portorriqueña puso en evidencia además que la exposición se sujetó exclusivamente a los dispositivos de producción propios del ideal modernista, pintura y escultura, y omitió otros de tendencia política como el muralismo y los medios gráficos que fueron centrales en el modernismo mexicano. Por su parte, *Arte hispano en los Estados Unidos* fue criticada por su homogeneización del arte de la región, por su desatención a los contextos productivos de las obras presentadas y, en particular, por la elección del término “hispano” para el título de la exposición¹³. Esta denominación ponía de manifiesto el punto de vista eurocéntrico

Valdés; dos venezolanos: Armando Reverón y Jacobo Borges; dos uruguayos: Joaquín Torres-García y José Gamarra y dos colombianos: Fernando Botero y Beatriz González; el chileno Roberto Matta, el portorriqueño Arnaldo Roche Rabell, el peruano Tilsa Tsuchiya y el nicaragüense Armando Morales.

¹⁰ Ramírez, MC. (1992). “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art.” En *Art Journal* vol. 51, n° 4. Latin American Art, pp. 60-68.

¹¹ En su reseña sobre la exposición, Edward Sullivan señaló que la idea de “lo fantástico”, que había sido sugerida a los organizadores por el crítico argentino Damián Bayón, no estaba claramente definida en el repertorio, ni estilística ni ideológicamente, y que la mayoría de las obras mostradas no tenía relación alguna con la fantasía o con el surrealismo. Entre los casos más conflictivos destacó la inclusión en el conjunto de Joaquín Torres García, representante del constructivismo y, entre las omisiones, señaló la ausencia del guatemalteco Carlos Mérida, dentro del grupo de “grandes maestros” (Sullivan, E. J. (1988). “Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987. En *Art Journal* Vol. 47 n° 4. Revising Cubism, pp. 376-379. College Art Association.

¹² Abraham Angel, Raúl Anguiano Valadez, José Agustín Arrieta, Angel Bracho, Manuel Cano Manilla, Julio Castellanos, Jean Charlot, José Chavez Morado, Pedro Coronel, Rafael Coronel, Olga Costa, Miguel Covarrubias, José Luis Cuevas, Francisco Díaz de León, Dr. Atl (Gerardo Murillo), José María Estrada, Gunther Gerzo, Alberto Gironella, Francisco Goita García, Andrea Gómez, Jesús Guerrero Galván, Xavier Guerrero, Saturnino Herrán, Ernesto Icaza, Ernesto, María Izquierdo, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Fernando Leal, Gabriel Ledesma, Ricardo Martínez De Hoyos, Salvador Martínez Baez, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Alfonso Michel, Roberto Montenegro, Rodolfo Nieto, Rodolfo, Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, Carlos Orozco Romero, José Clemente Orozco, Jose Guadalupe Posada, Everardo Ramirez, Alfredo Ramos Martínez, Alfredo, Jesús Reyes Ferseira, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Vicente Rojo, Antonio M. (El Corzo), David Alfaro Siqueiros, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Cordelia Urueta, José María Velasco y Alfredo Zalce.

¹³ Los curadores fueron John Beardsley y Jane Livingstone. Participaron los artistas Carlos Alfonzo, Carlos Almaraz, Felipe Archuleta, Luis Cruz Azaceta, Rolando Briseño, Lidya Buzio, Ibsen Espada, Rudy Fernandez, Ismael Frigerio, Carmen Lomas Garza, Roberto Gil de Montes, Patricia Gonzalez, Robert Graham, Gronk, Luis Jimenez, Roberto Juarez, Félix A. López, Gilbert Luján, César Martinez, Gregorio Marzán, Jesús Bautista

adoptado por los organizadores y su toma de partido en favor de las representaciones oficiales y mediáticas y descuidaba la auto-representación de los propios “latinos”, además de invisibilizar los elementos pre-hispánicos y africanos de la cultura americana¹⁴. Con el objetivo de desmontar esta construcción del “otro fantástico” latinoamericano, Ramírez propone una revisión crítica de las nociones fundamentales de identidad cultural, autenticidad y apropiación. Siguiendo a James Clifford, sostiene que estos conceptos no son esencias fijas, estáticas, sino un sistema relacional basado en una invención táctica, política o cultural. Así, a través de un cambio del punto de vista, argumenta que la insistencia en la idea de una “identidad cultural” en el propio discurso latinoamericano responde a la voluntad de confrontar con los poderes del Primer Mundo y, en ese sentido, se constituye como una forma de resistencia a la “mirada apropiadora de Occidente”. Esto explica en parte que, a pesar del pluralismo de identidades y modos de expresión, un rasgo común del arte producido en América Latina es su constante referencia al contexto social o geográfico.

Por su parte, la chilena Nelly Richard retoma este cuestionamiento a la representación del arte latinoamericano como territorio virgen, no mediatizado, pre-racional/irracional, auténtico, detenido en un tiempo ahistórico premoderno. A las identidades se les hizo corresponder una territorialidad, quedando delineados ciertos mapas: así es que se estableció una continuidad entre un “ser latinoamericano” y su continente como un todo coherente, quedando borradas las diferencias que aparecen al interior de ese conjunto. De este modo, la complejidad y heterogeneidad de las producciones artísticas realizadas a lo largo y ancho del continente, y/o por “artistas latinoamericanos”, quedarían desdibujadas bajo ese manto categorial. Richard sostiene que esta identidad latinoamericana entendida en términos esencialistas, como “sustancia homogénea” basada en la búsqueda de las raíces y de “lo propio”, es desmentida por la misma modernidad latinoamericana que se caracteriza por la hibridación, el mestizaje y la mezcla; y opone a la identidad como presencia una identidad como construcción y relaciones “inventivas y móviles”. La crítica chilena recurre así a la noción de “puesta en escena” para referir a la insistencia con que estas exposiciones escenifican la noción de autenticidad como una esencia estable. Tomada posteriormente por la mayor parte de los críticos al abordar el tema, y extrapolada del campo teatral, la noción de puesta en escena alude al carácter *representacional* que exhiben estas exposiciones y a los *roles* que asumirían las obras, los artistas y los estilos involucrados. Siguiendo a Edward Said, para quien el acto mismo de representar implica “control”, “acumulación”, “confinamiento”, Richard pone en evidencia que la primera violencia que se ejerce sobre el “otro” en el discurso colonial es la del poder simbólico de la representación, en tanto que el acto de figurar al “otro” -o de montar una escena- supone una posición de superioridad dada por el control del aparato discursivo. En estos términos, “puesta en escena” equivale a “puesta en discurso”, noción que aplicada a las exposiciones de arte latinoamericano de perspectiva euroamericana pone de manifiesto los desequilibrios en las relaciones de poder entre el sujeto de identidad y de diferencia, el que escribe/describe y el que es descrito y, en términos de Mosquera, entre las culturas curadoras y las curadas¹⁵.

Algunas exposiciones de los años noventa pueden ser entendidas como tentativas para salir de los límites y contradicciones planteados por la apertura posmoderna y como ensayos para elaborar nuevas estrategias de puesta en escena del arte latinoamericano en el escenario transnacional. En 1989, *Magiciens de la terre*, curada por Jean-Hubert Martin en el Centro Georges Pompidou y en el Grand Halle del parque de La Villette,

Moroles, Manuel Neri, Pedro Perez, Martín Ramirez, Arnaldo Roche, Frank Romero, Paul Sierra, Luis Stand, Luis Tapia, John Valadez.

¹⁴ Goldman, S. (1987). “Homogenizing hispanic art”. En *New Art Examiner* vol. 15 n° 1, pp. 30-33.

¹⁵ Mosquera, G. (1995). *Op.cit.*

inauguró el giro etnográfico¹⁶ que seguirían otras exposiciones al incluir bajo la perspectiva del multiculturalismo obras de artistas de los países centrales junto al trabajo de artistas y artesanos de regiones normalmente excluidas de las exposiciones internacionales occidentales: África, Oceanía, Extremo Oriente, América Latina, Asia. Con esta propuesta, el curador cuestionaba el eurocentrismo de las prácticas curatoriales y museográficas, buscando a la vez estrategias para el diseño de las exhibiciones que proponen abordajes globales y exhaustivos del arte contemporáneo. **Crudo y Cocido**, por su parte, curada por el estadounidense Dan Cameron en el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, se propuso abrir una vía bajo la perspectiva de los estudios poscoloniales¹⁷. La idea curatorial se fundamentó en la inversión de los términos con que Lévi-Strauss había definido las diferencias entre las sociedades primitivas y las sociedades modernas en su ensayo *Lo crudo y lo cocido* (1964), basadas en un conjunto de comportamientos sociales y en la necesidad de autodefinirse respecto del *otro*, como un rasgo exclusivo de las sociedades occidentales. La propuesta de Cameron apuntaba a mostrar una alternativa a la confrontación entre sociedades primitivas y modernas, y a poner en evidencia el descentramiento cultural como un rasgo de la producción del arte contemporáneo, sustentado en el intercambio múltiple, la disolución de las fronteras y los flujos de relaciones geográficas, lingüísticas y estéticas.

Los críticos, teóricos e historiadores latinoamericanos también evaluaron estos intentos por desactivar las relaciones centro-periferia sustentadas por las teorías del poscolonialismo y el multiculturalismo. No obstante, al mismo tiempo que reconocieron que estas perspectivas teóricas permitían poner de relieve la cuestión de la “diferencia” en el contexto de la globalización, señalaron su tendencia a idealizar la situación. Mosquera, por ejemplo, remarcó el doble riesgo que podía traer aparejado esta coyuntura que, por un lado, llevaría a algunos artistas a “otrizarse ellos mismos, en un paradójico autoexotismo” para responder a las expectativas internacionales; y, por otro, contribuiría a promover un cosmopolitismo abstracto, un lenguaje internacional posmoderno, un “inglés del arte”¹⁸. Para Ticio Escobar, la nueva situación podía transformar el “entrevero” en “nuevo emblema de lo ‘típico’ americano”, fetichizando y folclorizando la identidad¹⁹. Los términos asociados al multiculturalismo serían para Escobar “totalizaciones armonizantes” que no analizan las estructuras y relaciones de dominio que actúan en ellas y pueden contribuir a mantener la seducción del exotismo mientras perdure el hecho de que “la diferencia de un sujeto sea enunciada por otro”. Escobar señala así la paradoja de esta integración de la diferencia operada por el imaginario de la globalización, que crea la ficción de un planeta sin divisiones, hiperconectado en una gran red de flujos de información; un “entramado de fuerzas cibernéticas y multifinancieras” que ya no permite

¹⁶ Foster, H. (1996). “El artista como etnógrafo”. En *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, pp. 175-207.

¹⁷ En *Crudo y Cocido* exhibieron sus obras Africa (Sergei Bugaev), Janine Antoni, Stefano Arienti, Sadie Benning, Xu Bing, Pedro Cabrita Reis, Geneviève Cadieux, Victoria Civera, Juan Dávila (Chile) Wim Delvoye, Mark Dion, Eugenio Dittborn (Chile), Willie Doherty, Lili Djourie, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Maria Eichhorn, Sylvie Fleury, Renée Green, Mona Hatoum, José Antonio Hernández-Diez, Gary Hill, Damien Hirst, David Horan, Narelle Jubelin, Kcho (Alexis Leyva Machado) (Cuba), Bodys Isek Kingelez, Martin Kippenberger, Igor Kopystiansky, Svetlana Kopystiansky, MariuszKruk, Eva Lofdahl, Rogelio López Cuenca, PetrLysáček, Paul McCarthy, Marlene McCarty, Tatsuo Miyajima, Pedro Mora, Juan Luis Moraza, Yasumasa Morimura, Jean Baptiste Ngnetchopa, Marcel Odenbach, Gabriel Orozco (México), Vong Phaophanit, Pierre et Gilles (Pierre Comroy, Gilles Blanchard), Keith Piper, Rosângela Rennó (Brasil), Faith Ringgold, Allen Ruppersberg, Doris Salcedo (Colombia), Julia Scher, Kiki Smith, Rirkrit Tiravanija, Sue Williams, Fred Wilson.

¹⁸ Mosquera, G. (2000.) “Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte Latinoamericano al arte desde América Latina.” En *Proyecto de Investigación: Arte contemporáneo del Ecuador*. Quito: Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC).

¹⁹ Escobar, T. (1996). “Arte, aldea global y diferencia”. En *Una nueva historia del arte en América Latina*. Oaxaca: México.

pensar en términos de “territorios” que puedan delimitarse linealmente, como lo eran los de las antiguas naciones. A pesar de que los límites entre las culturas parecen borrarse, Escobar sostiene que el concepto de frontera debe ser repensado y advierte sobre la necesidad de un uso crítico del concepto de hibridez cultural, para evitar que la mezcla se convierta en indiferenciación ilimitada. Como otros autores, sostiene que a principios del siglo XX, mientras el concepto de identidad se definía en tanto sustancia esencial de pueblos y naciones con tradiciones comunes, el “mapeo” era posible, pues el concepto de arte latinoamericano podía ser identificado como la expresión de países con una geografía particular y una historia compartida: el arte producido por los artistas cuya nacionalidad se correspondiera con los países que conforman la región.

Luego la acción del debate se traslada hacia la problematización del concepto mismo de identidad que busca ser complejizado: un intento por superar las oposiciones binarias como modo de caracterizar las relaciones entre culturas, en términos de dominio cultural, presentes en la teoría del arte latinoamericano. A conceptos como el de “aculturación”, en el sentido de flujos unidireccionales de imposición, se opone la idea de “transculturación” que complejiza este tráfico de intercambios en los bordes y fronteras: siempre que haya contacto, punto de encuentro o pasaje, los flujos serán de ida y vuelta. Más que grandes oposiciones, Escobar propone pensar en términos de relaciones menores, constantes “contrabandos mutuos, pequeñas rapiñas y escarceos fronterizos”²⁰. En este sentido, define la noción de identidad como posición móvil y provisional, asumida estratégicamente ante distintos frentes, considerando que el desafío consiste en crear subjetividades diversas que se asuman y ejerzan según las lógicas de cada contienda.

Recuperando la autoridad en el discurso: proyectos curatoriales y nuevas cartografías

A principios de los años noventa, las impugnaciones al multiculturalismo imperante y los esfuerzos por desarrollar “teorías propias” desde América Latina impulsaron a Gerardo Mosquera con *Ante América* (Bogotá, 1992)²¹, Nelly Richard con *Art from Latin America: la cita transcultural* (Sydney, 1993)²² e Ivo Mesquita con *Cartographies* (Winnipeg, 1993)²³, a asumir el rol de curadores del arte de la cultura de la que ellos mismos provienen. Con estos proyectos pudieron elaborar sus propias lecturas del arte latinoamericano para ser expuestas tanto en Europa y Estados Unidos como en escenas del hemisferio sur no americanas. El objetivo de Mosquera, cuya enunciación tiene en cuenta las

²⁰ *Ibidem*

²¹ La exposición se presentó en Bogotá y en otras ciudades de Latinoamérica y Estados Unidos. Rachel Weiss y Carolina Ponce de León trabajaron también en la curaduría. Los artistas participantes fueron José Bedia, Juan Francisco Elso, Ana Mendieta, Carlos Rodríguez Cárdenas, Everaldo Brown, Milton George, Alfredo Jaar, Arturo Duclos, Luis Camnitzer, Carlos Capelán, Luis Cruz Azaceta, Enrique Chagoya, Guillermo Gómez Peña, Francisco Toledo, Jimmie Durham, Melvin Edwards, Marina Gutiérrez, José A. Hernández-Díez, Amalia Mesa-Bains, André Pierre, Doris Salcedo, José Antonio Suárez, María Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Beatriz González y María Teresa Hincapié.

²² La exposición se realizó en el Museum of Contemporary Art de Sidney. Los artistas eran Luis F. Benedit, Eugenio Dittborn, Juan Dávil, Arturo Duclós y Flavio Garciandía. En el catálogo se publicaron artículos de Néstor García Canclini, Nelly Richard, Celeste Olalquiaga, Ticio Escobar y Osvaldo Sánchez. Citado por Barriandos, J. (2013). “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos.” Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 55 y 56. Disponible en: http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/JBR_TESIS.pdf?sequence=1

²³ La exposición tuvo lugar en la Winnipeg Art Gallery. Los artistas participantes fueron José Bedia, Marta María Pérez Bravo, Germán Botero, María Fernanda Cardoso, Guillermo Kuitca, Julio Galán, Nahum Zenil, Gonzalo Díaz, Juan Dávila, Mario Cravo Neto, Iole de Freitas, Carlos Fajardo, José Leonilson, Alfred Wenemoser. Mesquita, I. (1993). “Cartographies.” En Bedia, J. (et.al.) *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, pp. 13-61.

contradicciones de la dependencia y las deformaciones poscoloniales, es el de constituir con *Ante América* un “discurso de integración” que supere la falta de comunicación entre los países del continente y al interior del corredor horizontal Sur-Sur, elaborando a su vez una representación del arte latinoamericano alejada del exotismo y de los estereotipos promovidos por el posmodernismo. El curador subraya la coherencia del arte de la región con su contexto de producción y rescata la potencia del “programa de la antropofagia”, con su premisa de aprovechamiento activo de la multiplicidad cultural de la región. Mosquera entiende la identidad como construcción voluntaria más que como esencia. Por eso, en el catálogo de la exposición alude al “conglomerado de diversidades que podemos sentir -más que explicar puntualmente- bajo el rubro general de América Latina o, mejor, de “Nuestra América”, como la llamó José Martí. Son el sur de este hemisferio (...) Un sur establecido no por un concepto geográfico, sino por una comunidad cultural, histórica, económica y social, más allá de diferencias obvias.”²⁴ De ese modo, elige recuperar la expresión acuñada por el político y pensador cubano, lo que implica una toma de posición particular. Así, si bien la critica, Mosquera defiende la utilización de ciertas categorías como Sur-Norte y centro-periferia con un fin operativo. Frente a este “conglomerado de diversidades”, señala la dificultad de los latinoamericanos de asumir la propia complejidad y la recurrencia de los relatos ontologizadores que explican la identidad del continente en términos de esencia.

Con respecto a los mapas que traza, Mosquera insiste en la idea de que el Sur se caracteriza por la falta de integración y comunicación horizontal, en contraste con la conexión vertical y subalterna con el Norte, derivada de la situación poscolonial. Esta relación de dominación lo lleva a distinguir entre “culturas curadoras” y “culturas curadas” mencionada antes. A partir de este diagnóstico, establece como objetivos de *Ante América* “presentar en Estados Unidos una imagen del arte latinoamericano construida desde el Sur, problematizadora, ajena a expectativas clichés” construida *desde* el Sur²⁵, a la vez que dar a conocer el arte latinoamericano en la misma América Latina, estableciendo conexiones en sentido Sur-Sur

En relación con las cartografías posibles en la posmodernidad, Richard observa las transformaciones de las relaciones de contraposición lineal Centro/Periferia y cómo éstas parecen disolverse ante antagonismos multipolares, generándose una nueva cartografía a partir de las nociones de circuito y frontera que permiten mapear la “fluidez circulatoria de los signos”. Richard habla entonces de “funciones plurisituadas”: el Centro, aunque en estado de dispersión, no deja de ejercer el dominio de la representación (“función-centro”) en diversas localizaciones móviles y ejerciendo la hegemonía discursiva a través de las instituciones y el circuito de la teoría euronorteamericana. En *Art from Latin America*, la crítica-curadora pone en diálogo la obra de cinco artistas con los textos de cinco críticos, demarcando con esta operación la diferencia de hablar sobre el arte *en* América y *desde* América. Según Joaquín Barriandos, la exposición trató de “la reflexión latinoamericanista en cuanto tal”, un latinoamericanismo de segundo orden, que se piensa a sí mismo, donde no hay contradicción entre el objeto de estudio y el sujeto de conocimiento²⁶.

Por su parte, Mesquita con *Cartographies* se suma al debate reactualizando la pregunta por la categoría del arte latinoamericano, a partir de la proposición de una nueva metodología de trabajo curatorial. La exposición hace explícitos los dilemas que enfrenta el curador latinoamericano cuando encara el arte de la región. Propone una metodología curatorial capaz de abordar la producción contemporánea de manera crítica frente a la tradición institucionalizada preservando, a la vez, la especificidad del discurso artístico. El

²⁴ Mosquera, G. (1992). “Presentación *Ante América*”. En *Ante América*. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. pp. 12-16.

²⁵ *Ibidem*, p. 14.

²⁶ Barriandos, J. (2013). *Op. cit.*

proyecto también debate el rol del curador de arte contemporáneo frente a su institucionalización como una marca de conocimiento y poder en el circuito del arte visual contemporáneo. Mesquita recurre, además, al repertorio de metáforas y figuras vinculadas a la cartografía que sirven para describir y representar la situación del arte latinoamericano (y otros) de manera alternativa al par tradicional centro y periferia. La exposición se presentaba así como un muestreo de arte latinoamericano, que busca situar el trabajo del cartógrafo no en la confección de mapas que describen territorios físicos, sino en la confección de mapas virtuales que puedan servir para circunscribir imaginarios, reconstruir trayectos y redes de pensamiento en cartografías que incluyan a su vez el proceso mismo de su trazado. Retomando la conceptualización de cartografía de Suely Rolnik (1989), Mesquita asimila el trabajo del curador al del cartógrafo que mapea simultáneamente el paisaje y la experiencia misma del mirar que lo atraviesa, suministrando al final del viaje la lectura de un proceso (de comprensión) que sobrepasa el territorio: la cartografía se construye al mismo tiempo que el territorio. El “curador-cartógrafo” crea con cada selección un mapa, y por ende, un territorio diferente en tanto campo de interrogación posible, en el que las obras seleccionadas funcionan como mojones, puntos de referencia de un territorio que permanece en constante transformación. Una cartografía que no oculta su arbitrariedad ni se arroga la pretensión de completitud o verdad, sino que se postula como uno de múltiples mundos posibles. La exposición propone, así, “otra cartografía” del arte latinoamericano que surge como resultado del trabajo del “curador cartógrafo”, trazando recorridos alternativos a los circuitos establecidos y buscando romper con los límites impuestos por la geopolítica y las relaciones institucionalizadas.

Estos otros mapas posibles buscan matizar la imagen de la globalización en términos de una red que operaría una gran integración cultural global, desafiando las nociones tradicionales que organizaban la geografía en territorios.

De las metáforas de lugar a la eficacia estratégica

Avanzando sobre la primera década del siglo XXI, la discusión sobre la posibilidad del arte latinoamericano, en tiempos de globalización y en los términos de metáforas geográficas, sigue vigente. Sin embargo, la reflexión parece reorientarse hacia un perfil valorado ahora en los términos de eficacia política y económica. Para Mosquera, si bien pervive la unidireccionalidad del discurso, cuando afirma que “El norte siempre tiene el saque” y el sur tiene una perenne situación de respuesta, es necesario, entonces, invertir la corriente para instalar una red global de interacciones hacia todos los lados. Hasta ahora, la globalización reproduce los flujos de la economía, no instala nuevos circuitos. Observando las epistemologías prevalecientes propone una mirada histórica que iría quizás del “arte Europeo provinciano” al “arte derivativo”, al “arte latinoamericano”, al “arte *en* América Latina”, al “arte *desde* América Latina”. Plantea el problema de la denominación totalizante y, en un gesto polémico, propone al arte latinoamericano dejar de serlo, para resaltar la variedad y asumirse “en el fragmento, la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones”, corriendo el riesgo de caer en el “cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total”²⁷.

En otros términos, pero en la misma perspectiva que plantea con la globalización una revalorización de las “estéticas periféricas y marginales”, **Joaquín Barriendos** va a hablar de la consolidación de lo que denomina “arte periférico-global”: un tipo de producción artística definida por la paradoja de ser a la vez local y global, cuyos estándares son dictaminados por las instituciones centralizadas de la escena del arte contemporáneo

²⁷ Mosquera, G. (2000). *Op. cit.*

internacional. Describe así como en el fenómeno de internacionalización del arte contemporáneo, lo periférico es leído como un “activo”. El concepto de “activo-periferia” (que retoma de la noción de “activo-país”), es entendido como un conjunto de fortalezas y debilidades vinculadas a un país de origen, que incrementan o sustraen valor a los bienes o mercancías, y reposicionan marcas y mercados²⁸.

En la misma línea, Nelly Richard²⁹ y Cuauhtémoc Medina³⁰ asignan un valor diferencial al Sur del que es posible obtener una ganancia. Richard entiende el Sur como lo local, siendo su uso estratégico y ventajoso, puesto que la localidad funciona, por un lado, como una defensa reactiva de la territorialidad de origen, un refugio nostálgico de la pureza de una cultura originaria que debe aislarse de las contaminaciones de tráficos globalizados; por otro, como una diferencia situada, en tanto que su localización táctica interviene en las geografías de poderes metropolitanos que administran el valor de la diversidad cultural, y desplaza significados de lo globalizante y lo micro-diferenciado. Por su parte, Medina plantea que Sur no es una región, sino una divisa de invención, desviación y resistencia. Afirma que algunos de los imperativos de las últimas décadas de la revisión del esquema centro-periferia fueron alcanzados y que el Sur ha adquirido una nueva densidad crítica, mientras que el Norte ya no es referente de la noción de cultura a pesar de ser el gestor y administrador preponderante de los discursos académicos y estéticos.

Entrado el siglo XXI, las posiciones críticas comentadas ponen en evidencia que la discusión acerca del monopolio de la representación del arte latinoamericano continúa vigente. Aun cuando los términos y los argumentos sobre los que se ha sostenido fueron cambiando desde fines de los ochenta a la actualidad, en la mayoría de los casos parecería tratarse de una reflexión exclusivamente discursiva, que evita la referencia a la producción artística involucrada o la alude indirectamente. Resta entonces por analizar las características materiales sobre las que se edificaron esas posiciones críticas, es decir, estudiar las maneras con que los repertorios de artistas y obras se dispusieron constituyendo relatos acerca del arte latinoamericano en los proyectos expositivos mencionados. Para esto, la noción de *puesta en escena* propuesta por Nelly Richard resulta una herramienta conceptual operativa, que hay que explorar y ampliar en el sentido descrito.

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1980). “La crítica de arte en Latinoamérica”. En *Re-Vista*, n° 13, 18-22. Medellín, Colombia, incluido en Acha, J. (1994). *Huellas críticas*. La Habana, Cuba y Cali, Colombia: Instituto Cubano del Libro y Centro Editorial Universidad del Valle.
- Barriendos, J. (2009). “La emergencia del arte ‘periférico-global’”. En *ramona. Revista de artes visuales* n° 91, 39-43. “¿Podemos seguir hablando de “Arte Latinoamericano”?”.
- Escobar, T. (1996). “Arte, aldea global y diferencia”. En *Una nueva historia del arte en América Latina*. Oaxaca: México.
- Foster, H. (1996). “El artista como etnógrafo”. En *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Goldman, S. (1987). “Homogenizing hispanic art”. En *New Art Examiner* vol. 15, n° 1, 30-33.

²⁸ Barriendos, J. (2009). “La emergencia del arte ‘periférico-global’”. En *ramona. Revista de artes visuales* n° 91, 39-43. “¿Podemos seguir hablando de “Arte Latinoamericano”?”

²⁹ Richard, N. (2009). “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de ‘Sur’”. En *ramona. Revista de artes visuales* n° 91, “¿Podemos seguir hablando de “Arte Latinoamericano”?”

³⁰ Medina, C. (2010). “Sur, sur, sur, sur...” En *Sur, Sur, Sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), pp. 11-15.

- Medina, C. (2010). "Sur, sur, sur, sur..." En *Sur, Sur, Sur, Sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo (PAC).
- Mesquita, I. (1993). "Cartographies". En Bedia, J. (et.al.) *Cartographies*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.
- Mosquera, G. (1992). "Presentación *Ante América*". En *Ante América*. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Mosquera, G. (1995). "Poder y curaduría intercultural". En *Trans. Arts, Cultures, Media*, n° 1
- Mosquera, G. (2000). "Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte Latinoamericano al arte desde América Latina". En *Proyecto de Investigación: Arte contemporáneo del Ecuador*. Quito: Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC).
- Mosquera, G. (ed.) (1995). *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts (iIVA) y Héctor Ol. et al. (eds.). (2012). *Resisting categories: Latin American and/or Latino?* Houston: Museum of Fine Arts. International Center for the Arts of the Americas.
- Pacheco, M. (1999). "Arte Latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles". En Jiménez, J.; Castro, F. (eds). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ramírez, MC. (1992). "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art". En *Art Journal* vol. 51, n° 4, 60-68. Latin American Art.
- Richard, N. (1994). "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación". En AA.V.V. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*, México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM).
- Richard, N. (2009). "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de 'Sur'. En *ramona. Revista de artes visuales* n° 91, "¿Podemos seguir hablando de "Arte Latinoamericano"?"
- Sarlo, B. (1997). "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". En *Revista de Crítica Cultural*, n° 15, 32-38.
- Schwarz, R. (1999). "Un Seminario de Marx". En *Punto de Vista. Revista de Cultura*, n° 54, 34-43.
- Sullivan, E. J. (1988). "Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987". En *Art Journal* Vol. 47, n° 4, 376-379. Revising Cubism. College Art Association.

Fuentes de internet

- Barriandos, J. (2013). "La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos". Barcelona: Universidad de Barcelona. pp. 55 y 56. Disponible en: http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/JBR_TESIS.pdf?sequence=1