

GABRIELA A. PIÑERO

Políticas de representación/ políticas de inclusión

*La reactualización del debate de lo latinoamericano
en el arte durante la primera etapa de la globalización
(1980-1990)*

La década de 1980 produjo una ampliación de la geografía del arte contemporáneo y del radio de representación cultural global, que antecede directamente a la esfera de interacciones globales de los años noventa. La presión ejercida por las reivindicaciones de las comunidades inmigrantes en las metrópolis, así como las teorías de la posmodernidad y de género, el poscolonialismo y los estudios culturales habían empezado a cuestionar, ya desde décadas atrás, las políticas de representación y participación, así como las narrativas que sólo reforzaban un sistema de jerarquías y exclusiones característico de la modernidad y la posguerra. Exposiciones como “Primitivism in 20th Century Art” (Nueva York, 1984)¹ y “Magiciens de la Terre” (París, 1989)² dieron cuenta del nuevo interés por la diferencia y la otredad en los circuitos artísticos internacionales y de la ambición de reescribir las historias del arte desde perspectivas globales.

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

2. *Magiciens de la Terre*, catálogo de la exhibición (París: Centre Georges Pompidou, 1989). La polémica que despertó esta exposición al caracterizar a la “periferia” de “mágica” y “auténtica” se analizó extensamente en los artículos compilados en el número especial publicado por la revista *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture* (primavera, 1989).

Los procesos de descolonización y la emergencia de un “sur global” también tuvieron impacto en los espacios en los cuales se negociaba el arte contemporáneo internacional, así como en la historia del arte en tanto máquina que establecía los términos básicos que definían la producción artística de “avanzada”.³ La multiplicación de los flujos de información y de artistas propulsados por la globalización imposibilitaba continuar afirmando narrativas euro-norteamericanas que hacían caso omiso de la producción plástica de más de la mitad del globo.

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

En el caso de América Latina, el periodo abierto a finales de los años ochenta estuvo signado por una fuerte demanda de sus producciones artísticas desde diversos espacios de comercialización y exhibición metropolitanos.⁴ Potenciado por la cercanía del V Centenario del “encuentro de dos mundos”, este “tercer boom” del arte latinoamericano en los Estados Unidos se caracterizó por la realización de intervenciones escriturales y de curaduría que, enunciadas por teóricos de América Latina y de los sectores más críticos estadounidenses, replicaban las abundantes exposiciones panorámicas elaboradas sobre el arte de América Latina en los centros artísticos de los Estados Unidos y de algunos países de Europa (España, Inglaterra, Bélgica).

Este artículo analiza la reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte, por medio de la discusión generada por las grandes exposiciones panorámicas sobre el arte de la región montadas a uno y otro lado del Atlántico. La

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

4. Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation”, en *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, B. W. Ferguson *et al.* (Nueva York: Routledge, 1996), 21-38. Este boom fue también abordado por Shifra M. Goldman (*Perspectivas artísticas del continente americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo xx* [México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008]).

decisión de centrarme en los discursos curatoriales responde a que fueron un conjunto de exposiciones las que orientaron la discusión de la época sobre los límites de la inclusión y tuvieron efectos en las formas de coleccionar, exhibir y significar el arte de la región. Organizadas por importantes instituciones, el conjunto de exhibiciones aquí examinadas fueron cuestionadas desde los grupos minoritarios activos al interior de los “centros” y desde los márgenes del sistema artístico y económico. Junto a este doble frente es posible identificar un tercer sector poco reconocido por la historiografía del periodo, y que también dirigió una mirada crítica a las muestras historicistas sobre el arte del “sur” que proliferaron a finales del siglo xx. Me refiero a un grupo de exposiciones que, elaboradas desde el “norte”, introdujeron una autocrítica sobre las políticas de representación articuladas por sus contemporáneos. Desautorizadas por cierto sector de la crítica latinoamericana que sólo percibió sus aspectos más problemáticos, una mirada atenta permite, sin embargo, identificar en estas muestras algunas estrategias curatoriales y argumentales que posteriormente serían desplegadas desde el “sur”.

*Estrategias de inserción: el debate políticas
de representación/políticas de inclusión*

Eva Cockcroft señaló que la representación del arte latinoamericano en los Estados Unidos se intensificó durante la segunda guerra mundial, como respuesta a la preocupación del país del norte por la simpatía que varios países de América Latina manifestaban hacia el fascismo de Alemania, Italia y España.⁵ Fue también durante este periodo cuando el MOMA empezó más fuertemente a adquirir obras del “sur”, fortaleciendo la colección de arte latinoamericano (exhibida por primera vez en 1943)⁶ en tanto regionalismo artístico diferenciado. La creación del Programa de Exhibición de la Unión Panamericana (Washington, D.C.) a cargo de José Gómez Sicre a mediados de 1940, reforzó la presentación aislada del arte de América Latina así iniciada, y a su vez dio

5. Eva Cockcroft, “The United States and Socially Concern Latin American Art: 1920-1970”, en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, comp. Luis Cancel (Nueva York: Harry N. Abrams, 1988), 184-221.

6. Rona Roob, “From the Archives: The Museum and Latin American Art”, MOMA (verano, 1993): 16.

cuenta de la necesidad de vías alternas para un arte expulsado de los espacios de exhibición centrales (el MOMA).⁷

Al igual que Cockcroft, Mari Carmen Ramírez señaló dos momentos de especial interés de los Estados Unidos por el arte del “sur” previos al *boom* que caracterizó los últimos años de la década de 1980 y los primeros de la de 1990. Luego de una primera etapa entre 1940 y 1945, un segundo momento se abrió tras la Revolución cubana (1959) que duró hasta 1970.⁸ Ambas ocasiones estuvieron marcadas por un interés político estratégico de los Estados Unidos en América Latina y, mientras el primer periodo centró su interés en obras modernistas de los años veinte y treinta, el segundo privilegió la promoción de obras de las vanguardias de los años sesenta, mediante la financiación de instituciones (por ejemplo, el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires), y el otorgamiento de becas a artistas del sur (la beca Guggenheim) para estadías en los Estados Unidos. El tercer momento de interés de los Estados Unidos por el arte del “sur” se inauguró a finales de la década de los ochenta y se intensificó durante los primeros años noventa. La política del multiculturalismo en el país del norte y la nueva preocupación por la diferencia y la otredad fomentaron la promoción de exposiciones sobre regiones tradicionalmente relegadas con producciones artísticas distintas a las patrocinadas por el canon modernista. La atención especial que América Latina y su arte recibieron en este periodo puede explicarse por una serie de factores. La proximidad del aniversario de la llegada de Colón a América situó la representación de la región y sus producciones artísticas en la agenda política del “norte” y de los países europeos del trazado colonial. Por otro lado, como señaló Adriano Pedroza, el interés en el arte de América Latina durante estos años puede también explicarse porque, desde “la perspectiva del hemisferio norte, los latinoamericanos pueden representar al *otro* más accesible” (“hablan lenguas europeas, son cristianos, básicamente eurocéntricos y en general heterosexuales”).⁹

La nueva etapa abierta en los años ochenta se caracterizó por una mayor capacidad de acción de los curadores y críticos del “sur”. Las reformulaciones teóricas de los años ochenta y los debates en políticas de participación hicieron que ya no fuese suficiente sólo “mostrar” las obras de las regiones otrora relegadas. Era imperioso, además, dar espacio y participación a voces nuevas capaces

7. Cockcroft, “The United States”, 194.

8. Cockcroft, “The United States”, 209; Ramírez, “Brokering Identities”, 28.

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

de construir sentidos diversos sobre la historia, así como impugnar las viejas construcciones fosilizadas. La crítica latinoamericana que ganó terreno en esos años se dedicó a cuestionar una serie de exhibiciones que articuló una concepción ahistórica y simplista del arte del continente. Cuestionar la autoimpuesta universalidad bajo la cual las narrativas euro-norteamericanas continuaban considerando estas producciones como periféricas y derivativas, exigía poner en escena la singularidad de estas producciones-otras (latinoamericanas) a fin de mostrarle a esos relatos todo su provincialismo. Rechazar la totalidad de las exposiciones del “norte” en tanto bloque homogéneo y acrítico, permitió a la crítica latinoamericana impugnar toda construcción “externa” e instalarse como legítimos constructores de la historia del “sur” y sus sentidos. Si bien es factible identificar una diversidad de posturas y estrategias al interior de la crítica emitida desde el “sur”, todas sus intervenciones se conceptualizaron en términos de réplicas que pretendían subvertir la mirada turística y etnográfica bajo la cual eran significadas las artes latinoamericanas en las capitales del arte.

A grandes rasgos, es posible señalar dos fases o líneas que en este primer momento del debate se desarrollaron de manera paralela, y en ocasiones se intersecaron. Una primera etapa de la discusión se caracterizó por una posición latinoamericanista militante que concibió un frente sur/latinoamericano en resistencia y confrontación a la modernidad occidental. Presente en los textos iniciales en torno a la Bienal de La Habana a comienzos de los años ochenta, esta concepción de una América Latina compacta y distinta subsiste aún en algunas de las voces activas al interior de los Estados Unidos. Una segunda fase puede identificarse con las discusiones globalistas que se desarrollaron especialmente en los años noventa. Si bien es imposible asignar a ambas posiciones una sucesión cronológica estricta, ya que en ocasiones ellas se superponen y conviven, en líneas generales ambos momentos se corresponden con el tránsito entre las discusiones multi-culturales de los años ochenta y primeros años noventa, y aquellas alentadas en los decenios de 1990 y 2000 por las reflexiones en torno a la globalización. Este tránsito impulsó el desplazamiento desde formas de pensar las artes a partir de la singularidad y la diferencia hacia consideraciones ancladas en la continuidad y común pertenencia a una misma contemporaneidad poscolonial, superadora de trazados geográficos estrictos y compartimentaciones rígidas.

En consonancia con las reflexiones introducidas por algunos de los críticos aquí examinados, las nociones de “América Latina”, “norte”, “sur” y “centro”, no son asumidas en este trabajo como localizaciones geográficas estables, sino en el sentido en el que Michel de Certeau teoriza la noción de “lugar”: como

lugar social, un lugar enunciativo, de producción socioeconómica, política y cultural en función del cual se establecen los métodos, se precisa la topografía de intereses y se organizan los expedientes de las cuestiones a indagar.¹⁰ En este mismo sentido, la noción de “función-centro” que Nelly Richard conceptualiza a partir de las reflexiones de Jacques Derrida, permite atender las sucesivas instancias bajo las cuales en distintos momentos se ejerce un poder discursivo y representativo, sin identificarlo con un principio geográfico único y estático.¹¹ Al igual que la idea de “arte latinoamericano”, estos términos deben entenderse como espacios en disputa, como palabras factibles de encarnar proyectos artísticos, culturales y políticos alternos.

Las réplicas a las exposiciones del “centro”

La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante este periodo operó principalmente mediante una serie de intervenciones que, erigidas desde diversos sectores comprometidos con el arte de América Latina, respondieron a la multiplicación de exposiciones panorámicas y teleológicas organizadas sobre el arte del “sur” en los museos del “centro”. En cuanto estas exhibiciones revivían viejos estereotipos y continuaban ancladas en aproximaciones incapaces de atender la originalidad de las producciones de la región, ellas estimularon un debate acerca de la necesidad de nuevos acercamientos teóricos capaces de reformular las genealogías del arte moderno y contemporáneo.

Estas réplicas se organizaron desde un triple frente. Por un lado, hay que referir a las críticas a las políticas de representación y participación desarrolladas por grupos de inmigrantes al interior de los Estados Unidos. Desde los años sesenta y setenta, autores como Shifra M. Goldman, Tomas Ybarra-Frausto y Gloria Anzaldúa habían reflexionado sobre la situación de frontera y la exclusión de las comunidades de inmigrantes, por medio de decisiones culturales hegemónicas y en torno a la imposición de nominaciones reductoras y simplistas

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

11. Nelly Richard, “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, comp. Daniel Mato (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001). Disponible en: <http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf> (consultado en septiembre de 2008).

(“hispanos”, “latinos”, “minorías étnicas”, etc.). Esta línea argumental la continuaron teóricos y artistas también inmigrantes como Mari Carmen Ramírez y Guillermo Gómez-Peña en los años ochenta y noventa.¹² Un segundo frente se desplegó mediante una serie de exposiciones organizadas desde el “norte” que reflexionó críticamente sobre cómo el arte de la zona se narra y exhibía en las grandes muestras regionales. Ignoradas por la crítica del “sur”, estas exposiciones formularon algunas de las interrogantes y estrategias curatoriales que posteriormente se ampliarían por la crítica emitida desde el “sur”. Finalmente, el último antecedente que participó de la reactualización del debate, lo constituía una serie de intervenciones artísticas que, operando desde los bordes, había reflexionado y tratado de subvertir la exclusión de los sectores marginales en la construcción de la historia y sus sentidos.

La presión de las “minorías” en los centros

Con la emergencia del activismo social y la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970, los artistas empezaron a organizarse no sólo en torno a los grandes conflictos políticos, sino también alrededor del carácter discriminatorio del mundo del arte. En oposición a la política del *melting pot* como integración armoniosa de los distintos sectores de la sociedad norteamericana, las diversas comunidades activas al interior de los Estados Unidos articularon sus reclamos por una identidad y cultura diferenciada. Con frecuencia, esas disputas se plantearon en diálogo con las luchas antiimperialistas en el sur, desde la Revolución cubana hasta las guerras civiles en Centroamérica.

Los escritos de Shifra M. Goldman, historiadora del arte y activista de los Estados Unidos fuertemente comprometida con el arte y la cultura de América Latina, revelan cómo su pensamiento permanece aferrado a la demanda por la especificidad y diferencia del arte latinoamericano al interior y fuera de los Estados Unidos. Esta misma crítica dicotómica hacia un “norte” incapaz de percibir la singularidad de las manifestaciones inscritas en la órbita de la

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

cultura, la religión y las tradiciones del “sur”, atraviesa los trabajos posteriores de Tomás Ybarra-Frausto sobre el arte chicano que establecen una fuerte correspondencia entre las formas del arte y la búsqueda de autoafirmación cultural y política.¹³

Esta línea opositora de pensamiento dominó la crítica dirigida por Goldman a la exposición *Latin American Artists of the xx Century* (1993) curada por Waldo Rasmussen, director del programa internacional del MOMA, en esa institución.¹⁴ En la perspectiva de Goldman, esta muestra tuvo el problema de estar fundada en un “centrismo euro-norteamericano” y de disolver la unidad del arte latinoamericano.¹⁵ La decisión de Rasmussen de articular en la exhibición una perspectiva internacional en línea con su creencia de que “el artista contemporáneo [...] amerita exhibirse en un contexto internacional y no sólo en exposiciones nacionales o regionales”,¹⁶ suponía para Goldman configurar el arte latinoamericano a partir de las categorías asignadas para Europa y los Estados Unidos. La crítica de Goldman contra “la agotada idea de que el arte latinoamericano no sólo debe ser desterritorializado, sino despojado de su carácter único y de los ritmos de su propia historia”,¹⁷ es característica de la posición antagonista y defensiva sostenida por ciertos críticos latinoamericanistas desde los Estados Unidos.

El fuerte rechazo de Goldman ante cualquier intento por desterritorializar el arte de la región (es decir, por pensar “lo latinoamericano” desde lugares distintos del meramente geográfico), respondía a que su entendimiento del “arte latinoamericano” se ajustaba a un concepto de identidad unívoco articulado en torno a un espacio único de referencia. Su concepción del arte, como unidad

13. Tomás Ybarra-Frausto, “The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art”, en *Beyond the Fantastic. Art Criticism from Latin America*, ed. Mosquera (Londres: Iniva, 1996), 165-182.

14. La exposición itineró también por las ciudades de París, Sevilla y Colonia. Esta exhibición se presentó como “el más ambicioso esfuerzo” por mostrar el arte de América Latina en instituciones de Estados Unidos y Europa, al exponer más de noventa artistas con aproximadamente trescientas obras pertenecientes a un periodo que se extendió desde 1914 hasta 1990. Waldo Rasmussen, *Latin American Artists of the xx Century* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993).

15. Shifra M. Goldman, “Artistas latinoamericanos del siglo xx, MOMA”, *ArtNexus* (septiembre-diciembre, 1993): 84-89.

16. Berta Sichel, “Artistas latinoamericanos del siglo xx”, *ArtNexus* (junio-agosto, 1993): 52-53.

17. Goldman, “Artistas latinoamericanos”, 89.

dependiente de las luchas históricas del continente, se manifestó en su recriminación ante “la ausencia de una comprensión de la historia latinoamericana, de las ideas y acontecimientos nacionales y de las interacciones sociales artísticas” que ayudarían a contextualizar y explicar las obras exhibidas.¹⁸ La perspectiva de Goldman ligaba los planteamientos políticos del arte de la región a un argumento identitario. “Lo latino” aparecía como un elemento decisivo del significado político del arte regional.

Si bien los reproches de Goldman contra la ausencia de ciertas regiones en *Latin American Artists of the xx Century* fueron absolutamente válidos y la exposición puede también ser cuestionada desde otros ángulos,¹⁹ esta exhibición trató de diversificar los lugares desde los cuales pensar el arte de la región, que en su momento resultaron inaceptables para críticos que insistían en conceptualizar el arte de América Latina en términos de un bloque diferenciado. Según Goldman, el arte de América Latina debía pensarse como una unidad cuyos

18. Goldman, “Artistas latinoamericanos”, 87.

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

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

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

Ramírez criticó la figura del curador que subyacía a tres de las exposiciones de arte latinoamericano organizadas a finales de los años ochenta en los Estados Unidos: “Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987” (Indianápolis, 1987),²⁰ “Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art” (Dallas, 1988),²¹ e “Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors” (Nueva York, 1988).²² Según Ramírez, estas exposiciones compartían un mismo patrón curatorial acuñado en relación con las premisas del modernismo euro-norteamericano (progreso, universalidad y autonomía de la estética), ineficaz al momento de pensar las diferencias culturales involucradas en las sociedades periféricas con modernidades alternas.

Mientras “Art of the Fantastic” ejemplificó, según Ramírez, el reduccionismo de la “identidad” latinoamericana que funcionó en las exhibiciones del “norte”, “Hispanic Art” operó la homogeneización de grupos de descendencia

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

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

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

latina bajo las formulaciones del paradigma del modernismo hegemónico, e “Images of Mexico”, mediante el recurso de la noción de “autenticidad”, encarnó la creencia de América Latina como la tierra de un desenvolvimiento “natural” de lo surreal. El problema común de estas exposiciones, según Ramírez, es que articulaban un concepto de identidad esencialista y estático.

Fue en respuesta a la perspectiva hegemónica que guió estas exposiciones, cuando Ramírez argumentó por una concepción del curador como “negociador, agente o mediador cultural” (*cultural broker*),²³ y ya no como árbitro artístico. Mediante esta defensa, Ramírez enfatizó el modo en que el cambio de las políticas identitarias de los años ochenta y noventa había impactado en la práctica curatorial y transformado la función política del intelectual latinoamericano involucrado en el circuito artístico mundial.

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

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

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

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

Enwezor), Tailandia (Apinan Poshyananda) y Rusia (Viktor Misiano), regiones tradicionalmente excluidas de los relatos canónicos de la historia del arte, pero en ese entonces emergentes en cuanto nuevas áreas artísticas con una unidad de sentido. El título de la conferencia dictada por Mosquera en el evento de Iniva, “Curating from the South: *Ante América* and Other Exhibitions Projects” (1994),²⁴ estaba en consonancia con la tarea que posteriormente se propuso la publicación de 1996: invertir la dirección de la mirada en la tarea de representar y significar el arte de las diversas regiones, y desajustar los postulados que orientaban las exhibiciones sobre “América Latina” elaboradas en los espacios hegemónicos.

Una sección de esa publicación se dedicó a críticos y artistas que indagaban los múltiples prejuicios que sobre sus prácticas y otras manifestaciones “menores”²⁵ circulaban en los centros metropolitanos en los cuales trabajaban. Los textos de Luis Camnitzer y de Guillermo Gómez-Peña reflexionan sobre un arte producido en el cruce entre dos o más culturas, que atenta contra la estabilidad de un Occidente empeñado en ignorar los múltiples flancos desde los cuales se desafía continuamente en la contemporaneidad.²⁶ Obligados a confrontarse con un sistema artístico que los expulsa bajo conceptualizaciones acomodaticias a las regulaciones hegemónicas, las reflexiones de Gómez-Peña y de Camnitzer reclaman una actualización de los criterios analíticos y valorativos puestos en juego en la percepción y significación de las experiencias artísticas. Gómez-Peña, Camnitzer, Ybarra-Frausto y Ramírez expresan el aspecto más revulsivo de esta crítica esgrimida desde el interior de los centros: la profunda desconfianza hacia la aparente apertura de los espacios de participación y exhibición “multiculturales”.

El “latino *boom*”, como lo denominó Gómez-Peña, sí operó una apertura parcial a aquellas prácticas que mejor se acomodaban a los mandatos mercantiles del fenómeno, pero con frecuentes errores de homogeneización, des-

24. Esta actividad sobre curaduría se organizó de manera conjunta por el Institute of International Visual Arts (Iniva) y el departamento Curating Contemporary Art del Royal College of Art (Londres). La Stuart Hall Library de Iniva tiene los audios de algunas de estas conferencias, pero no el audio de la presentación ofrecida por Gerardo Mosquera.

25. Empleo esta idea en el sentido de Deleuze y Guattari: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1978), 28.

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

contextualización, eclecticismo cultural, folclorización y exotización.²⁷ Artistas mujeres y artistas trabajando desde el *performance*, el video y la instalación, así como las obras más politizadas, quedaron, sin embargo, fuera de este “espejismo mediático” de los años ochenta y noventa. Al “latino domesticado” que esta aparente apertura dio la bienvenida, se le exigió ajustarse a las reglas ya impuestas del mercado artístico sin ninguna capacidad de decisión cultural. La participación “multicultural” que se pretendió exponer desde una perspectiva progresista en los Estados Unidos tenía desde el lado de los derechos civiles y las políticas migratorias su parte más reaccionaria: el desmantelamiento de la educación bilingüe, la construcción del muro fronterizo México-Estados Unidos y la guerra declarada contra las llamadas pandillas hispanas.²⁸

La autocrítica de las exposiciones del “norte”

A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, es posible identificar una serie de exposiciones del “norte”, que buscó desestabilizar la mirada totalizadora que dominó las muestras regionales del periodo. Las reflexiones críticas, que estas muestras introdujeron en las formas de narrar y exhibir el arte producido en América Latina, contradicen la construcción dominante del periodo —instalada principalmente por el texto de Mari Carmen Ramírez “Beyond ‘the Fantastic’” y la antología del mismo título realizada por Gerardo Mosquera— que condenó el conjunto de intervenciones del “norte” en tanto totalidad acrítica.²⁹

Una de las exposiciones más cuestionadas de la época fue “Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987”, curada en 1987 por Holliday T. Day y Hollister Sturges. Las afirmaciones de los curadores sobre el arte de la región justifican este rechazo. En el catálogo de exposición, ambos sostuvieron que “lo fantásti-

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

28. Gómez-Peña, “The Multicultural Paradigm”, 190-193.

29. Ramírez, “Beyond ‘the Fantastic’”, 229-246. Mi tesis doctoral, de la cual deriva este artículo, se centró en el análisis de los discursos críticos y curatoriales generados desde América Latina en las últimas décadas. Ésta es la razón por la cual no analizo el papel que tuvieron importantes instituciones de los Estados Unidos tales como el Mexican-Fine Art Center Museum de Chicago y el Museo del Barrio de Nueva York en la reevaluación del arte de las llamadas periferias.

co” se desarrolló en América Latina durante los últimos cuatrocientos años para definir la identidad cultural del continente. Si bien los curadores cuestionaron el entendimiento del arte de la región como derivativo, su construcción no por eso evitó caer en el reduccionismo al simplificar un gran conjunto de obras a un único marco de sentido estático por casi medio siglo.³⁰

Esta exposición fue habitualmente criticada de eurocéntrica por el título “another view” bajo el cual el catálogo presentó el único texto escrito por un historiador procedente de América Latina, Damián Bayón. La separación de esta “otra mirada”, se justificó por los procedimientos diversos que, según los curadores, distinguen a la crítica de arte del “norte” de la crítica de arte latinoamericana. Mientras la crítica de arte norteamericana procede, en opinión de Day y Sturges, a partir de información factual y trata de demostrar los vínculos entre las obras y la experiencia, la crítica latinoamericana procede por medio de la “sensibilidad”, la “imaginación” y la “poesía”. La afirmación de que “él o ella [se refiere al crítico latinoamericano] no considera necesario ser siempre tan científico como el crítico norteamericano”,³¹ refuerza tipificaciones y repite, en el plano de la crítica, las construcciones ya operadas a nivel de las obras y los artistas: mientras el “norte” es el portador de lo científico y lo fáctico, de la razón, al “sur” corresponde la imaginación, la emoción y el dato primario de lo sensible. Fuertemente amonestada en cuanto constructora de un estereotipo de “lo fantástico” que sustrajo a las obras exhibidas del devenir de la historia, estos cuestionamientos ignoraron que “lo fantástico” en tanto horizonte de sentido había sido sugerido por Damián Bayón, un historiador argentino, y que

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

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

se trataba de una construcción discursiva fuertemente enraizada en la tradición de pensamiento latinoamericano.³²

“Art in Latin America: The Modern Era, 1892-1980”, curada por Dawn Ades y coordinada por la Hayward Gallery (Londres) en 1989, también fue acusada de empresa colonizadora del “norte” por su autoatribuido poder de nominación y significación.³³ Si bien esta exhibición presentó una construcción panorámica y cronológica del arte local fácilmente cuestionable, las reseñas negativas que recibió obviaron que “Art in Latin America” deliberadamente se desmarcó de una comprensión de las artes de la región como “fantásticas”, para explorar la búsqueda independentista y las múltiples pervivencias del legado colonial en las obras de los artistas analizados.³⁴ La crítica del periodo tampoco reconoció que esta exposición fue la primera en reflexionar sobre las connotaciones políticas y culturales de la noción de “América Latina”, y sobre los límites de este término para designar una región comprendida por más de veinte países y una gran variedad de grupos étnicos y lingüísticos.

32. En mi tesis de doctorado analicé la raigambre latinoamericana de la construcción de “lo fantástico” por medio de la revisión de una serie de exposiciones y publicaciones de teóricos e historiadores locales que recurrieron a este concepto y al de “lo mágico” para caracterizar las producciones de la región. El libro de María Clara Bernal Bermúdez, *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006), argumenta la continuidad entre las teorías de “lo real maravilloso” desplegadas por Alejo Carpentier en la década de 1940 y los estereotipos en funcionamiento en algunas de las exhibiciones regionales de finales de la de 1980 y 1990. Lo que el estudio de Bernal revela es que la construcción realizada por Carpentier en los años cuarenta posee implicancias en la concepción de América Latina que opera y permite ser rastreada en las exposiciones posteriores de los años ochenta y noventa. Su investigación también enfatiza que las representaciones que críticos y teóricos latinoamericanos de este periodo se dieron a la tarea de desarmar, no fueron impuestas desde el exterior, sino desarrolladas al interior de las propias culturas al modo de “estereotipos autoinflingidos respecto de la idea de una cultura latinoamericana ‘auténtica’”. Gabriela A. Piñero, “Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer”, tesis doctoral en Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013).

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

34. “Art in Latin America” abarcó desde los movimientos independentistas de 1810-1820, hasta la década de 1980. La exposición se organizó en 13 núcleos que analizaban un movimiento o momento específico. Se presentó en la Hayward Gallery (Londres), en el Museo Nacional y Museo Moderno de la ciudad de Estocolmo (1989) y en el Palacio de Velázquez (Madrid, 1990). *Art in Latin America: The Modern Era. 1820-1980*, ed. Dawn Ades (New Heaven: Yale University Press, 1989).

Los fuertes cuestionamientos que “Latin American Artists of the xx Century” (1993) recibió, se enmarcaron en un mismo reproche contra toda empresa originada en el “norte” que quiso significar las artes del “sur”. El catálogo de exposición evidenció la pretensión exhaustiva de las muestras que proliferaron a finales de los años ochenta y principios de los noventa. El despliegue de las obras según un orden cronológico, que organizó las producciones en dos grandes secciones —desde los inicios del modernismo hasta la década de 1960, y desde los años sesenta hasta los noventa— demostró un principio curatorial incapaz de problematizar los marcos de sentido de las obras elegidas y los criterios de periodización dominantes. Recriminada principalmente por querer subsumir las artes de América Latina dentro de una narrativa occidental, los ataques que la exposición de Rasmussen recibió no tuvieron en cuenta que, desde la estrategia curatorial que procuró articular, esta exposición podía filiarse con ciertos emprendimientos críticos elaborados al interior de América Latina.³⁵

Si bien esta exposición siguió apegada al formato de exposición positivista diacrónica, “Latin American Artists of the xx Century” buscó insertar a los artistas latinoamericanos dentro de una narrativa del arte occidental, en línea con la convicción de Rasmussen sobre la ausencia de algo “propio” latinoamericano en los artistas de la región: “en ningún caso afirmaré que los artistas latinoamericanos comparten una identidad común que se defina fácilmente o que los separe de los demás artistas occidentales”.³⁶ En las páginas del catálogo, Rasmussen mencionó su intención de vincular la parte neoyorquina de la colección del MOMA con la colección latinoamericana del museo, a fin de que esta colección pudiera mostrarse en un contexto diverso del cual habitualmente se exhibe. A pesar de que el referente, señalado por Rasmussen, de esta decisión de

35. Rasmussen había sido asesor de la exposición “Art in Latin America: The Modern Era, 1892-1980” y había presentado ese proyecto al MOMA (donde fue rechazado) y a otras instituciones de Nueva York. Carta de Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del MOMA, a Andrew Dempsey, director asistente de la Hayward Gallery, 24 de abril de 1987. Archivo de la Hayward Gallery. La correspondencia, guardada en el archivo de la Hayward Gallery (Londres), permite analizar la efervescencia que hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa experimentó la organización de exposiciones sobre el arte de América Latina, y cómo estos distintos proyectos estaban de algún modo vinculados. Esta institución también preserva documentos que presentan los vínculos entre los organizadores de estas diversas muestras y sus negociaciones para que los proyectos se exhibieran en diversos países e instituciones. Asimismo, pueden encontrarse varios documentos referidos a los múltiples eventos que planeaban organizar en torno a cada una de estas exhibiciones.

36. Rasmussen, “Prefacio”, en *Latin American Artists*, 9.

poner en diálogo a artistas de diversas geografías fue la Documenta de Kassel, en tanto estrategia exhibitiva esta operatoria tenía también antecedentes en la labor emprendida por la Bienal de La Habana y anticipó la decisión del Museo Blanton (Austin, Texas) de integrar el arte de todas las Américas en el guión de la exhibición permanente, y la política de adquisición y exhibición de la Tate Collection al pensar el arte de diversas regiones geográficas dentro de una común corriente moderna y contemporánea.

Los grupos latinoamericanistas activos en los “centros” no cuestionaron la presencia de “América Latina”, en tanto unidad de sentido en las grandes muestras de finales de siglo, sino a quién se atribuía el derecho de narrar esa historia y desde qué horizonte lo hacía. Los escritos de Ramírez y de Goldman, de principios de los años noventa, revelan que su principal reclamo surgía de la necesidad de contextualizar las producciones “latinoamericanas” y “latinas”, ante el total silencio con que eran recibidas en las instituciones del centro. Sin embargo, “Art in the Modern Era” y “Latin American Artists of the xx Century”, trataron, además, de poner en evidencia que las categorías de “América Latina” y de “arte latinoamericano” que Goldman y Ramírez no estaban dispuestas a abandonar, también presentaban problemas.

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

Exhibida en 1990 en la Ikon Gallery (Londres), esta exposición se desmarcó de las presentaciones panorámicas del periodo y realizó una selección de obras a partir de la reflexión sobre la metáfora y el uso de los medios. Los documentos que se guardan en la Hayward Gallery referidos a esta muestra (fechados en 1988)³⁷ permiten entrever la postura crítica de Brett frente a los modos en que el arte de la región se narraba y exhibía por sus contemporáneos. Brett expresaba su voluntad de organizar una exposición que reuniera artistas contemporáneos desde una perspectiva “no nacional”, que fuera más allá de las preconcepciones que la gente tuviera sobre “América Latina”. “Transcontinental” no qui-

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

so ser “sobre ‘América Latina’” (“about ‘Latin America’”), y buscó demostrar “cómo estos lenguajes artísticos modernos están siendo usados con inflecciones e implicaciones diferentes a aquellos de Europa”.³⁸ Brett refería a varios de los problemas inherentes al nuevo interés sobre el arte de América Latina que serían luego desarrollados por las exposiciones del “sur” “Ante América” y “Cartographies”.³⁹ Brett enfatizó que su interés por los artistas seleccionados no radicaba en su pertenencia a una región de la que darían cuenta, sino en la singular poética articulada por sus obras; también señaló que el *boom* artístico que aconteció en los años noventa era más “histórico” que contemporáneo, y advertía que no es lo mismo “mostrar” ciertas producciones, que alcanzar un estado igualitario en las artes.

*El accionar desde los márgenes:
de la Bienal de La Habana a la cartografía desde el “sur”*

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

Inaugurada en 1984, la Bienal de La Habana constituía el referente más importante en cuanto operación artística destinada a dotar de una nueva visibilidad a las artes de regiones tradicionalmente relegadas.⁴⁰ El documento de creación del Centro de Arte Wifredo Lam, responsable de la organización de la Bienal, estipulaba el carácter internacional que el Centro y la Bienal habrían de adquirir desde sus inicios. Algunas de las atribuciones y funciones del Centro referidas en ese documento eran: el estudio y promoción de la obra de Lam como expresión universal de arte contemporáneo, la promoción internacio-

38. “How these modern art languages are being used with inflections and implications different from those of Europe.” Carta de Guy Brett a Catherine Lampert, 15 de marzo de 1988. Archivo Hayward Gallery, Londres, Inglaterra.

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

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

nal de la obra de artistas de Asia, África y América Latina, el fomento de actividades internacionales para establecer redes de cooperación, y la promoción de las manifestaciones contemporáneas de artistas cubanos.⁴¹

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

Este trazado tercermundista en la Bienal de La Habana respondió a una serie de motivos. En tanto parte de una nueva estrategia política del Ministerio de Cultura, la Bienal quiso reinstalar a Cuba en la escena internacional y situar a La Habana en el centro del mapa del Tercer Mundo.⁴² En este sentido, el panorama artístico ofrecido por la Bienal estaba en sintonía con el mapa de solidaridades políticas del gobierno cubano. Gerardo Mosquera y Rachel Weiss señalaron cómo a pesar de gozar de una gran independencia en la realización de la Bienal, al menos hasta su tercera edición, las decisiones sobre países y artistas incluidos estaban mediadas por los intereses del Estado cubano.⁴³ Por otra parte, la Bienal se concibió a sí misma como una plataforma para revertir el desconocimiento y falta de intercambio entre países marginales, dentro del trazado de poder artístico.

En la perspectiva de los organizadores de la Bienal, era necesario un mayor conocimiento de las artes de las zonas marginadas para alterar una situación colonial que perpetuaba relaciones de poder e imágenes tipificadas del “Tercer Mundo”. Revertir esta forma de colonialismo implicaba no sólo luchar por un “nuevo orden económico internacional” y un “nuevo orden de la información”, sino también proponer un “nuevo orden internacional de la cultura”.⁴⁴

41. El documento tiene fecha del 30 de marzo de 1983 y está reproducido en: Miguel Rojas-Sotelo, “The Other Network: The Havana Biennale and the Global South”, *The Global South* 5, núm. 1 (primavera, 2011): 153-174.

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

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

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

A pesar de que la Bienal de La Habana nunca asumió la noción de “Tercer Mundo” de manera homogénea o acrítica (no se buscó unificar las distintas localidades bajo esta categoría),⁴⁵ organizar un frente artístico bajo la idea de “Tercer Mundo” operaba una reterritorialización del arte bajo la lógica opositorista y dicotómica de la Tricontinental:

La creación del centro [se refiere al Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam] ha recibido una entusiasta acogida en el Tercer Mundo debido, fundamentalmente, a que esta institución viene a satisfacer una necesidad común: la de contar con un espacio integrador activo, dedicado a conocer, valorar y promover nuestro patrimonio artístico actual, con un sentido de afirmación de la identidad del Tercer Mundo *frente* a una cultura “internacional” hegemónica.⁴⁶

Si la idea de “Tercer Mundo” implicaba el riesgo de reactualizar la diferencia al re-encapsular las obras presentadas en la Bienal bajo esta categoría (problema con el cual se enfrentaban, como vimos, algunos críticos activos al interior de los Estados Unidos), según Mosquera este riesgo se asumió y en parte se salvó en la Tercera Bienal (1989) al afirmar que las singularidades contextuales de las distintas producciones habían sido superadas por una experiencia compartida en la producción contemporánea de arte, de indudable raigambre occidental. Se trató de un primer momento de militancia antioccidental, rápidamente reemplazado (o al menos superpuesto) por un pensamiento globalista que buscó disolver ese frente diferenciado en una narrativa artística común de raigambre occidental.

En una entrevista con Miguel Rojas-Sotelo, Nelson Herrera-Ysla (cofundador de la Bienal y curador en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam) resumía los intereses del equipo de la Bienal: “No estamos preocupados con las cuestiones de moda en Europa, Japón o los Estados Unidos, ni privilegiamos la práctica de la instalación, el arte posconceptual o minimal en sus diversas variantes”.⁴⁷ Estas palabras entran en tensión con el movimiento emprendido

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

46. Llanes Godoy, “Presentación”, 14. Las cursivas son mías.

47. “We are neither preoccupied with the issues that are in fashion in Europe, Japan, or

por la Bienal hacia una verdadera “cultura universal”⁴⁸ que Mosquera ubicó, retrospectivamente, bajo la guía de los postulados artísticos de la modernidad occidental. En un ensayo de 2011, Gerardo Mosquera sostuvo que la representación artística a la que la Bienal aspiró estaba dirigida a exhibir las producciones hasta entonces identificadas como tercermundistas, dentro de la práctica poscolonial del arte contemporáneo: “La Bienal, por supuesto, reconoció y enfatizó las diferencias artísticas y culturales, pero *dentro* de una común práctica poscolonial del arte contemporáneo”.⁴⁹ La lectura de Mosquera abría así una alternativa diferente a la sostenida por la crítica latinoamericanista desde los Estados Unidos, al reemplazar las diferencias regionales, por la continuidad y común pertenencia a una misma tradición occidental.

Inscribirse dentro de la práctica poscolonial del arte contemporáneo implicaba no sólo dotar de mayor prestigio a la Bienal de La Habana y a sus artistas, sino también romper con un gueto tercermundista, improductivo en términos de discusión y representación artística. El acento que la Bienal ubicó en el arte moderno y contemporáneo buscó reducir el espacio otorgado a las producciones tradicionales y religiosas, estereotipadas como las producciones auténticas del Tercer Mundo. Definir la operación de la Bienal de La Habana, al modo de un gran “Salon des Refusés”,⁵⁰ subrayaba esta estrategia en cuanto concebía la Bienal al modo de un gran bloque de “rechazados” capaz de arremeter (y eventualmente fracturar) contra un sistema artístico euro-norteamericano distribuidor de papeles y jerarquías.

Esta visión de Mosquera estaba también avalada por otro de los curadores de la Bienal, Ibis Hernández, quien atribuyó a la Bienal el haber redefinido la comprensión del “arte global” desde una perspectiva decolonial erigida desde el “sur”:

the United States, or privilege the practice of installation, post-conceptual, or minimal art in their many variations”. Rojas-Sotelo, “The Other Network”, 158.

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

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

50. Mosquera, “The Third Bienal”, 74.

nosotros estábamos estableciendo una nueva producción simbólica contemporánea cuando distinguíamos las prácticas de [...] las expresiones ligadas a las culturas vivas. Nosotros les dábamos espacios entre las manifestaciones más convencionales del mundo del arte establecido por Occidente y en el que nosotros nos formamos. Fue un acto de decolonización en nuestra propia práctica.⁵¹

Desde esta perspectiva, la gran apuesta y radicalidad de la Bienal fue el giro decolonial que asumió al generar un frente artístico tercermundista capaz de poner en crisis la legitimidad del canon occidental.⁵²

Si bien para Mosquera la idea de un arte del “Tercer Mundo”, o un arte del “sur”, abría nuevos problemas derivados del trazado hegemónico de un mapa de poderes (la idea de “Tercer Mundo” no deja de ser un “producto colonial”),⁵³ su estrategia discursiva y de representación de pensar el arte de todas las regiones, como perteneciente a una misma tradición de base occidental, entrañaba, sin embargo, el nuevo riesgo de promover, si no la occidentalización de las artes en general, al menos su asimilación a dicho paradigma.

En 1992, al asumir varios presupuestos de la Bienal de La Habana, Gerardo Mosquera curó, junto a Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, la exposición “Ante América”.⁵⁴ En línea con los postulados de la bienal, “Ante América”

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

52. Sobre el proyecto decolonial véase Walter Mignolo, “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa* (enero-junio, 2008): 250. Disponible en http://www.revistatabularasa.org/numero_ochomignolo1.pdf (consultado en noviembre de 2012).

53. Gerardo Mosquera, “The World of Differences. Notes about Art, Globalization, and Periphery”, en Rojas-Sotelo, “The Other Network”, 163.

54. La Biblioteca Luis Ángel Arango de Colombia organizó “Ante América”. Posteriormente se expuso en los siguientes espacios: Queens Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos); Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Caracas, Venezuela); Centro Cultural de la Raza (San Diego, Estados Unidos); The Yerbabuena Center for the Arts (San Francisco, Estados Unidos); The Spencer Art Museum (Lawrence, Kansas, Estados Unidos); Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (San José, Costa Rica). “Ante América” incluyó a los siguientes artistas: José Bedia, Everaldo Brown, Luis Camnitzer, Carlos Capelán, María Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Enrique Chagoya, Luis Cruz Azaceta, Arturo Duclós, Jimmie Durham, Melvin Edwards, Juan Francisco Elso, Milton George, Guillermo Gómez-Peña, Beatriz Gon-

remarcó también su carácter de respuesta frente a los modos tradicionales de exponer el arte del continente en los centros artísticos internacionales.

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

La afirmación de Mosquera de que “Ante América” buscó presentar, *develar*, a los Estados Unidos “una imagen del arte latinoamericano construida desde el sur, problematizadora, ajena a expectativas cliché”, señaló la singular estrategia articulada por esta exposición: impugnar las construcciones del “norte”, sin que esto implique aún la total disolución de la entidad del “arte latinoamericano”. Sin embargo, el emplazamiento de “lo latinoamericano”, en esta exposición, fue radicalmente distinto de aquél de las exposiciones panorámicas que apelaban a nociones de autenticidad. En discusión con la asunción de la idea de América Latina como bloque homogéneo, “Ante América” enfatizó las múltiples raigambres culturales del continente en una operación que cuestionó la “latinidad” de la llamada América Latina. Contra una rigurosa delimitación geográfica, “Ante América” incorporó obras de artistas nativos de los Estados Unidos (Jimmie Durham), chicanos (Amalia Mesa-Bains, Guillermo Gómez-Peña) y de diversas comunidades instaladas en los Estados Unidos (por ejemplo, artistas de ascendencia africana como Melvin Edwards). “Ante América” aspiró a construir una visión integradora desde una “comunidad cultural, histórica, económica y social” que trascendiera las obvias diferencias y así proble-

zález, Marina Gutiérrez, José Antonio Hernández, María Teresa Hincapié, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, Amalia Mesa, André Pierre, Carlos Rodríguez Cárdenas, Doris Salcedo, José Antonio Suárez, Francisco Toledo. *Ante América*, eds. Gerardo Mosquera, Jane Farver *et al.*, catálogo de la exposición (Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992). Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anamo3.htm> (consultado en abril de 2011). Analicé esta exposición y “Cartographies” curada por Ivo Mesquita en: Gabriela A. Piñero, “Una mirada desde el sur: *Ante América* y *Cartographies* en la construcción del arte ‘latinoamericano’”, en *IV Jornadas Hum. H. A. Imaginando el espacio: problemas, prácticas y representaciones*, ed. Diana Itatí (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur-Departamento de Humanidades, 2011). CD-ROM ISBN 978-987-1648-28-3.

matizara una estricta coincidencia entre localización geográfica y comunidad de intereses. La referencia latinoamericanista quedó así disuelta en un frente mayor del “sur”.

En un texto de 1994, Mosquera continuó el cuestionamiento abierto en “Ante América” al “deseo y poder posmodernos por curar el mundo”.⁵⁵ La selección de obras contemporáneas elaboradas desde múltiples tradiciones presentadas en la exposición de 1992,⁵⁶ buscó asimismo disputar la “supuesta universalidad del valor estético”⁵⁷ que se atribuyen los curadores que, al modo de los exploradores coloniales, marchan por el mundo seleccionando obras que consideran aptas para integrar las grandes exposiciones globales.

La conformación de un equipo curatorial, integrado por profesionales de diversas procedencias en “Ante América”, buscó impugnar la perspectiva de las instituciones del centro que articulaba una división del mundo entre “culturas que curan” y “culturas curadas”.⁵⁸ La exigencia de Gómez-Peña por la creación de verdaderos equipos multiculturales es también referida por Mosquera en su reclamo por una participación más activa de los integrantes de las culturas exhibidas a fin de romper con una función del curador como “zar intercultural”, una suerte de “autócrata de los contactos entre diferentes artes”.

Una exigencia similar, por reformular la figura del curador en relación con la reciente demanda de otredad de las instituciones metropolitanas, orientó al proyecto curado por Ivo Mesquita “Cartographies” (1993).⁵⁹ La comprensión del curador como cartógrafo, conceptualizada por Mesquita, estuvo anclada

55. Gerardo Mosquera, “Poder y comisariado internacional” [1994], en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: Exit Publicaciones, 2010), 79.

56. Obras de José Bedía y Juan Francisco Elso que incorporan recursos de las religiones afrocubanas, de Luis Camnitzer que reelaboran las premisas del arte conceptual norteamericano, de Guillermo Gómez-Peña que discuten las políticas de representación de las minorías en los centros artísticos internacionales, entre otros.

57. Mosquera, “Poder y comisariado internacional”, 79.

58. Mosquera, “Poder y comisariado internacional”, 81.

59. “Cartographies” se organizó en la Winnipeg Art Gallery (Winnipeg, Manitoba) de Canadá. También se expuso en la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Caracas), en la National Gallery de Canadá (Ottawa), y en The Bronx Museum of the Arts (Nueva York). Incluyó a los siguientes artistas: José Bedía, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Nieto, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Carlos Fajard, Iole de Freitas, Julio Galán, Guillermo Kuitka, José Leonilson, Alfred Wenemoser, Nahum B. Zenil. *Cartographies*, ed. Ivo Mesquita, catálogo de la exposición (Winnipeg Art Gallery, 1993).

en el reclamo por una nueva forma de pensar y exhibir el arte realizado desde América Latina. Mientras el *cultural broker* de Ramírez debía ser un profundo conocedor de las culturas exhibidas a fin de poder dar cuenta adecuadamente de sus manifestaciones plásticas, y la reelaboración de Mosquera buscaba llamar la atención hacia la desigual distribución del poder de significación, la intervención de Mesquita quiso poner en duda la posibilidad misma de ofrecer una mirada concluyente sobre la producción plástica de América Latina:

La producción de cartografías es diferente de la producción de verdad porque cada mirada inventa su significación e indica una posibilidad de comprensión del territorio. Sin embargo, no se llega a un final, a un origen o fin. Las posibilidades de representación son ilimitadas: siempre se está creando lenguaje, marcando nuevas posiciones, abriendo nuevos territorios. [...] Al igual que el cartógrafo, el curador no mide sino evalúa. Su trabajo no revela sentido (significación) sino que lo crea (significante).⁶⁰

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

Ivo Mesquita señaló la inscripción de la noción de “arte latinoamericano” en la ideología del multiculturalismo que logró instalar nuevas categorías de pensamiento y espacios de representación sin alterar la configuración anterior.⁶¹ Al analizar la idea de “arte latinoamericano” en tanto nueva forma de “primitivismo moderno”, “Cartographies” incluso cuestionó la validez de “lo latinoamericano” como categoría artística.

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

60. Mesquita, “Cartographies”, 24.

61. Mesquita, “Cartographies”, 44.

A diferencia de las exposiciones que buscaban presentar una visión última, un mapa, de las artes de la región, pensar al curador como cartógrafo le permitió a Mesquita presentar las obras seleccionadas como resultado del itinerario singular de su investigación: “[a] diferencia de los mapas tradicionales que delimitan las áreas tal como fueron definidas por la geopolítica [...] la cartografía se construye al mismo tiempo que el territorio”.⁶² Esta idea de la exposición como itinerario, recorrido personal, se expresa en la elección disímil de los artistas presentados en “Cartographies”. La selección de grandes grupos de obras de cada uno de los artistas buscó romper la dinámica tradicional según la cual una única obra servía como representante de una producción (y una localidad) en ocasiones sumamente variada. Al igual que “Ante América”, el catálogo de exposición de “Cartographies” rechazó la presentación de un texto panorámico sobre la historia del “arte latinoamericano”.

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

El crítico latinoamericano cosmopolita de los años noventa

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

Renovar viejas discusiones acerca de la posible unidad de un arte latinoamericano, sobre su representación en espacios internacionales, y reformular las articulaciones entre el arte y lo social, exigía construir un aparato discursivo

62. Mesquita, “Cartographies”, 22.

diferente (y original) al que había orientado los estudios del arte anteriores. Discutir y neutralizar la construcción más arraigada sobre el arte de la región, aquella elaborada en términos de “lo fantástico”, parecía ser la vía adecuada para ponerle fin a la pervivencia de toda “reserva de identidad”,⁶³ e ingresar en los registros de la producción artística moderna y contemporánea. El latinoamericanismo de los años cincuenta a los setenta, empeñado en argumentar la unidad y diferencia de América Latina y de sus artes, resultó no ser ya productivo. Alterar las narrativas de los “centros” para lograr una inclusión democrática de las producciones “periféricas”, exigía romper con un flujo de intercambio en una sola dirección, para así habilitar un pensamiento que estudiase las obras locales en continuidad y diálogo con aquellas consideradas centrales.

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

A diferencia de la estrategia de años anteriores, que consistía en migrar y operar a tiempo completo desde las instituciones metropolitanas, los críticos de los noventa permanecieron en sus propias localidades a fin de no perder el vínculo con sus sociedades de origen.⁶⁴ Autores como Kevin Power, Néstor García Canclini y Andrea Giunta dieron cuenta de las nuevas modalidades

63. Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (Barcelona: Debate, 2009), 169.

64. Cuauhtémoc Medina señala como ejemplo su labor de medio tiempo en la Tate Collection y el trabajo de Gerardo Mosquera en el New Museum de Nueva York. Entrevista a Cuauhtémoc Medina (Universidad de Buenos Aires-Archivo de Historia Oral del Arte Argentino y Latinoamericano Contemporáneo, 2005), s/p.

de trabajo artístico y curatorial, y de las nuevas problemáticas surgidas con la globalización y la instauración de un nuevo orden internacional.⁶⁵

Mientras los críticos de los años sesenta y setenta se caracterizaron por sostener la unidad de América Latina, en los ochenta y especialmente en los noventa adquirieron resonancia una variedad de teóricos que multiplicaron las tradiciones desde las cuales pensar las artes del continente. Estas diversas formas de conceptualizar el arte de la región y sus intercambios con las producciones de diversos momentos y coordenadas se tradujeron en nuevos guiones curatoriales y formas de coleccionismo. A principios del nuevo milenio, importantes colecciones de arte reformularon sus narrativas mediante la incorporación de obras de la región: el arte producido en América Latina fue la primera “área” a la que se abrió la Tate Gallery (Londres, Inglaterra) con la designación de Cuauhtémoc Medina como primer curador asociado de arte latinoamericano en 2002. Tanya Barson, curadora internacional de la Tate Collection, refiere que la decisión de iniciar la apertura de los relatos narrados en la Tate Collection con América Latina se debió no sólo a que la colección había empezado ya unos años atrás a adquirir obras de la región, sino a que dentro de la narrativa moderna-contemporánea, el arte de América Latina era el que más afinidades tenía con el de las tradiciones euro-norteamericanas.⁶⁶ En 2006 el Blanton Museum of Art (Austin, Texas) modificó su guión curatorial al integrar las artes modernas y contemporáneas de los Estados Unidos y América Latina en un único relato denominado “America/Americas: Modern and Contemporary Art of the Americas”. Estas nuevas formas de conceptualizar el arte local convivían con otras prácticas que continuaban pensando a América Latina desde la singularidad y diferencia. Así, mientras la apuesta de la Tate Collection fue disolver una narrativa restringida a los límites territoriales para explorar intercambios transcontinentales, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, inaugurado en 2002, decidió continuar un relato curatorial organizado a partir de los movimientos artísticos que tuvieron lugar dentro de los límites geográficos de la región.

65. *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, ed. Kevin Power (Teguise, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2006); Néstor García Canclini, “La reconstrucción de la teoría del arte y el fracaso de la globalización”, inédito, 2008; Andrea Giunta, “Arte y globalización: agendas, representaciones, disidencias”, *Centro de Arte*, núm. 4 (noviembre, 2002).

66. Entrevista de la autora a Tanya Barson, curadora internacional de la Tate Collection (Inglaterra), abril de 2011.

Conclusiones

La reactualización del debate sobre las políticas de inclusión y de representación del arte de América Latina en los “centros” artísticos internacionales se desarrolló a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, principalmente por medio de decisiones curatoriales: fueron un conjunto de exposiciones las instancias que orientaron la discusión y tuvieron efecto en las formas de coleccionar, exhibir y narrar el arte de la región. Este debate fue impulsado por una serie de críticas erigidas contra los principios curatoriales (cronología, exhaustividad, historicismo, entre otros) que guiaron las exposiciones panorámicas sobre el arte de la región montadas durante ese periodo. Estas réplicas se enunciaron desde un triple frente. Por un lado, mediante las discusiones conducidas por las minorías que operaban en los “centros”, por el otro, por medio de la mirada crítica articulada por una serie de exposiciones organizadas desde el “norte”, finalmente, a partir de las acciones desarrolladas desde los márgenes del sistema artístico y económico, que buscaron impugnar las narrativas hegemónicas, así como ensayar tácticas de inclusión en los relatos del arte contemporáneo.

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

En cuanto la apuesta principal de este periodo fue arrebatarse el poder de enunciación a las instituciones del trazado colonial, la construcción de un escenario dicotómico fue una estrategia productiva (mas no completamente crítica) para reclamar una nueva legitimidad anclada en el conocimiento profundo de las regiones consideradas. Se trató de una estrategia discursiva que apeló a *lo local* como núcleo radical y subversivo de las obras y discursos generados desde América Latina. Este recurso permitió a la crítica erigida desde el sur devolverle a las creaciones del arte y de la crítica latinoamericanas toda la historicidad que los estereotipos vigentes (especialmente el de “lo fantástico”) les había sustraído.

El periodo comprendido entre finales de los años ochenta y la década de los noventa se caracterizó por la mayor incidencia que ciertas voces que pretendieron hablar *desde* América Latina tuvieron en los espacios internacionales de arte. Los críticos del periodo buscaron no sólo modificar las representaciones imperantes, sino también instalar sus propias concepciones del arte —en ocasiones en pugna— y de lo que el arte latinoamericano (si es que existe uno) debía encarar. El entendimiento de “América Latina” que este artículo busca enfatizar, como lugar enunciativo y no en un sentido estrictamente geográfico, postula la idea de un “arte latinoamericano” no como producto de una singular geografía, sino como un proyecto artístico que se acuñó en torno a la segunda posguerra y que puso en relación determinadas formas de lo visible y de lo decible, es decir, articuló una particular operación (funcionamiento) de la palabra en lo artístico.⁶⁷

La ruptura epistemológica que algunas de las intervenciones aquí examinadas creyeron operar hacia finales del siglo xx y principios del siglo xxi, implicaba una renegociación de las categorías de arte y de las narrativas propias de la tradición modernista a fin de cuestionar y poner en crisis el legado eurocéntrico. Cabe preguntarse, sin embargo, si la creciente visibilidad y mayor participación de obras y críticos de la región supuso verdaderamente una reformulación de las lógicas hasta entonces vigentes, o si sólo se trató de un reacomodo en el cual su inclusión se dio de manera diferenciada a partir de narrativas que no desplazaban, sino que actualizaban las antiguas jerarquías. ❀

67. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005), 37.