

## **4 EL ARTE DE LOS OTROS Y SU EXHIBICIÓN: EL NUEVO INTERNACIONALISMO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA**

La presencia de la multiculturalidad contemporánea, en sus diversas formulaciones críticas o separatistas, incide directamente en los campos culturales y en sus formas de representación artística, en las que manifiesta las posibilidades de una revaloración ante los productos de los otros y la intervención de las jerarquías estéticas, para la inclusión de éstos dentro de la concepción de un “Nuevo Internacionalismo” –como argumenta Kevin Power, que observa la conformación de los campos inestables de las culturas y de sus representaciones, junto a la multiplicidad producida en ellos, a partir de la elaboración de nuevas cartografías que expliciten “la posibilidad de la dialogicidad en un estado descentrado, heterogéneo y fragmentado de nuestro mundo actual(...) Este hecho permite y exige delimitaciones y recodificaciones, reformulaciones, transferencias en el campo cultural(...) en el que se ha producido una descentración de los centros tradicionales de producción del sentido

y de las localidades periféricas(...) que a su vez exige una enorme flexibilidad ante las formas de representación de la multiplicidad contemporánea”<sup>1</sup>.

De aquí que, las expresiones de las otras culturas conducidas hacia los terrenos multiculturales, posean una gran preeminencia e importancia de acción dentro de los vectores de inclusión cultural, donde el arte de las periferias o de los otros, encuentran un espacio de visualización dentro de la descentralización y deslocalización de las instituciones culturales de las hegemonías, a partir de una proliferación de formas representacionales, que provienen de la liberación de los pliegues que contenían a las diferencias. Es en este terreno donde el multiculturalismo se convierte en una categoría central de análisis, y de explicación para el arte en la última década del siglo XX, signado por la pluralidad y la integración.

El multiculturalismo como expresión de la multiplicidad de culturas encuentra una nueva cartografía del mundo contemporáneo, el cual estipula la diversidad de las formas artísticas, en las cuales toma en cuenta su procedencia simbólica y representativa, en medio de la búsqueda, de una integración acorde a los procesos globales, que han iniciado una transformación de la realidad hacia la producción de enunciaciones y representaciones mucho más híbridas de la esfera contemporánea.

Este proceso de pluralidad vertido en el Nuevo Internacionalismo, es producido desde la liberación de los discursos, las jerarquías, y los valores absolutos modernos que se experienciaban en los campos del arte, y esta liberación trajo como consecuencia el giro de las miradas hacia las producciones artísticas deslocalizados de las periferias y de los otros; miradas estas donde “el arte de territorios como América Latina, región considerada históricamente como una de las periferias de

---

<sup>1</sup> Alfonso de Toro: “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Un cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en: *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p 60. La transformación de las culturas y de sus representaciones se iniciaron con los procesos del colonialismo y neocolonialismo, en ellos se transformaron las lenguas y las culturas de las llamadas culturas periféricas en forma profunda e irreversible, a ello le siguió el menosprecio de la cultura colonizada imponiendo la colonizante como norma. La actualidad conserva este germen dentro de los procesos de globalización, pero estos poseen un componente que lo diferencia de los procesos anteriores: la realización de nuevos espacios que posibilitan la dialogicidad en un estado descentrado, heterogéneo y fragmentado de nuestro mundo actual como alternativa a la dominación. Este hecho permite y exige delimitaciones, recodificaciones, reformulaciones, transferencias en los campos culturales. Lo que me parece –escribe el autor- representa la gran posibilidad de la globalización. La razón es evidente: el proceso de globalización ha producido una descentración de los centros tradicionales de producción el sentido y de las localidades periféricas. La descentración es una cualidad inherente a la contemporaneidad en la cual produce permanentemente nuevos centros de sentido en medio de una deslocalización y una proliferación de expresiones, que requieren de una enorme flexibilidad y una enorme descentración ante las formas de representación.

producción cultural, se convirtió finalmente en uno de los principales intereses del gran centro de obras artísticas que pasó a ser Nueva York después de la segunda guerra mundial”<sup>2</sup>.

El multiculturalismo y el giro ocasionado en las visiones sobre el arte de los otros, solicitan a los márgenes o las periferias, su posibilidad de lugares creadores de sentido, de espacios estéticos diferenciados de los discursos visuales centrales, en los cuales son fragmentados los juicios de valor único de la historia universal del arte, a partir de que “Perdida la vocación mesiánica de las vanguardias, hoy que predomina la idea por encima de la resolución práctica de la obra, que podemos obtener de la experiencia artística con realizar tan sólo una pequeña visita al basurero, que las instalaciones más abiertas que se presentan al espectador se tornan cerradas, concluimos inevitablemente que en la historia del arte primer mundista y occidental se ha ido diluyendo, a favor de los valores mercantilistas, la tensión recíproca entre la obra y quien la mira o al menos disminuyen las posibilidades de generar por parte de

---

<sup>2</sup> Clío Bugel: “Comunicación cultural e integración. La pluralidad del arte latinoamericano y caribeño”, en: *Boletín sobre integración de América Latina y el Caribe*, <http://lanic.utexas.edu/sela/integra/integr31.htm>, (en línea), 20/06/01 3. El multiculturalismo contemporáneo acusa de una inclusión de la pluralidad de las manifestaciones y representaciones de los otros, y donde el arte América Latina, región considerada históricamente una de las periferias de la producción cultural, se convirtió finalmente en uno de los principales intereses del gran centro de obras artísticas que paso a ser Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial. Este giro de apreciación viene dado por un concepto como el multiculturalista que pretende entender la cómo intervienen una multiplicidad de factores y sus múltiples combinaciones en la conformación de las identidades que ya no son ni nacionales ni estáticas, pues las naciones se han convertido en la contemporaneidad en escenarios multideterminados, donde diversos sistemas culturales se intersectan y se interpenetran.

los artistas contemporáneos, lecturas o sentidos significativos en la conciencia colectiva”<sup>3</sup> de sus territorios de acción.

De esta forma se genera la búsqueda de otros espacios que aún no se encuentran replegados sobre sí mismos, y donde la repercusión de sus formas exprese una comunicación directa y donde se presencie –como escribe la teórica española Jana Cazalla- un arte que se niegue a asumir la fantasía cultural impuesta como patrón cultural de occidente, y en el cual genera una representación propia dentro de las apropiaciones y resignificaciones desde las diferencias de los territorios marginados.

La disolución de los patrones centrales del arte se enfrentan a la potencialidad significativa de los otros culturales, y donde el Nuevo Internacionalismo pasa a ser la forma más flexible de enunciación de todas las esferas de representación de las diversidades culturales. De ahí que se genere un cambio del locus enunciativo, en relación con las formas estéticas que, inician sus movimientos hacia un directo a la diferencia, y de este modo establecer elementos de análisis débiles, es decir, híbridos, capaces de nutrirse de una diversidad de posiciones, que les permitan apropiarse, recodificar y reincorporar, a la diversidad de las otras culturas, antes precariamente representadas.

El multiculturalismo concebido en esta polidireccionalidad híbrida, redefine a las culturas de los otros y a sus producciones artísticas desde la tolerancia que incluye lugares de representación no determinantes, y que conduce al arte de los otros a

---

<sup>3</sup> Jana Cazalla: “Arte latinoamericano contemporáneo: descentramientos e idilios con la mainstream”, en: *Contrates*, <http://contrates.uv.es/catorce/cazalla.html>, (en línea), 18/07/03. p.1 Las argumentaciones de Cazalla se dirigen al arte de las sociedades posindustriales y tardocapitalistas en las cuales el arte que inicia el milenio rompe la lanza a favor de la recuperación y vigencia del papel social del arte puede parecer una tarea estéril, sobre todo desde que el arte contemporáneo emprendió el viraje hacia la autoreflexividad, el narcisismo y la autonomía de sus propuestas, giro entendido como la creencia de que en la actualidad el proceso –la idea- no es sino una nueva clase de formalismo. De aquí que disminuyan las posibilidades de generar por parte de los artistas contemporáneos del Primer Mundo lecturas o sentidos significativos en la conciencia colectiva. La autora escribe que los mensajes implícitos en las imágenes producidas han venido aportando elementos de reflexión individual y social como los que el artista subvertía el espacio privado, social, cultural y político. Hoy parecen mapas complicados donde los artistas hermetizan sus ideas para goce de ellos mismos y de una elite de profesionales que prolongan la tendencia hacia el manifiesto por medio de una serie de precisiones teóricas que superan la materialización concreta de las obras. En esta situación –según Cazalla- no se pretende reivindicar cierto giro hacia el populismo estético, ni aboga por el mero activismo del arte como terapia del entramado social. No reivindica la falacia del compromiso forzado del artista, ni la militancia, pues debemos estar concientes del desarrollo acelerado de la sociedad posindustrial, de la sociedad posmoderna global, fundamentalmente de orientación norteamericana, que tiene su reverso en la dominación de las culturas subalternas, y que por tanto exige una revisión y transformación de la función de la cultura en concreto la del arte.

expresarse desde de las fisuras abiertas, de lo que se pretende como un excentro enunciativo, que se re-articula en las concepciones expositivas llevadas a cabo sobre el arte de las periferias, y que en el caso del arte de la América Latina se observa el deslizamiento de los paradigmas expositivos que transitan desde la pertenencia geográfica hasta la pérdida de los territorios de origen dentro del nomadismo contemporáneo.

#### 4.1 La otredad apropiada: La legitimación de las diferencias dentro de las formas expositivas centrales

La localización y posterior ubicación de las formas representacionales de los otros en la contemporaneidad, devienen de la relativización de los centros en su búsqueda de una arte que comunique directamente su diferencia y su extrañeza ante la mirada del espectador occidental. Esta búsqueda no se experimenta como nueva dentro de los desplazamientos de los centros hacia otros territorios de significación, de los cuales se apropia en medio de su carácter etnocéntrico. El arte de los centros o de las formas universales de sentido, recodifica para uso propio las imágenes de los otros, en medio de la necesidad de crear nuevas formas de significación. Lugar éste en el que, al artista occidental moderno le era permitido extraer imágenes y significaciones de los campos de la otredad, de la exterioridad, en la que actuaba como el viajero y el recolector de objetos no occidentales, de formas que se encontraban más allá del origen, y que manifestaban un cierto gusto por las construcciones representacionales que constituyen la antropología del Occidente, y donde la distancia del artista moderno, como observador universal, generó nuevas y únicas representaciones de sentido vanguardista, que incluían al otro “como una búsqueda de los “principios formadores” que trascienden la cultura, la política y la historia”<sup>4</sup>.

La apropiación del otro por un yo central, que utiliza a la exterioridad para crear síntesis nuevas, será conducida al grado expositivo, en el que se mezclan los objetos

---

<sup>4</sup> James Clifford: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 231. la búsqueda por la otredad o la diferencia realizada por artistas modernos como Picasso encierra -según Clifford- la profundidad de captación de Picasso de los principios que dan forma a la escultura tribal, y reflejan su profunda identidad de espíritu con los pueblos tribales. En este sentido el modernismo -escribe el autor- se presenta así como la búsqueda de los principios formadores que trascienden la cultura, la política y la historia. Bajo este generoso paraguas lo tribal es moderno y lo moderno más rica y diversamente humano.

de las otras culturas con las representaciones modernas del arte concebidas –como escribe James Clifford- en lo diversamente humano.

De allí que surja el planteamiento de una exposición definida por medio de las afinidades de las representaciones, que muestran un grupo de objetos atractivos al gusto moderno y recodificados por él. La exposición *“Primitivism’ in 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern”*<sup>5</sup>, argumenta la formación de una historia de la familia del arte moderno, a partir de una descentración de los modelos universales, por medio de la cual se intenta legitimar el acceso de lo diferente en las esferas del arte institucionalizado a inicios de la década de los ochenta.

La conceptualización de esta exposición antecedió a los nuevos procedimientos de apropiación que se producirían dentro de los síntomas multiculturales del arte contemporáneo en la década posterior. En este sentido *Primitivismo* aparecería como la legitimación necesaria, por la cual el sujeto occidental realiza la búsqueda más allá de las fronteras de su existencia moderna, y donde manifiesta su gusto antropológico por el otro, pero esta propuesta expositiva determinaría un desplazamiento de la modernidad en su sentido de innovación y autonomía, hacia la búsqueda –como escribe Néstor García Canclini- de las semejanzas formales hacia piezas de otras culturas.

El otro, en este sentido ya no es simplemente recolectado, y estudiado, por su por extrañeza simbólica, sino que es concebido en una suerte de relativización de la autonomía del campo cultural de la modernidad y donde la apropiación de esta diferencia primigenia de los otros, conforman un parentesco donde -como apunta James Clifford- “los grandes ‘pioneros modernistas’ (y su museo) se muestran promoviendo fetiches tribales antes despreciados o meros especímenes al estatus de

---

<sup>5</sup> La exposición *“Primitivism’ in 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern”*, fue realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante el invierno de 1984-1985 y dirigida por William Rubin y Kirk Varnedoe, los cuales argumentan sus posturas a través de las diferentes historias de lo tribal y moderno, y la afinidad existente entre ellos. Sin embargo Néstor García Canclini reseña la exposición a partir de la idea y del cuestionamiento de qué buscan los protagonistas del arte contemporáneos en lo primitivo y lo popular, es examinar – escribe el autor- cómo ponen en escena ambos espacios y que dicen para justificarlo. Esta exposición fue sintomática en torno a esta cuestión, y una institución como el Museo de Arte Moderno de Nueva York que en las dos últimas décadas fue la instancia máxima de legitimación y consagración de las nuevas tendencias, propuso una lectura de los artistas de la modernidad que marcaba, en ves de la autonomía y la innovación, las semejanzas formales de sus obras con piezas antiguas. Una mujer de Picasso encontraba su espejo en una máscara kwakiutl: las figuras alargadas de Giacommetti en otras de Tanzania; la Máscara del temor de Klee, en un dios guerrero de los zuni. Ver sobre el tema el capítulo “Fascinados con lo primitivo y lo popular”, incluido en: Néstor García Canclini: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F., 1990, pp.50-61.

arte elevado, descubriendo en el proceso nuevas dimensiones de su (nuestro) potencial creativo”<sup>6</sup>. De aquí que se presenten las afinidades de una familia moderna que generosamente extiende su sentido hacia esos otros, en la recuperación de modos expresivos elementales, que se produce dentro del proyecto moderno, y donde se manifiesta -como escriben Rubin curador de la muestra- “un proceso revolucionario que comienza y termina en la cultura moderna, y por ello –no a pesar de ello- puede expandirse continuamente y profundizar nuestro contacto con lo que es remoto y diferente de nosotros, amenazando, desafiando y transformando continuamente nuestro sentido de nosotros mismos”<sup>7</sup>

Los parámetros de recolección del Occidente en “*Primitivism’ in 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*” han sido el resultado de una la relativización discursiva que permite la entrada limitada de los otros a partir de una apropiación de formas culturales de las periferias por artistas únicos y originales que creaban sentido, en su movimiento hacia los otros, en la alegoría de un héroe -como escribe Clifford- que es capaz de combinar lo tribal con lo moderno, y que a pesar de mantener la centralidad en ellos se experimenta una nueva de autonomía que comienza apartarse de la unicidad. En este sentido las afinidades construidas dentro del discurso expositivo muestran el inicio de una capacidad de cuestionamiento ante el arte de los

---

<sup>6</sup> James Clifford: ob. cit: pp. 232-233. Para el autor la capacidad del modernismo y su gusto por apropiarse o rescatar la alteridad se muestra como una experiencia inquietante. La modernidad encarnada en artistas como Picasso, Giacommetti, Klee, Max Ernst o Brancussi, deja de manifestar su originalidad y autenticidad al querer organizar las artes no occidentales a su propia imagen, y por descubrir las capacidades humanas ahistóricas. La búsqueda misma de la similitud requiere justificación. Porque incluso si se acepta el objetivo limitado de explorar el primitivismo modernista, ¿por qué no puede uno aprender tanto sobre los procesos creativos de Picasso o de Ernst analizando las diferencias que separan su arte de los modelos tribales, o siguiendo el rastro de los modos en que su arte se apartó de las formas no occidentales, proporcionándoles nuevos rasgos?. Afinidades –según Clifford- produce como exhibición un mensaje universal que mediante la alegoría del parentesco, posee un objetivo expansivo y celebratorio, debido a que las afinidades expuestas en el MOMA se encuentran mostradas en términos modernistas. Los pioneros modernistas y su museo se muestran promoviendo fetiches tribales antes despreciados o meros especímenes al estatus de un arte elevado, descubriendo en el proceso nuevas dimensiones de su(nuestro) potencial creativo.

<sup>7</sup> William Rubin (comp.): *Primitivism en Modern Art; Affinity of the tribal and the Modern*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1984, p 682. El catálogo desarrollado para la exposición *Primitivism* posee una cantidad de argumentaciones que no manifiestan realmente el por qué de la construcción de estas afinidades, en sus ensayos se encuentra plasmada la necesidad que posee occidente de recolectar al mundo, y celebran la generosidad del modernismo hacia con los otros en la recuperación de las formas de representación, en el que no se ahondan en las significaciones originarias de los objetos ni los que les dio posteriormente la apropiación moderna. Sin embargo la posibilidad de extender este tipo de actitud manifiesta una relativización de los discursos modernos hacia la inmanente entrada de las diferencias a partir de la búsqueda de un elemento de intelecto racional y previsor, el cual se opone a un primitivismo no saludable y escapista que no formule antagonismo con los centros productores de sentido.

otros. Capacidad que encontrará su salida en el recorrido de las formas multiculturales de las exposiciones que continuaron sucediéndose en la década de los ochenta, ya no sólo en el territorio norteamericano, si no también en el europeo, y en ambos el modo de recolección moderna, de visión antropológica, continuará hasta ser alterada por el creciente síntoma multiculturalista menos virulento que la apropiación moderna, y que ocasiona el acceso flexible de una pluralidad y de la integración de las formas artísticas de los otros en la década de los noventa, y de esta manera ubicar a la alteridad y a la otredad definitivamente dentro de los discursos de los excentros, dentro de un eurocentrismo redefinido que se encuentran en medio del agotamiento y el repliegue de las formas culturales impuestas.

Es medio de este contexto donde los ecos multiculturales globales incluirán las narraciones de las artes latinoamericanas como formas periféricas de la cultura occidental, y que encontrarán en las décadas de los ochenta y los noventa un gran interés dentro de los nuevos modos de fragmentación y de inserción de los pluralismos, convocados por los centros expositivos legitimantes y donde las formas de pluralismo funcionarán como elementos de confusión en cuanto a lo que se quiere representar como el arte de ésta periferia. Ya que el pluralismo multicultural ha partido de un modelo casiantropológico, en el que la visibilidad que se le concede al otro - como escribe Kevin Power- siempre se encuentra forjada desde las instituciones y los aparatos de poder, que determinan las formas de representación de esa otredad, las cuales serán alteradas desde los discursos expositivos, que han sido producidos desde la interioridad de la periferia, o desde una conciencia que permite hablar al otro por sí mismo, para de esta manera producir un espacio de relativismo cultural que se mantiene en tensión permanente.

Las formas multiculturales en este sentido no establecen criterios fijos de verdad o de dirección en cuanto a las artes de las periferias, y se observa una discursividad que tiende a la corrección y a la transgresión de ésta, a partir del acortamiento de las distancias, de los factores transculturación que conforman nuevos panoramas flexibles de representación, ya no nacionales, sino transnacionales de actuación y que combinan dentro sí la multiplicidad de las redes de significación, en las que se implica la realización de múltiples exposiciones y muestras del arte de los otros, que por un lado están dirigidos a preservar las diferencias de las culturas, y por otro a mostrar su capacidad de transformación significativa, dentro de un movimiento permanente de apropiación de diversos territorios diferenciales, que paralelamente se deconstruyen internamente, en el rediseño de las hegemonías y las periferias, en



medio de un nuevo internacionalismo que concierta la visión de la pluralidad, y la eterna fantasía de lo occidental por lo otro.

#### 4.2 Las exposiciones: el encuentro con el arte de América Latina en los territorios norteamericanos y europeos. (Décadas de los ochenta y los noventa)

Las acciones multiculturales plantean a niveles institucionales el encuentro con los otros, con el arte de las periferias. Encuentro en el cual las formulaciones artísticas de los otros en el diálogo ocasionado por la apertura multicultural manifiestan una práctica de inclusión en los museos occidentales. Esta inclusión representa “la aparente apertura occidental al diálogo cultural con grupos anteriormente desposeídos de todo derecho, tanto dentro como fuera de sus fronteras. (...) La reciente práctica de los museos occidentales de incluir en sus programas exposiciones de obras de arte ajenas al mundo occidental, guarda un sospechoso parecido con las estrategias seguidas en la programación televisiva: destinada a captar audiencias poniendo el énfasis en la variedad y el entretenimiento, sin estimular a un diálogo intercultural real.”<sup>8</sup>.

Las grandes exposiciones incluyen de forma definitiva al otro, como material de consumo de la movilidad cultural contemporánea, donde se establece una valoración reguladora sobre las formas de representación de esta otredad, y donde las periferias - como la latinoamericana- son convocadas para mostrar sus imágenes de su otredad constituyente. De ahí que el encuentro con los otros se hayan concebidos desde niveles centrales, por una forma que se manifiesta en medio de un diálogo que

---

<sup>8</sup> Jean Fisher: “Tú dices hola y yo digo adiós”, en: *Transatlántico*, (cat. exp), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p. 163. Fisher argumenta que la apertura realizada en las instituciones culturales occidentales se debe principalmente a las preferencias de una cultura elitista y hegemónica que favorecen inevitablemente el arte que refleja la imagen ideal que la cultura tiene de sí misma (una credibilidad buscada tanto a escala nacional como a escala internacional), y son estas diferencias las que determinan la adquisición de las colecciones que los museos presentan como patrimonio nacional. El sistema artístico como instrumento que privilegia a los miembros de una clase social, un género sexual o una etnia, siempre ha sido cómplice de la exclusión sistemática del ciudadano no representativo. Esto puede explicar en parte por qué las instituciones occidentales han tardado tanto en incluir en sus colecciones obras de mujeres y artistas de diversas procedencias raciales, quienes, como ciudadanos de segunda clase, carecen de voz, siendo así que el Estado y sus representantes se arrogan el derecho de hablar en su nombre. Pese a la aparente apertura del occidental del diálogo occidental con grupos anteriormente desposeídos, tanto dentro como fuera de sus fronteras, el multiculturalismo ha seguido siendo cómplice, en muchos sentidos, de este sistema de exclusión.

pretende clasificar a las culturas y a sus formas artísticas dentro de lazos territoriales inmanentes, que genera imágenes nuevas y exóticas constantemente para una sociedad en la que el arte de los otros se ha vuelto rentable, dentro de una novedad en la que se reconoce parcialmente la voz del otro, y donde las políticas multiculturalistas ubicadas en los campos del arte pretenden colocar en un mismo saco cualquier producción cultural, que impida toda posibilidad de discrepancia, y donde la obra sea representativa de una cultura determinada, para de esta manera dejar de lado las diferencias individuales de los artistas; y así dar rienda suelta -como admite Fisher- “al Yo occidental, con sus fantasías ideológicas mediante la figura mitificada del Otro (por citar “algunos ejemplos arquetípicos: el arte indígena sólo es genuino cuando muestra huesos y plumas, el “verdadero” arte africano es la escultura; o el arte cubano sólo es auténtico cuando habla de la Revolución). Es decir, el indio es innatamente espiritual, o el cubano revolucionario, o el africano primitivo, para el intelectual occidental, que satisface su responsabilidad política o ética por proximidad sin moverse de su como sillón.”<sup>9</sup>

La proximidad desde la cual se investiga y se demanda a la otredad mitificada por el canon occidental se hace patente en las macro exposiciones de la década de los ochenta, presentadas principalmente dentro de territorios centrales europeos y norteamericanos, -territorios en los cuales el arte latinoamericano es convocado para cumplir esta mitificación de la otredad-. La década de los ochenta funcionó como el espacio de apertura definitivo para el apareamiento de los otros, pero será posteriormente en la década de los noventa que se posibilitará la creación de un diálogo a escala expositiva planetaria, y que provendrá de las periferias que evidencian su poder descentralizador, en la creación de nuevos polos de acción artística, ya no atados a límites específicos, sino a la posibilidad del tránsito y de la pérdida de las fronteras a niveles internacionales. La presencia del arte proveniente de la periferia latinoamericana en este contexto, es ubicada en los distintos espacios expositivos institucionales, en los cuales ha encontrado un diálogo y una confrontación

---

<sup>9</sup>Idem: p.164. El multiculturalismo –según Fisher- posee un matiz claramente conservador, que permanece vinculado a la idea de que la cultura es algo clasificable y dotado de raíces territoriales (el Arte nuevo de China, África, Cuba Australia, etc.), y de que los significados de las otras culturas son susceptibles de una nítida e inmediata interpretación por parte de Occidente. En ocasiones el término multiculturalismo se emplea como sinónimo de relativismo cultural, la acrítica inclusión en el mismo saco de cualesquiera producciones culturales que impide toda posibilidad de discrepancia (si alguien tiene algo que decir queda desprovisto de todo significado), al tiempo que insiste en que las obras se han representativas de una cultura determinada y la tendencia paralela a despreciar el arte culturalmente híbrido como insuficientemente auténtico se parece sospechosamente al lamento por la pérdida de lo que los intelectuales occidentales presentaban fantasiosamente como autenticidad cultural premoderna.

que ha transcurrido desde clasificación de las culturas en un primer multiculturalismo separatista, etnográfico, hasta la fragmentación y la consolidación de muestras expositivas de carácter crítico, que representan la híbridación, la transculturación y la contaminación de las formas periféricas, que van más allá del pluralismo y que ahora se encuentra en la inestabilidad de los patrones de legitimación de una metacultura global.

En este sentido el recorrido de las muestras expositivas debe ser planteado desde, aquellas que evidencian formas de concreción donde la separación clasificatoria, configura un modelo de recolección en el cual los otros son expuestos en los territorios centrales a partir de un nuevo sentido formulado en la relativización que plantea las acciones de la apropiación del otro como forma de afirmación, de su yo central, ahora fragmentado, y como estas formas de representación de la otredad se transforman posteriormente hacia la enunciación de las formas híbridas y nómadas, que presentan los nuevos planteamientos que se formulan desde una conciencia flexible y mucho más dialógica, en la concepción de exposiciones hechas desde los discursos de las periferias. De ahí que, las muestras expositivas se hayan representadas en territorios físicos de acción y de enunciación con respecto al arte latinoamericano y los cánones de colocación de estas producciones. En primer término serán analizadas las exposiciones realizadas en Norteamérica, en segundo lugar las exposiciones realizadas en Europa y posteriormente la reacción de las exposiciones latinoamericanas.

## **4.2.1 Las exposiciones en el territorio norteamericano**

### **a) Década de los ochenta**

El modelo multicultural emergente en década de los ochenta, conduce a las instituciones norteamericanas ha plantearse la entrada de las formas artísticas de los otros y a revisar sus posiciones con respecto a estos. El caso del arte latinoamericano desde esta perspectiva posee una entrada particular ante dicha sintomática, que implosiona desde dentro del sistema expositivo norteamericano, en el momento en que, “la internacionalización del mercado artístico está cada vez más asociada a la transnacionalización y concentración general del capital. La autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a

ellas con lazos inéditos”<sup>10</sup>, y que traen como consecuencia el establecimiento de nuevas necesidades culturales que confieren –como escribe García Canclini- un significado mucho más denso al presente que prioriza nuevas políticas legitimantes, para el prestigio de las redes de significación y de poder fragmentadas que incluyen a las diferencias.

En este sentido se producen las inserciones y la fijación de las formas artísticas latinoamericanas tanto modernas como contemporáneas, dentro del espacio expositivo norteamericano, pero esta inserción posee vieja data en este territorio, ya sea por la cercanía a niveles territoriales, o por las políticas intervencionistas y proteccionistas con respecto al subcontinente, o bien sea, “por que el dinero estaba disponible. La razón por la cual hay tanta financiación disponible- la mayoría de la cual proviene de las corporaciones, aunque algunos fondos son otorgados por el gobierno- es bastante obvia. El mercado hispano, tanto en los Estados Unidos como en el exterior, es grande y cada día más lucrativo”<sup>11</sup> o por los movimientos migracionales que han aumentado de forma vertiginosa en las últimas décadas del siglo XX.

Las relaciones del territorio norteamericano en cuanto a mercados y movimientos migracionales han de ser tenidas en cuenta, al establecer la inclusión del arte latinoamericano dentro del panorama expositivo norteamericano. Es cierto que las formas expositivas recientes incluyen constantemente artistas y formas culturales de América Latina de manera evidente y permanente, en la década de los ochenta; pero esta inclusión había sido abierta en décadas anteriores, pues en 1940 se realiza *Veinte siglos de Arte Mexicano*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en 1966 se realizará una de las primeras muestras antológicas con el nombre de *Art of*

---

<sup>10</sup> Néstor García Canclini: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F., 1990, p. 60. La actualidad contempla la reorganización del campo artístico y de los patrones de legitimación y de consagración, debido –como apunta García Canclini- al avance de nuevos agentes de competencia por el monopolio de la estimación estética. A nuestro modo de ver, –argumenta el autor-, estamos también ante un nuevo sistema de vínculos entre las instituciones culturales y las estrategias de inversión y de valoración del mundo comercial y financiero. La evidencia más rotunda es el modo en que en los ochenta perdieron importancia los museos, los críticos, las bienales y aun las ferias internacionales del arte como gestores universales de las innovaciones artísticas para convertirse en seguidores de las galerías líderes de Estados Unidos, Alemania, Japón y Francia, unificadas en una red comercial, que presenta, en el conjunto de los países occidentales y en el mismo orden de aparición, los movimientos artísticos, usando a la vez los recursos de legitimación simbólica de esas instituciones culturales y las técnicas de *marketing* y publicidad masiva. La internacionalización del mercado artístico está cada vez más asociada a la transnacionalización y concentración del capital.

<sup>11</sup> Susan Leval: “Exposiciones latinoamericanas recientes”, *Santa Fe Reporter*, n° 5, 1998, p.5. Citada por Edward Sullivan: “Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos” en: *Arte en Colombia*, n° 41 septiembre, 1989, p.60.

*Latin America since Independence*, curada por Stanton Catlin en *Yale University*, y *University of Texas*, en Austin<sup>12</sup>.

Las exposiciones que siguieron a estas encontrarían su denominación bajo el rótulo homogéneo de Arte Latinoamericano, y de esta forma corresponder sólo al criterio de una pertenencia geográfica, y donde ninguna investigación exhaustiva fundamentaba la reunión de artistas de varios países y tendencias dentro de una misma sala. Dos décadas después de esta exposición, y de la revisión de este rótulo simplista en el que se encerraba el arte latinoamericano, la mirada hacia este y sus producciones aparece transformada dentro del ámbito expositivo norteamericano. El rótulo de arte latinoamericano se encuentra revitalizado por las políticas multiculturales que generaran lo que se ha denominado el '*boom de lo latino*', iniciado en 1984, en medio de una de una identificación de "numerosas exposiciones gigantes de gran circulación, la atención otorgada por los críticos establecidos, la proliferación de exposiciones en las galerías y una actividad desarrolla por las casas de subastas.

Todos estos síntomas han aparecido desde comienzos de los ochenta y el escenario está listo para la década de los noventa."<sup>13</sup> Este *boom* aparece enmarcado dentro de una serie de proyectos comandados por el Museo Metropolitano de Nueva York, pero a su vez los artistas de esta década experimentan la fuerza de la censura, que parecía -como argumenta Ambra Polidori- una contradicción ante un gobierno que se pretendía democrático, y coloca en discusión el derecho de todo artista a la libertad de expresión.

---

<sup>12</sup> Las exposiciones *Veinte siglos de Arte Mexicano* y *Art of Latin America since Independence*, manifiestan según Edward Sullivan el interés originado a partir de los años treinta en la política norteamericana de impedir simpatías por parte América Latina con el Eje, de allí que el estado gaste cantidades considerables de fondos en programas culturales y de otra índole para promover su política de buenos vecinos. A partir de 1940 se organizaron varias exposiciones de arte latinoamericano en Nueva York y en otras ciudades y la entrega de fondos para programas similares fueron otorgados de nuevo en los años cincuenta y sesenta cuando el temor de las alianzas comunistas motivó a los sectores privados y público a dirigir sus esfuerzos a lograr una mayor conciencia de Latinoamérica por parte del público. Ver sobre el tema Shifra Goldman: "El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos", en: *Arte en Colombia*, nº 41, septiembre, 1989, y también las posturas de Edwar Sullivan: "Mito y realidad Arte latinoamericano en Estados Unidos" en: *Arte en Colombia*, nº 41 septiembre, 1989.

<sup>13</sup> Shifra Goldman: "El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos", en: *Arte en Colombia*, nº 41, septiembre, 1989. Para Goldman si la década de los años sesenta es conocida por el boom literario que llamó la atención del público norteamericano por escritores tales como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa, los años ochenta son sin lugar a dudas la década del boom del arte latinoamericano. Los booms en el campo artístico se pueden identificar en términos de numerosas exposiciones gigantes de gran circulación, la atención otorgada por los críticos establecidos y otros agentes que señalan una sintomática que ha aparecido desde comienzos de los años ochenta y el escenario está listo para la década de los noventa –por lo menos hasta el Quinto Centenario, en 1992.

Este espacio de ambigüedad entre las políticas norteamericanas y las políticas de acción cultural de las instituciones, comienzan a sucederse una serie de exposiciones que harán patente la mirada norteamericana sobre las artes procedentes del subcontinente. En este campo la teórica brasileña Aracy Amaral confirma desde la teoría latinoamericana de este momento, que las muestras organizadas por otros entes culturales ajenos a la propia cultura tiende a hipersensibilizar la cultura focalizada, que será leída y renarrada por el espacio expositivo, para realizar de esta forma lecturas que se encuentran distorsionadas por los prejuicios que se manifiestan dentro de la sobreidentificación del arte del otro, y donde configuran un proceso antropológico y etnográfico de búsqueda, que diluye al otro en la formulación de una minoría dentro del espacio norteamericano. Las artes latinoamericanas, a partir de esta sobreidentificación se ven expuestas desde su carácter primigenio, atadas a un territorio específico de alteridad, o son resumidas por medio de una etnicidad, que se determina en la unificación del término hispano, que ejemplifica “un carácter insatisfactorio e incluso ofensivo, que abarca una multitud de definiciones la mayoría racistas cuando no colonialistas”<sup>14</sup> y donde éste, refiere a una discriminación que pretende consolidar y estudiar un cúmulo de pluralidades evidenciadas en un territorio en permanente movimiento.

Esta forma de conceptualizar las artes latinoamericanas se ponen de moda, como admiten varios estudiosos del tema -como Edward Sullivan o Shifra Goldman-, en los años ochenta, bajo las reformulaciones de un mercado y un consumo del arte latinoamericano en alza, donde las instituciones se han puesto al día para llevar a sus salas estas formas de representación. Es en este contexto donde las exposiciones comienzan a sucederse de forma continuada, y se inicia con la exposición ‘*Arte hispano en los Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos*’<sup>15</sup>, en la cual se mostraron artistas hispanos residentes en los Estados Unidos. La crítica sobre esta exposición presenta de forma manifiesta los estereotipos que se tenían sobre el arte latinoamericano, dedicándose a resaltar el carácter popular de estas culturas, y las

---

<sup>14</sup>Edward Sullivan: “Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos” en: *Arte en Colombia*, nº 41 septiembre, 1989, pp.60-61. La argumentación del término hispano es reconocida por el autor a partir de una publicación de la revista *Time* el 11 de julio de 1988, en la cual se dedicó un número especial a la nueva conciencia de la cultura hispana en los Estados Unidos. No obstante el carácter insatisfactorio e incluso ofensivo del término, que abarca una multitud de definiciones, la mayoría racistas cuando no colonialistas, la revista prosiguió utilizándolo en una discusión de ciertos aspectos de las sociedad norteamericana (desde la comida rápida hasta el arte) que se habían originado en los países del Caribe de habla española, en América Central y del Sur.

<sup>15</sup> *Arte hispano en los Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos*, fue realizada en 1984, bajo la dirección y curaduría John Beardsley y Jane Livingston en la ciudad de Nueva York.

imágenes de otredad que se hacen ostensibles por medio de una “etnicidad que suele evocarse en la mente de la gente en términos de colores vistosos, irracionalidad, violencia, magia y la costumbre de pensar con el ‘plexo solar’”<sup>16</sup>, cuestiones estas, que se pretenden encontrar en los productos artísticos latinoamericanos, definidos como étnicos en la fantasía de la otredad y de la alteridad. Sobre esta misma exposición el crítico australiano radicado en Nueva York, Roberth Hughes escribiría: La exposición *Arte Hispano en los Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos*, muestra que el arte étnico repite los problemas enfrentados por los museos en cuanto a la presentación de arte femenino: sufre una tendencia a ser estereotipado fácilmente. -Hughes califica la muestra de interesante pero altamente estereotipada como sin lugar a dudas el esfuerzo más detallado y más serio jamás realizado para reseñar la pintura y escultura contemporánea de los hispanos norteamericanos”<sup>17</sup>

Paralelamente a esta muestra se realizó una nueva relectura sobre el arte latinoamericano que comenzaba a aparecer repentinamente en diversos lugares de la geografía norteamericana. De manera que, la exposición *‘Aquí’ artistas latinoamericanos y latinos que viven EEUU*,<sup>18</sup> muestra la preocupación que las instituciones poseían sobre el arte latinoamericano, y que siguió siendo una constante durante los años ochenta. Las muestras sobre esa cultura fueron realizadas bajo la visión de la etnicidad de lo latino, etnicidad está que permaneció permanentemente observada desde la distancia del observador occidental. De manera que este fenómeno o moda de lo latino se expandió desde múltiples muestras, fueran ya dedicadas figuras únicas del arte latinoamericano como la retrospectiva realizada de las obras del muralista mexicano Diego Rivera en 1986, o en muestras que encerraban una multiplicidad de formas artísticas bajo enunciados expositivos que determinaban las distancias con ese arte otro como *Imágenes de México* en 1988, o *Arte Chicano resistencia y afirmación* a finales de 1989 y principios de 1990. La

---

<sup>16</sup> Shifra Golman: “ Latin Visions and Revisions” en: *Art in America*, Mayo, 1988, p139. Citada por: Edward Sullivan: “Mito y realidad: arte latinoamericano en Estados Unidos”, ob cit: p.62. Para Golman la idea pretendida de una etnicidad hispánica o las caracterizaciones de una hispanidad, abren paso a la idea de que exista en alguna parte un espíritu de unificación latina que podemos aplicar a todos o por lo menos a la mayoría de los productos culturales de países situados entre el Río Grande y la Tierra del Fuego, incluyendo a Cuba, Puerto Rico y a la República Dominicana. Esta etnicidad suele evocarse en la mente de la gente en términos de colores vistosos, irracionalidad, violencia, magia y la costumbre de pensar con el plexo solar.

<sup>17</sup> Robert Hughes: “Heritage of Rich Imagery Hispanic Art Celebrates a Diverse Ethnic Spirit”, en: *Time*, Julio, 1998. Citado por Edward Sullivan en: “Mito y realidad: arte latinoamericano en Estados Unidos”, ob cit: p. 61.

<sup>18</sup> *Aquí artistas latinoamericanos y latinos que viven EEUU*, elaborada y llevada a cabo por un equipo de curadores de Nueva York y de Los Ángeles, en la Universidad del Sur de California. Esta muestra fue paralela a la de *Arte Hispano en los Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos*, realizada en Nueva York, ambas exposiciones fueron presentadas en 1984.

distancia de los parámetros de observación y de análisis, aunados a una necesidad de consumo por el exotismo que derivo -como escribe Golman- en la constitución de una imagen que, compone el ejemplo perfecto del arte latino que ha sido impuesto al público norteamericano, y en el que muchas de las instituciones se manejan al realizar sus exposiciones, donde unen “colores chillones, líneas rasgadas, la exageración, la fantasía y en general todos los estereotipos que desde hace años han sido promovidos como carácter esencial del arte ‘hispano’”<sup>19</sup>

De esta imagen construida surgirá una nueva exposición que une bajo una sola denominación artistas de distintas fuentes, y lenguajes, hecho este que se hizo patente en la exposición *Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*<sup>20</sup>, en la que de nuevo vuelven a afirmarse los estereotipos, que se posee sobre el arte de este territorio, y donde los curadores de la muestra Holliday Day y Hollister Sturgis afirman que los artistas latinoamericanos del siglo XX “utilizan imágenes fantásticas como vehículo para definir su identidad particular, caracterizándose por su utilización de yuxtaposiciones, distorsiones, o la amalgama de ideas y de materiales que enriquecen la experiencia por su contradicción formal o icnográfica de nuestras expectativas habituales(...) lo fantástico bien puede ser un ingrediente de todos los estilos, incluyendo el arte geométrico. Como medio para explicar lo inexplicable en el mundo exterior, se puede considerar como un elemento utópico en la medida que trasciende las normas de la realidad percibida, lo fantástico lleva al espectador hacia un mundo donde lo inverosímil se vuelve factible”<sup>21</sup>

La multiplicidad de exposiciones hace evidente la importancia dada al arte latinoamericano dentro del territorio norteamericano, pero las lecturas de las exposiciones de los años ochenta son realizadas bajo una serie de formas construidas e impuestas desde la mirada de los curadores y directores de dichas exposiciones, los cuales pretenden organizar un discurso del arte latinoamericano a partir de grandes síntesis temáticas, o cortes lineales de tiempo que no permiten ver la formación de un

---

<sup>19</sup>Shifra Goldman: “El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos”, ob cit: p 66.

<sup>20</sup>*Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*, fue organizada en el Museo de Arte de Indianápolis en el año de 1987 y de carácter itinerante por las ciudades de Nueva York y Miami. Los curadores encargados de dicha muestra fueron: Holliday Day y Hollister Sturgis.

<sup>21</sup> Holliday Day y Hollister Sturgis: *Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987*, Indianápolis, Museo de Arte de Indianápolis, 1987, pp. 10-12. Un numeroso grupo de críticas surgió a partir de la muestra del *Arte de lo fantástico*, la cual volvía a encerrar las expresiones latinoamericanas dentro del mundo de lo inconmensurable. De allí que aparezcan posiciones como las de la crítica y teórica del arte latinoamericano Teresa del Conde quien calificó a la muestra como interesante pero cuestionable. Ver sobre sus posiciones: Teresa del Conde, “Art of the fantastic: una exposición interesante pero cuestionable”, en *Viva el arte*, nº 3, 1988.



arte híbrido con formas particulares, que se aparta de las formas universales a través de la permanente apropiación y reciclaje, de los lugares creadores de sentido.

En esta década aparecerá una contralectura de los estereotipos creados institucionalmente a partir de una serie de proyectos de menor envergadura llevados a cabo entre 1981 y 1987, por la profesora de historia del arte latinoamericano Jacqueline Barnitz de la Universidad de Texas en Austin. Barnitz parte de la selección de artistas latinoamericanos radicados en los Estados Unidos y cuya “estadía se había revelado como una experiencia significativa en el desarrollo de estilos individuales, o quienes habían contribuido de manera especial a la cultura de los Estado Unidos, aquéllos que habían emigrado a los Estados Unidos, o los nacidos en este país”<sup>22</sup>. Las posturas asumidas por la curadora serían divididas en tres muestras dedicadas al mismo tema de la presencia y la colaboración de los artistas latinoamericanos dentro de la cultura norteamericana. De allí que el ciclo se inicie con *Artistas latinoamericanos en los Estados Unidos antes de 1950*, *Artistas latinoamericanos en los Estados Unidos: 1950-1970*, y finalmente *Artistas latinoamericanos en Nueva York desde 1970*. Este ciclo no fue presentado en el ámbito nacional, pero fue –como escribe Sullivan– una de las reseñas más inteligentes de los últimos tiempos, en la que se presentaron y explicaron la gran variedad de estilos, temáticas e ideologías.

La última exposición del ciclo representa el terreno más rico de acción de los artistas latinoamericanos y transita desde las posturas comprometidas políticamente hasta la escultura minimalista. *Artistas latinoamericanos en Nueva York desde 1970* trata de desarmar el concepto simplista del sentimiento latino o de la etnicidad que persiste en las muestras de esta década. Si embargo el esfuerzo de Barnitz acompañado por otras estudiosas del arte latinoamericano, no tuvo gran resonancia dentro de las grandes instituciones y sólo posteriormente encontrará cabida en la muestra *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos (1920-1970)*, realizado a finales de los ochenta.

Las exposiciones continuaron sucediéndose y mostrando como sus concepciones se determinaban por medio de los territorios culturales fijos, de espacios limítrofes estables, donde las fuerzas arcaicas de lo latinoamericano desenvolvían la imagen de un buen salvaje, de un sujeto exótico que poseía estéticas locales con poder suficiente para desarrollarse. De allí que surja otro grupo de exposiciones como:

---

<sup>22</sup> Shifra Goldman: ob cit: p 50. Esta idea de Jacqueline Barnitz será desarrollada posteriormente en la exposición *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los estados Unidos, 1920-1970*, realizada en el Museo del Bronx y curada por el puertorriqueño Luis Cancel.

*Arte hispano en los Estados Unidos, Arte Contemporáneo del Brasil, Visiones enraizadas: arte mexicano de hoy*<sup>23</sup>, pero paralelamente a estas visiones manifiestas de otredad emergen nuevas propuestas expositivas que abrirán nuevos parámetros de análisis del arte latinoamericano en el territorio norteamericano a finales de los ochenta, y especificaran el tránsito de otros modelos que coexistirán con la mirada deseante de la diferencia. Exposiciones como *La pintura puertorriqueña: entre el pasado y el presente* y *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos (1920- 1970)*<sup>24</sup>, terminan por abrir definitivamente un espacio propio de enunciación y que muestra como dijo en su momento el director del Museo del Bronx,

---

<sup>23</sup> *Arte hispano en los Estados Unidos*, realizada en 1988 fue organizada por el Museo de Bellas Artes de Houston por dos curadores norteamericanos vinculados a la Galería Corcoran de Washington, D.C. quienes insistieron en que sus propios criterios estéticos eran superiores y que no necesitaban trabajar ni consultar con curadores, críticos ni historiadores expertos en el campo del arte latinoamericano. De allí que la muestra de una serie de imágenes distorsionadas, fallas conceptuales y estereotipos predominantes. En cuanto a la muestra *Arte Contemporáneo del Brasil*, realizada en PS1 de Nueva York en el mismo año, las críticas apuntan hacia una exposición confusa que no logró plantear ningún concepto específico acerca del arte de este país; pues en dicha muestra el visitante pasó de las salas de instalaciones de videos con telenovelas brasileñas y publicidad de televisión, a una muestra de trajes de samba y fotografías y artefactos de la obra del brillante conceptualista Helio Oiticica. En ella hubo poca explicación de la situación general de la pluralidad del arte brasileño de los años setenta y ochenta, de modo que la muestra ofreció al público menos ideas nuevas de las que eran esperadas, finalmente *Visiones enraizadas: arte mexicano de hoy* organizada por el Museo de Arte Hispano Contemporáneo de Nueva York hizo un esfuerzo importante para interpretar la compleja imaginaria de numerosos artistas en sus veinte, treinta, cuarenta, quienes desde los primeros años de los ochenta han abandonado el enfoque internacional para reexaminar muchas de las mismas tradiciones populares e indígenas que llamaron la atención de artistas en la época posrevolucionaria. Esta última muestra fue de carácter itinerante y fue llevada a Viena y Frankfurt.

<sup>24</sup> Las exposiciones *La pintura puertorriqueña: entre el pasado y el presente* y *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos (1920- 1970)*, son elaboradas y curadas por teóricos e investigadores procedentes de la periferia. *La pintura puertorriqueña* fue dirigida por Mari Carmen Ramírez, directora para el momento del Museo de la Universidad de Puerto Rico y autora del catálogo y en el que argumenta la producción artística de esta nación mal entendida. La muestra incluyó obras desde 1890 hasta 1987 de artistas residentes en la isla de Puerto Rico, pues muchos de los estudios del arte latinoamericano han hecho caso omiso de este territorio, debido a que es considerado como un producto secundario de la cultura de los Estados Unidos. En cuanto al *El espíritu latinoamericano* realizada en el Museo del Bronx de Nueva York, bajo la curaduría de Luis Cancel, a finales de 1989 y principios de 1990, fue una de las muestras más satisfactorias en términos tanto visuales como intelectuales. En ella se recogen las propuestas de Jacqueline Barnitz sobre la colaboración de Latinoamérica en la cultura norteamericana y el no juego de los estereotipos tradicionales. Esta muestra presentó una gran variedad de obras que mostraban la diversidad y la complejidad del arte latinoamericano producido en Estados Unidos a lo largo de muchos años.

Luis R. Cancel “la indiferencia mostrada hacia el arte latinoamericano por muchos sectores del ámbito artístico”.<sup>25</sup>

La indiferencia es fracturada por las abundantes exposiciones realizadas en la década de los ochenta, serviría como preparación a la entrada del arte latinoamericano dentro del territorio norteamericano bajo las presiones de una minoría dentro de un centro que se restablece en sus apropiaciones de las periferias, ya que en los años noventa por lo menos en este territorio se abandonarían las grandes síntesis del arte latinoamericano, pues los artistas latinoamericanos del siglo XX – como escribió Cancel- han trabajado con todos los estilos, desde el surrealismo hasta la abstracción geométrica, el conceptualismo y la figuración expresiva. El problema radica en que los curadores han tenido sus propias ideas de lo que constituye el arte latinoamericano, y que ahora serán transformadas en pos de la construcción de las formas particulares, de las microhistorias en movimiento, de los sujetos y de sus productos desplazados y muchas veces menospreciados, que serán definitivamente ubicados dentro del mapeo multicultural norteamericano.

### **b) Década de los noventa**

La década de los ochenta funcionó como caldo de cultivo a lo que sucedería con respecto al arte latinoamericano en los años noventa. El modelo multicultural ya se encontraba asentado como explicación definitoria del collage de culturas que se presenciaba dentro del territorio norteamericano y donde las exposiciones continúan apareciendo permanentemente a partir de las síntesis, que realizaban una historia del arte latinoamericano acercándola a los parámetros universales de la historia central, pero paralelamente a las grandes muestras se manifestaba –como escribe Shifra Golman- una serie de pequeñas muestras, financiadas por los sectores tanto públicos, como privados, mientras que el número de galerías privadas que representan artistas latinoamericanos estaba aumentando considerablemente. En este marco, el interés por el arte latinoamericano tanto moderno como contemporáneo presenció un aceleramiento importante, y a inicios de los noventa con la celebración del Quinto Centenario de los viajes de Colón al Nuevo Mundo, se abriría un espacio de conocimiento y de incorporación al discurso cultural occidental.

---

<sup>25</sup> Luis Cancel citado por Edward Sullivan: ob cit. p. 66. A propósito de la exposición *El espíritu latinoamericano* Luis Cancel su organizador principal realiza una serie de observaciones oportunas acerca de la indiferencia mostrada al arte latinoamericano en muchos de los sectores del mundo artístico regidos por la tradición, incluyendo varias escuelas prestigiosas de estudios de posgrado en la ciudad de Nueva York. Cancel señala que las colecciones importantes de arte latinoamericano en algunos grandes museos, por ejemplo, El Museo de Arte Moderno de Nueva York, permanecen continuamente en la bodega.

El modelo expositivo que será desarrollado por las exposiciones de los primeros años de los noventa se encuentra representado en la exposición *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*.<sup>26</sup> La muestra recogía 95 obras de artistas de distintos países y abría las puertas a un reconocimiento internacional del arte latinoamericano a finales del siglo XX. No obstante sería una de las últimas muestras de carácter geográfico, pues en ella se agrupaban artistas bajo el argumento de que viven o nacieron en este territorio.

Esta muestra cumplió con presentar la importancia del arte latinoamericano a niveles internacionales, y sus aportes al arte occidental, de allí que esta no represente al arte latinoamericano como un arte otro, sino que evidencia los profundos movimientos que se gestan dentro de un arte que transita entre los centros, para reciclarlos y posteriormente aportar nuevas formas de significación, planteadas desde el arte moderno del continente hasta las propuestas más contemporáneas en las que se incluían las obras de artistas actuales como el chileno Alfredo Jaar, el brasileño Tunga, o el mexicano Julio Galan, junto a otros de la escena actual latinoamericana. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* representa una exposición de transición a lo que sucederá posteriormente en otras muestras de planteamientos mucho más abiertos y en las cuales los trabajos de los artistas de esta región serán incluidos a través de diversas problemáticas en la palestra expositiva mundial.

El reconocimiento al arte latinoamericano abierto por *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, fue un aporte más al circuito de difusión, de venta y de consumo de las formas artísticas latinoamericanas, y que en los años noventa se encuentran definitivamente atadas a un nuevo modelo de subalternización y de otredad que se manifiesta a partir de un “*impasse*” mediante el cual un Occidente desorientado reconstruye –con ayuda de críticos y artistas del Tercer Mundo- sus esquemas de

---

<sup>26</sup> *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* curada y dirigida por Waldo Rasmussen, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York y con motivo de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992 y que sería presentada en la Estación Plaza de Armas de Sevilla, en el Centro Georges Pompidou y en el Kunsthalle de Colonia. La muestra organizada por Rasmussen introdujo al arte latinoamericano en el *mainstream* del arte internacional exponiéndolo a la apreciación, la polémica, y la refutación –como apunta Carlos Jiménez-. Sin embargo *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* fue considerada entre las profundas críticas un agente difusor como prueba de lo que existe en cuanto al arte latinoamericano, como una talentosa y ferviente actividad artística en la región, que era la misión fundamental de dicha exposición y que se basaba en mostrar que los artistas del continente han enriquecido, animado e impulsado el desarrollo del arte occidental, aportándole argumentos y verdades inéditas, e impregnando movimientos gestados en Europa y Estados Unidos con un definido sabor idiosincrásico. También puede colegirse de la muestra que la actual escena artística latinoamericana está llena de importantes sorpresas, y que en ella se respira un aire cada vez más independiente y renovador.

autoridad cultural. No olvidemos que la demanda crece en momentos en que se da una recesión de los mercados artísticos –el multiculturalismo no es, exactamente, caro- y en el de la propia recomposición de los centros occidentales, atribulados por una suerte de particularismo, nacionalismo y exaltación de las diferencias”<sup>27</sup>.

En este sentido de recomposición de la autoridad del Occidente y de la presencia del multiculturalismo las conceptualizaciones geográficas y de pertenencia a territorios específicos, inician una transformación que depende de las formas culturales a las que se apeguen. Las minorías, las diferencias, las diásporas poscoloniales, los problemas identitarios, las diferencias sexuales, la corrección política, comienzan a organizarse como métodos expositivos de la multiplicidad, con el propósito de mostrar o exhibir aquellos subalternos precariamente representados dentro de los circuitos internacionales. De allí que, el arte latinoamericano representado en los años noventa se aparte de las grandes síntesis expositivas, para entrar de lleno la sintomatología multicultural que se manifiesta dentro de un pluralismo que ha fragmentado de forma definitiva las historias lineales de las grandes muestras expositivas, que se dirigen hacia la búsqueda de lo que Hal Foster a definido como el supuesto realista, que pretende obtener la verdad localizándola en términos de alteridad, es decir, que el otro, (étnico, racial, diferente, sexual, etc.) se encuentra de alguna manera –como escribe Foster- en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador o materialmente productor.

La década de los noventa establece un modelo de generación de alteridad ante la profusión de las diferencias, y este modelo aparece de forma habitual en las concepciones multiculturales expositivas de estos años, debido a que estas se dirigen

---

<sup>27</sup> Iván de la Nuez: “Una costa y otra. El arte de las políticas exóticas”, *Lápiz*, nº 111, 1995, p 29. El autor parte de la recomposición de la autoridad occidental a través de la gran multiplicidad de muestras expositivas sobre el arte latinoamericano que inician los años noventa, donde aún se mantiene propuestas que dicen desdeñar los criterios binarios de identidad o lineaciones operantes en décadas anteriores –norte-sur, centro-periferia, nosotros-los otros- mantengan en estos esquemas unas prácticas duales casi explícitas. Dentro esta euforia, no sólo deberíamos citar las disposiciones de la crítica cultural o las grandes exhibiciones promovida por los curadores de las ola multiculturalista en todos los territorios, en los que hay que reconocer el sentido homogéneo de una red de ámbitos múltiples que conecta por igual el Asia o el África con las aventuras tercemundistas de las estrellas occidentales, -en las que exposiciones como *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* han traído consigo fuertes críticas debido a la nacionalidad de Waldo Rasmussen o al lugar de organización de la muestra. En este sentido -para el autor- el sistema hegemónico debería ser capaz de liberar nuevas conductas con respecto al arte de los otros y donde los dispositivos de inclusión inclinarán la balanza a favor de nuevas salidas descolonizadoras o significan ellos mismos un acto poscolonial, un colonialismo de terciopelo; un *impasse* mediante el cual un Occidente desorientado reconstruye su esquema de autoridad. No olvidemos que la demanda crece en momentos en que se da la recesión de los mercados artísticos y el multiculturalismo no es, exactamente, caro.

hacia la búsqueda de la diferencia, de un supuesto real que atrape a la alteridad y a la otredad. Las ideas sobre, las diferencias y las maneras de representarlas en las exposiciones realizadas dentro del territorio norteamericano, constituyó el eje discursivo de muestras como *The Decade Show. Frameworks of Identity*<sup>28</sup>, que incluye definitivamente a las diferencias y a las minorías, dentro del ámbito expositivo norteamericano y afirma las posiciones multiculturalistas “al situar al mismo nivel apreciativo a artistas ya reconocidos por el *mainstream* (comercial), como Jenny Holzer, Jean Michel Basquiat y Tim Rollins & K.O.S y a los creadores pertenecientes a minorías étnicas, religiosas y sexuales, procedentes de las comunidades de asiáticos, afronorteamericanos, hispanos(...) e indios asentados en los Estados Unidos.”<sup>29</sup>

*The Decade Show* marca el inicio del estudio de las diferencias dentro del ámbito expositivo norteamericano, pues en la muestra se evidencian claramente los intereses multiculturales, a partir de la localización de las diversas zonas subjetivas y psicológicas presentes, en la disímil población que se encuentra y convive en la ciudad de Nueva York. El mapeo de subjetividades múltiples aparecido en *The Decade Show*, trata de exteriorizar a la sociedad multivocal contemporánea que existe en medio de un territorio determinado, a partir de un concierto de voces donde los conceptos de centro y periferia se tornan anacrónicos, y de esta manera alejarse de las nociones etnocéntricas de poder, y así criticar desde la postura multiculturalista de la corrección política, el contexto de la era Reagan, que colocaba en discusión el derecho de todo artista como individualidad a la libertad de expresión.

La muestra expositiva en su dirección crítica de corrección, logra llevar a los ámbitos expositivos a múltiples artistas, que se encontraban fuera de los circuitos

---

<sup>28</sup> La exposición la *The Decade Show. Frameworks of Identity*, realizada en 1990 en las instituciones neoyorquinas: Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem, y dirigida por: Kinshasa Holman Conwil, Nilda Peraza y Marcia Tucker. La intención de la *Decade Show* inicia la apertura hacia una actitud distinta valoradora hacia manifestaciones artísticas anteriormente menospreciadas, para dar paso a una nueva mirada en cuanto a los otros presentes en la geografía norteamericana, y al establecimiento de experiencias fronteriza no homogénea, a través de un activismo multicultural que centraba sus relaciones hacia la enunciación y representación de las minorías.

<sup>29</sup> Anna Maria Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 1997, p.398. *The Decade Show* significó la afirmación multicultural a principios de los noventa, en ella se mostraron obras de 94 artistas y sus puntos de reflexión, los cuales –según Guasch– tenían en común su desencanto ante la política de la era Reagan y donde la autora cita del catálogo de la exposición lo siguiente: La era Reagan pudo obviar la existencia de estos artistas, pero no detener su producción. La muestra trabajó sobre tres temas muy candentes – escribe Guasch– en los que se observa que la mayoría de los enfrentamientos sociales, tenían su origen en el trato discriminatorio del que habían sido objeto las minorías: raciales biografía/autobiografía, sexualidad: discurso/media, mito/espiritualidad/naturaleza, y prácticas sociales: crítica cultural e historia/memoria/artefacto, temas pues, que potenciaban la línea de lo políticamente correcto y la ‘intención’ de la obra.

expositivos legitimantes, que aún se encontraban atados a las síntesis históricas como medio de representación del arte de los otros, y es bajo la concepción de un mirar hacia el sur, hacia el Tercer Mundo, y hacia las minorías presentes en la geografía estadounidense –como escribe Anna Guasch- que se representan obras que tratan los problemas de la diversidad, de las sexualidades y de las subjetividades marginadas, problemas que serán mostrados a través de la obras de los artistas presentes en la muestra, pero en el caso de la representación de artistas latinoamericano aparecerán las lecturas de artistas latinos de carácter diaspórico residentes en los Estados Unidos como: la chilena Cecilia Vicuña, el cubano Luis Cruz Azaceta, la argentina Liliana Porter y otros artistas norteamericanos de origen latino como Andrés Serrano, o los puertorriqueños Juan Sánchez y Rigoberto Torres.

Las expresiones del arte latinoamericano contemporáneo, se encuentran en desplazamiento constante, ya no atadas a un territorio específico, sino que estas se movilizan por medio de redes transculturales, en las cuales experimenta una entrada definitiva en los discursos particulares, que marcan otras formas de lectura del arte y campos de acción más allá de un territorio, o de los orígenes, y donde estas lecturas buscan un supuesto real que se encuentra en la verdad del otro, para de esta manera ubicar su participación en el concierto del arte contemporáneo norteamericano, en medio de la legitimación ocasionada por la corrección política que se dirige hacia las reivindicaciones de las minorías como medio de análisis, con los que -como argumenta Anna Maria Guasch- se intentaba analizar las experiencias fronterizas de las realidades norteamericanas, que se plasmaban dentro de las ambigüedades de la era Reagan.

En este contexto se iniciaran nuevos procesos de legitimación y de representación de las formas del arte latinoamericano, los cuales se hallan representados en exposiciones como *CUBA-USA: La primera generación*<sup>30</sup>. Esta exposición abre paso en la escena contemporánea del arte norteamericano a artistas que trabajan y viven dentro de la corriente de este territorio y participan de la

---

<sup>30</sup>La exposición *CUBA-USA: La primera generación*, fue organizada por el Fondo del Sol Centro de Artes Visuales en Washington D.C., en el año 1992, de carácter itinerante y fue presentada en las ciudades de Chicago, Minnesota, Miami, Pensylvania. La exposición fue dividida en tres secciones: 1.- Artistas visuales; 2.- Instalaciones espaciales; 3.- Imágenes. La vida nuestra (fotografía y video). Las secciones consideraban temas como: la Mujer, lo afrocubano, estados de sueño, surrealismo y realismo mágico. Los artistas exhibidos transitan desde el uso de la pintura tradicional hasta las instalaciones, y todos son miembros de la comunidad artística internacional y educados para asir la esencia de los movimientos artísticos más contemporáneos. Dentro de los artistas asistentes a *CUBA-USA* se encuentran: Luis Cruz Azaceta, Caridad Salome, Juan Boza, Ana Mendieta, Emilio Falero, María Martínez y Juan González, entre otros.

formación multicultural de esta cultura. *CUBA-USA: La primera generación* representa “una síntesis multiétnica que incluye la afrocubana, judío-cubana y raíces coloniales españolas o ancestros chinos. Casi la mitad de ellos son mujeres. Un cuarto son afrocubanos americanos”<sup>31</sup>

La emergencia de las minorías realizará un nuevo giro en cuanto a la conceptualización de las exposiciones en los años noventa, donde aparecen de forma definitiva la multiplicidad de las micronarraciones a escala expositiva y que cada vez más se dedican al estudio y análisis del arte latinoamericano desde la subalternización de sus expresiones, las cuales abarcarán una diversidad de reflexiones que transcurren desde lo religioso hasta lo sexual, desde las identidades a lo primigenio. Los ámbitos presentados en muestras *CUBA-USA: La primera generación*, demuestran los potenciales significantes de una comunidad en este caso específica ‘la cubana’, que por medio de las formas migracionales, la desterritorialización y los nuevos elementos de una cultura híbrida, de raíces múltiples, con un denominador común ‘la herencia cubana’, manifiestan la necesidad de hallar su propia identidad y libertad de expresión, dentro de la sociedad norteamericana. De allí que *CUBA-USA* es la primera exploración profunda realizada –como escribe Carol Damián- sobre los múltiples medios que presenta esta comunidad artística emigrada.

Los desplazamientos, las migraciones, las minorías, las sexualidades, tiñen a la escena multicultural norteamericana contemporánea, y a partir de su evidenciación aparece una expansión horizontal de la experiencia artística –como escribe Foster- y el valor cultural es llevado más lejos, crítica y acriticamente, para generar un nuevo mapeo de la realidad contemporánea que se constituye desde otras visiones en las que “uno elige un sitio, entra en su cultura, y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo(...) Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la

---

<sup>31</sup>Carol Damián: “Cuba-USA. La primera generación” en: *Art Nexus*, nº 3, enero, 1992, pp. 92-93. El discurso desarrollado en la exposición *Cuba-USA* se encuentra determinado en la presencia e importancia de la población migrada a Estados Unidos por diversas razones entre las que se cuentan la huida de estos artistas de territorio cubano durante la revolución tiempo en el cual aún eran niños, y otros que llegaron el 1980 en el bote Mariel. Todos –según Damián- presentan una síntesis multiétnica, y trabajan con una embriagadora cantidad de medio y técnicas. Sus temas no tienen límites y hacen desvanecer todos los estereotipos de una comunidad étnica, tales como la orientación machista, latino, aislado sin asimilar. Lo que poseen en común es su herencia cubana y la necesidad de buscar su propia identidad y libertad de expresión.



estructura de cada cultura lo bastante bien para mapearla, sino también su historia como para narrarla”<sup>32</sup>

La expansión horizontal incluye a las diferencias que seleccionan su espacio de acción y de narración dentro de la cultura norteamericana, y la presencia de estas, que ha traído como consecuencia la generación de grietas dentro de los monolitos expositivos nacionalistas del territorio representados en la *Bienal del Museo Whitney* de Nueva York<sup>33</sup>, la cual ha operado una progresiva inclusión del arte de las minorías; y en se evidencia la apropiación y la presencia de los circuitos periféricos de forma permanente dentro de los nuevos mapeos de realidad contemporánea y donde la formulación de un trabajo en horizontal realiza un giro gradual en cuanto a la conceptualización de las exposiciones de los espacios de mayor prestigio. La *Bienal Whitney* comienza a abrir sus puertas a las diferencias en 1993, año en que participa el artista puertorriqueño Pepón Osorio, y las posteriores comienza a desarrollarse una tendencia hacia la corrección política que se acercaría a los puntos de reflexión que tratan de integrar las diferencias al gusto del mercado internacional.

La Bienal organizada en el año de 1997 demuestra una relativa apertura a otros campos del arte a escala global. La co-curadora Luisa Neri es australiana, y en el caso del arte latinoamericano aparecerían artistas como el mexicano Gabriel Orozco, la chilena Cecilia Vicuña y el puertorriqueño Antonio Martorell. La grieta abierta en el monolito de *Bienal Whitney* representa -como escribe el artista uruguayo Luis Camnitzer- una nueva preocupación por el arte ya no norteamericano, ni siquiera americano, a pesar de que “la Bienal no llega a convertirse en una muestra internacional, pero al menos la aleja del tradicional provincialismo que solía aplastar a las bienales anteriores durante décadas. Sin embargo estos cambios no significan una apertura total. De acuerdo con el catálogo (que en ningún momento menciona las

---

<sup>32</sup> Hal Foster: “El artista como etnógrafo” en: *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal/ Arte contemporáneo, 2001, p. 206. La expansión horizontal de la expresión artística y el valor cultural, es llevado más lejos, crítica y acriticamente, tanto en el arte casiantropológico como en los estudios culturales. Unos cuantos efectos de esta expansión podrían destacarse. En primer lugar, el cambio a un modo horizontal de trabajar es coherente con el giro etnográfico en el arte la crítica: uno elige un sitio, entre en su cultura y aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo. En segundo lugar, este cambio sigue una lógica espacial: uno no sólo mapea un sitio, sino que también en términos de tópicos, marcos, etc.

<sup>33</sup> La *Bienal del Museo Whitney* de Nueva York, ha sido tradicionalmente, un lugar de consagración para los Artistas de los Estados Unidos. Con el paso de los años la Bienal ha transformado sus intereses y se ha ido embarcando en empresas mucho más ambiciosas con las que trata de guiar el gusto tanto del mercado nacional como internacional. La Bienal de realizada en 1997 experimenta la tendencia a lo políticamente correcto como guía de organización.

palabras internacionalización o multiculturalización), Neri fue invitada <<para aportar una perspectiva exterior al arte norteamericano>> y una de las ambiciones (válidas) de la Bienal es preguntarse cuál es el papel del artista norteamericano en el momento del cambio del milenio<sup>34</sup>, pero la grieta originada en torno a los conceptos y las representaciones expuestas en las diferentes ediciones de la *Bienal de Whitney*, y en otras exposiciones realizadas en el ámbito norteamericano por curadores pertenecientes a este territorio, y que manifiestan el permanente interés hacia el arte de las diferencias, donde son incluidas las experiencias de los artistas latinoamericanos en los años noventa, consolida de forma definitiva a las políticas multiculturales, como guía de nuevos proyectos dentro de las instituciones culturales norteamericanas.

Los discursos expositivos en este sentido se ubican en medio de un fuerte potencial descentralizador al final de esta década, pues estos trabajan a partir de diversas nociones que implican a la diáspora artística latinoamericana, bajo la mirada de unas subjetivades que transitan en medio de las posnaciones, que emergen a partir de las migraciones, las contaminaciones, las simbiosis culturales y los nuevos polos de poder cultural, en los cuales los territorios se rearmen y se reconstruyen desde medios culturales e históricos particulares, lejos de las síntesis geográficas permanentes. Esta compleja situación en los ámbitos expositivos traslada otras narraciones que en la década de los noventa, abren la posibilidad de lecturas propias del contexto del arte latinoamericano, desde sus propias fuentes, para deconstruir el modelo horizontal de búsqueda de la otredad, ya que -como admite Hal Foster- este modelo es incompleto, pues en este tipo de estudios sí bien el mapeo horizontal espacial es importante, el mapeo vertical de las formas artísticas debe mostrar el eje temporal de estas formas, y donde “a fin de extender el espacio estético, los artistas ahondaron en el tiempo histórico y devolvieron los modelos pasados al presente de un modo que abrió nuevos lugares de trabajo. Los dos ejes estaban en tensión, pero una tensión productiva; idealmente coordinados, ambos avanzando juntos, con el pasado y el presente en

---

<sup>34</sup> Luis Camnitzer: “La Bienal del Museo Whitney, 1997. El meta-espectáculo” en: *Art Nexus*, nº 25, julio-septiembre, 1997, pp. 84-85. El proceso organizativo de las Bienales del Museo Whitney en los años noventa manifiesta –según Camnitzer- una concordancia con el recién creado espíritu naftaño. Primero aceptaron algunos artistas mexicanos y canadienses. Posteriormente en 1997 la Bienal se abre en distintos campos: la financiación procede de la compañía de Cervezas Beck, de Alemania, -y últimamente manifiesta el autor el comercio alemán parece interesado en la financiación del arte latinoamericano-, la co-curaduría corrió a cargo de Louise Neri, australiana y editora de la revista suiza Parkett, entre los artista se encontraban el ruso Ylia Kabakov, el italiano Francesco Clemente, la paquistaní Shahzia Sikander, el mexicano Gabriel Orozco y la chilena Cecilia Vicuña. Estos cambios no significan una apertura total.

*parallax*.”<sup>35</sup> La sentencia de Foster, sobre la utilización de los ejes horizontales y verticales de estudio y de análisis, demuestra de forma fehaciente el desplazamiento del objeto observado y del observador, en cuanto a las representaciones del arte latinoamericano dentro del espacio norteamericano en esta década. Este desplazamiento de acción paralela o en *parallax* abre de forma manifiesta otros territorios de acción para los artistas, críticos y teóricos del arte latinoamericano.

### **c) La pérdida de las fronteras: La utilización del *parallax***

La década de los noventa relativizó las posturas de la corrección política y de la inclusión de las diferencias hasta tal punto que el arte apropiado y luego proyectado del otro, comienza a accionar lugares discursivos que surgen desde la misma interioridad de las diferencias o de los márgenes. De ahí que se realice un nuevo giro dentro de los proyectos expositivos que presentarán la expansión del eje horizontal del arte de las diferencias, dentro de un eje vertical que combina pasados y presentes, y de esta manera formular el *parallax* en las que unos, (el circuito del arte norteamericano), y otros, (las producciones artísticas y teóricas de la periferia latinoamericana) inicien estudios conjuntos sobre la diversidad de las representaciones, bajo la multivocidad de las teorías multiculturales, posmodernas y poscoloniales, enunciadas en la contemporaneidad desde sus propios territorios. De manera que, se inicia otro ciclo expositivo que surge desde los discursos de las periferias y desde las posibles formas de inclusión a las que siempre han estado expuestos.

---

<sup>35</sup> Hal Foster: Ob cit. p. 206. Los discursos contemporáneos deben –según Foster- no sólo percibir el aliento discursivo, sino también la profundidad histórica de las representaciones. Coordinar tanto el eje horizontal como el vertical supone una carga enorme. Y aquí debe considerarse, aunque no sea más que para contrarrestarla, la cautela tradicionalista respecto al modo horizontal de trabajar: que las nuevas conexiones discursivas puedan difuminar los viejos recuerdos disciplinarios.

El proyecto *Latin America: Another Cartography*<sup>36</sup> consolida un discurso realizado dentro de la multiplicidad del arte latinoamericano contemporáneo y de su realidad actual. Las obras representadas en esta exposición se encuentran insertas dentro de un discurso expositivo que basa sus criterios en una diversidad de trabajos, que manifiestan una pluralidad de caminos expresivos unidos a una formación territorial que en el proyecto *Another Cartography* es formulada como ruptura para apartarse de los estereotipos, o de los supuestos reales de una otredad imposible de explicar. Ivo Mesquita, el curador principal de la muestra se refiere a la concepción de esta exposición como “la forma de desterritorializar los conceptos que las audiencias norteamericanas poseen sobre Latinoamérica”<sup>37</sup>. *Cartografías* -como se denominó en castellano la muestra- es la primera realizada por curadores provenientes de la América Latina, y en ella se demuestran la pérdida de las fronteras en los territorios expositivos, a partir de la creación de mapas imaginarios que rompen con las formaciones geopolíticas latinoamericanas para construir un territorio diferente, en el

---

<sup>36</sup>La exposición *Latin America: Another Cartography* inicia su andadura como proyecto en el año de 1991, esfuerzo que se verá cristalizado en el año de 1993, organizada inicialmente por la *Winnipeg Art Gallery* de Canadá, esta exposición poseerá carácter itinerante y fue mostrada en la Biblioteca Luis Arango de Bogotá, Colombia, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas, Venezuela, National Gallery de Canadá, The Bronx Museum of Art de Nueva York, y la Sala de la Fundación “la Caixa” de Madrid, finalizando su recorrido en 1995. La curaduría de dicha muestra corrió a cargo del brasileño Ivo Mesquita, acompañado del también brasileño Paulo Herkenhoff y del mexicano Justo Pastor Medallo. La muestra incluía obras de una diversidad de artistas del continente latinoamericano, con una gran variedad de propuestas, pues en ella se encuentran artistas como: el cubano José Bedia, la colombiana María Fernanda Cardozo, la cubana Marta María Pérez-Bravo, el brasileño Mario Cravo Neto, el chileno Juan Dávila, el mexicano Julio Galán, el argentino Guillermo Kuitka, el brasileño José Leonilson, y el venezolano Alfred Wenemozer, entre otros.

<sup>37</sup> Ivo Mesquita citado por: Paulo Herkenhoff y Geri Smith en: “Latin American Art. Global” en: *Artnews* octubre, 1991, p. 90. Los conceptos construidos sobre el arte latinoamericano han de ser desarmados, para poder formular nuevas narrativas sobre este espacio de significación. Herkenhoff y Smith manifiestan su preocupación por las formulaciones estereotipadas que se están reacomodando en la nueva regionalización del mundo de arte y sus concepciones geográficas. De ahí que tomen como ejemplo la exposición *Latin America: Another Cartography* como un intento de desplazamiento ante la variedad de las propuestas llevada por ella, pero ambos autores son incisivos en esta problemática cuando citan textualmente al artista brasileño Tunga escultor e instalador quien manifiesta lo siguiente: me he educado en Europa, manejo las teorías de la filosofía y el psicoanálisis en particular los escritos del psicoanalista Jacques Lacan, para entender mi regionalidad artística. Geográficamente soy un latinoamericano, y profesionalmente yo soy artista, -pero dice Tunga- hace mucho tiempo el arte organizó un pensamiento que lo encerraba en términos geográficas o geopolíticas, y esta es una cruda y simple aproximación al arte que realmente representa el espíritu humano.

que se requiere “un ser con historia e identidad guiado por los sentidos a través de los territorios que recorre y que descubre”<sup>38</sup>, en las obras de los artistas expuestos.

La concepción de esta movilidad se produce a través de la mirada de un curador, que se encargará de colocar su discurso dentro del centro, que ha creado el sentido de lo multicultural y donde afirma –como puede leerse en el catálogo- el constante desplazamiento y la condición de eterno extranjero, con raíces no en la nacionalidad, sino en aquellos territorios bajo el dominio del deseo, de la sensibilidad y del conocimiento. De ahí que, *Cartografías* ubique la pluralidad de las artes latinoamericanas no atadas a las conceptualizaciones provenientes de las síntesis geográficas, o de las diferencias puras, pues en ella se establece la verticalidad de un eje de acción que manifiesta la movilidad permanente de los artistas latinoamericanos, dentro de las nuevas condiciones creadas por una multiculturalidad que potenció estas expresiones dentro de los estudios de las minorías.

*Cartografías*, representa el discurso crítico de la periferia, cada vez más incluida dentro de las voces centrales, y es en este mismo espacio que se generará la convocatoria y la importación de artistas, curadores y teóricos latinoamericanos a lo largo de la década, con la finalidad de plantear sus formas discursivas dentro la apertura institucional en el ámbito norteamericano. De ahí que se formen nuevos campos de trabajo en cuanto al arte latinoamericano, que a su vez se encuentran inmersos dentro de las relaciones multiculturales de un país en expansión tardocapitalista, y en el cual intervienen una multiplicidad de factores que combinan diversas realidades que han de ser estudiadas, bajo las intersecciones de los campos fronterizos que se plantean en las exposiciones a finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI. De manera que se comienza a establecerse la importación permanente de teóricos del área latinoamericana, que planteen sus discursos desde su condición periférica, con la cual tratan de derrumbar los criterios de magia y exotismo que primaron en la década de los ochenta, a parte de la voluntad de integración y de la pluralidad de las producciones artísticas que se presencian en los Estados Unidos, y que se concreta en la absorción definitiva de artistas, críticos, y curadores latinoamericanos. De allí que se invite a críticos como el cubano Gerardo

---

<sup>38</sup> Ivo Mesquita: “Cartographies, una introducción”, en: *Cartografías* (cat. exp.), Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1993, p. 18. Las cartografías son concebidas por Mesquita para su proyecto como territorios en constante transformación en los cuales se requiere del visitante la actitud de un viajero: un ser con historia e identidad guiado por los sentidos a través de los territorios que recorre y descubre. Propone que cada visitante se transforme en un cartógrafo e invente su propio territorio, ya que, por extensión, ella pretende hacer explícita una actitud ante la vida: ser viajero significa buscar una existencia casi permanente en el tiempo presente, en constante desplazamiento y en condición de eterno extranjero.

Mosquera a Nueva York, “y “para quien Nueva York es una extensión de la Habana”<sup>39</sup>, por la gran población de artistas cubanos presentes en este territorio, o que el brasileño Herkenhoff sea curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En este sentido de integración de una pluralidad constituyen del territorio norteamericano a finales del siglo XX y principios del XXI, las exposiciones latinoamericanas, curadas por latinoamericanos y norteamericanos han funcionado como respuesta a los cánones establecidos, y así realizar la visión del *parallax* anunciada por Foster, como forma pertinente de un discurso que siendo periférico trata de mantener una legitimidad fuera de la tríada de análisis de subalternización/otredad/alteridad, que se manifiesta permanentemente en los estudios multiculturales y poscoloniales contemporáneos. La ruptura de esta tríada se hace evidente en exposiciones como *Amnesia*<sup>40</sup> que parte desde los postulados de una historia compartida por los diversos artistas en ella representados, junto a la presencia de las relaciones poscoloniales del mundo de habla hispana con los centros, a las que se atribuye en el presente algo que la memoria no puede representar y que, sin embargo, no puede ser olvidado –como escribe Charles Merwether con respecto a esta exposición-. De esta forma *Amnesia* evidencia la falta de representación de la

---

<sup>39</sup> Clío Bugel: Ob cit. p.4. La integración producida en el ámbito norteamericano con respecto al arte latinoamericano incluye todos sus campos de acción, donde entra por fin –como manifiesta Mosquera- a los grandes centros. En esta situación han de ser tomadas en cuenta factores como: las migraciones, el Augé expositivo de los noventa, capital dispuesto a financiar los proyectos y un creciente interés por el arte de este territorio en el que comienzan a transformarse sus criterios de valoración apartándose de lo exótico, lo vernáculo, o lo simplemente diferente. Esto sucede paralelamente a la evidencia de un mundo multicultural configurado por una gran diversidad, en la que a medida en que cada pieza del mosaico se hace visible en el escenario mundial, la región muestra una actividad artística sin precedentes.

<sup>40</sup> El proyecto expositivo *Amnesia* fue llevado a cabo en el año de 1998 en la *Track 16 Gallery* en Santa Mónica California, y que posteriormente fue presentada en *The Contemporary Art Center*, en Cincinnati, Ohio, en la Biblioteca Luis Arango en Bogotá y por último en el *Contemporary Art Museum* de Florida, terminando su recorrido en el año 2000. Este proyecto expositivo dirigido por Christopher Grimes y curado de forma colectiva por curadores de distintos territorios, como el brasileño Adriano Pedrosa, el australiano Charles Merwether, el norteamericano Dan Cameron, y la venezolana Mónica Amor, mostró al igual que *Cartografías* una pluralidad de obras bajo una concepción que alejara toda orientación totalizadora y panorámica. *Amnesia* pretendió mostrar la pérdida de la memoria de un arte poco nombrado y no coherentemente estudiado, y del que se intentó rescatar las memorias y las experiencias de modo fundamental y deliberadamente incompleto, de allí la parcialidad del proyecto. En *Amnesia* participaron artistas de diversos países de América Latina, pero el concepto fragmentado de la exposición no los definió por territorios, sino por puntos narrativos en común, de allí que aparezcan artistas como Iñigo Manglano Ovalle de origen colombiano y español y nacionalizado norteamericano, Miguel Río Branco, Waltercio Caldas, Ernesto Neto, Tunga, Valeska Soraes, todos brasileños pero con una gran diversidad de propuestas. Mónica Giron, Marcelo Pombo, Miguel Ángel Ríos, Pablo Siquier y Sergio Vega, argentinos algunos residentes fuera de su país y que juegan con la emblemática condición expatriados en Nueva York, José Gabriel Fernández, Enrique Hernández-Diez, Alfredo Ramírez de Venezuela. En ellos –escribe Dan Cameron- se perciben las vastas transformaciones culturales que nos esperan en el próximo milenio.

pluralidad de las formas artísticas latinoamericanas a niveles globales. *Amnesia* privilegia lo híbrido, lo inconcluso, lo que no ha sido recordado, deja de lado toda demarcación geográfica y muestra la sensibilidad transnacional del arte actual, y fractura definitivamente el modelo de las síntesis históricas que anteriormente habían caracterizado muestras como *Artistas Latinoamericano del Siglo XX* a principios de los noventa.

La década finalmente cierra abriéndose hacia otras fronteras de lectura, en las cuales las legitimaciones del subcontinente se hacen más evidentes desde sus propias y particulares historias, con las que se generan otros parámetros de estudio a partir de las explicaciones de su propia constitución como sujetos poscoloniales, o *borderslans*, que establecen zonas de significación pertinente a sus producciones artísticas, como también los medios para desplazar los conceptos generados en el centro, desde dentro de la problemática latinoamericana. Es a partir de los paradigmas del desplazamiento del sujeto observado y configurado ahora como observador que el giro etnográfico de colección y de sobreidentificación de la otredad -analizado por Foster- se deconstruye, ante la consolidación de un cúmulo de otredades pertenecientes a todos a una realidad global. De esta forma se genera una de las últimas exposiciones que cierran el siglo XX y apertura el siglo XXI en el espacio norteamericano.

El proyecto expositivo *Ultrabarroco, aspectos del arte post-latinoamericano*<sup>41</sup>, fue considerada como una de las exposiciones con mayor impacto sobre el arte latinoamericano actual. Muchos de los artistas aquí representados eran totalmente desconocidos en el ámbito norteamericano, y con esto se logro no sólo un impacto visual, sino que también se proyectó una nueva visión, en cuanto a las formas reconocidas en el ámbito internacional, de manera que se muestra otra cara de la

---

<sup>41</sup>La exposición *Ultrabarroco, aspectos del arte post-latinoamericano*, inició su puesta en escena a mediados de 1998. Concebida como itinerante terminó su recorrido a finales del año 2000. La muestra fue organizada en el Museo de San Diego, California, dirigida y curada por la norteamericana Elizabeth Armstrong, junto al mexicano Víctor Zamudio-Taylor, el brasileño Paulo Herkenhoff, y con la participación en el catálogo de los textos del historiador cultural francés Serge Grusinky. Unas de las reseñas realizadas sobre esta exposición manifiesta que el proyecto en principio se encontraba dirigido a realizar una exposición de arte latinoamericano actual, diseñada para cumplir las cuotas de corrección multicultural que definen los programas de las instituciones culturales de los Estados Unidos. Se trataba a todas luces, de buscar una manera de neutralizar de ante mano las habituales críticas de este tipo de exposiciones misceláneas, dotando el proyecto de un fundamento teórico. De allí que la curadora Elizabeth Armstrong convoque a una consulta a varios teóricos y curadores latinoamericanos entre los que se encontraban Carolina Ponce de León, Rina Carvajal, Cuauhtémoc Medina, Ivo Mesquita y Víctor Zamudio-Taylor, que pulverizaron la idea de Latinoamérica como entidad cultural homogénea y sugirieron el concepto barroco como posible constante compartida entre las naciones que conforman el continente. Para mayor información sobre esta postura ver: Oliver Debroise: "Barroco ultra lite". *Ultra Barroco*, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego", en: *Arte México*, <http://www.arte-mexico.com/critica/od9.htm>, (en línea), 24/09/02, p.1.

localidad de las historias internas de las producciones artísticas latinoamericanas, junto a la presencia de la diáspora internacional del subcontinente. Esta combinación de artistas no vistos o no representados anteriormente, se yuxtaponen en un mismo espacio expositivo con figuras reconocidas del arte latinoamericano dentro del ámbito global, ya que se trataba de evidenciar a la diáspora que caracteriza a una realidad posmoderna, que ha roto con las fronteras a partir de enunciaciones propias, que determinan la relectura de los conceptos que encasillan a las producciones artísticas latinoamericanas a las nociones de lo mágico, lo inconmensurable o lo violento.

La revisión del concepto del barroco dentro de las artes plásticas latinoamericanas, como historia común al territorio, sirvió de arranque conceptual de la formulación del término 'Ultrabarroco' que se representa como eje estructural de la muestra. Uno de sus curadores el mexicano Víctor Zamudio-Taylor manifiesta que "la concepción del barroco latinoamericano funcionó como un cliché para subestimar y marginar las expresiones artísticas de Latinoamericanas, ahora, en la era de la globalización, da la clave para interpretación del hibridismo en la cultura visual"<sup>42</sup>. Esta visión conceptual de un término y una historia tomada de un eje vertical histórico sobre la marginación del arte latinoamericano, se combina de forma pertinente con el eje horizontal de conocimiento de sobre esta cultura, ya que el concepto de barroco es revisitado dentro de las formas culturales que le dieron sentido a partir de las enunciaciones históricas y modernistas, que derivan del crítico y escritor cubano Alejo Carpentier, que concebía al Barroco latinoamericano como la profusión convulsa de formas, y sentidos.

Este concepto tiene su culminación en el arte latinoamericano a partir del clímax artístico actual, que da cuenta de las identidades múltiples, dentro de un choque permanente de distintas formas culturales, que originan la relectura de un caudal de ideas, en las cuales se evidencia lo poroso, lo múltiple, lo anticlásico y lo

---

<sup>42</sup> Víctor Zamudio-Taylor citado por: Collette Chattopadhyah: "Ultrabarroco: aspectos del arte post-latinoamericano" en: *Art Nexus*, n°40, abril-junio, 2001, p. 90. *Ultrabarroco* fue definida como una exposición impactante, a partir de la complejidad mostrada por el arte latinoamericano actual, el cual requiere de nuevas lecturas que llenen las necesidades de una política cultural de captación de públicos diferenciados. La pertinencia de la selección de las obras conduce a una elaboración de conceptos que parten desde el término ultrabarroco acuñado por el Dr. Alt en México en 1927, en el que lo barroco es el principio de un renacimiento lleno de contradicciones, de exaltación, de audacia, un estilo que expone vigorosamente las torturas del espíritu, la fe bárbara, los deseos de emancipación, la fuerza creadora y el sentimiento de un pueblo en formación. El prefijo ultra, entonces como ahora, implica un desplazamiento del ideal espiritual, de la esencia inestimable del barroco que pasa por la consolidación de una mística, reflejo de un determinado orden político y social.



desbordante del mundo contemporáneo, en el que se subrayan de forma permanente las diferencias y la imperfección.

Finalmente exposiciones como *Amnesia* y el *Ultrabarroco*, abren en el espacio expositivo norteamericano a zonas de interpretación discursiva que trascienden a las formas multiculturales y a los giros etnográficos tan característicos de los centros, la diferencia como zona marginal a los discursos centrales abre sobre sí misma su propio espectro de estudio, para aprovechar las grietas y las fisuras abiertas dentro de los sistemas centrales expositivos. Estas grietas han servido para trazar nuevas cartografías y rizomas, que estructuran de otra manera las diferencias, ya que son las mismas localidades las que se contemplan dentro de los impactos de la globalización, y en el pensamiento visual contemporáneo.

## 4.2.2 Las exposiciones en el territorio europeo

### a) Década de los ochenta

La presencia del arte latinoamericano en los espacios expositivos europeos, no ha sido tan profusa, como en el ámbito norteamericano en la década de los ochenta. El contexto que unía a los espacios europeos con América Latina se encontraba prácticamente disuelto, desde la independencia de los territorios americanos, y esta disolución se acentuó con la expansión del modelo norteamericano, dentro de las fronteras del subcontinente. Europa en este sentido de disolución deja de lado al arte latinoamericano, cuando lo toma en cuenta, lo toma como una construcción satelital de su cultura, donde mantiene su función de centro emisor del arte universal, bajo el “binomio encadenado: modelo-influencia.(...) si se reconocen numerosos elementos importados de Europa en el arte latinoamericano, (...) y si la huella de estos ‘modelos’ artísticos refuerza el reflejo de aquello que es propio de los europeos, de sus tendencias, de su mentalidad etnocentrista, es necesario aprender a conocer, ya que el reconocimiento no es más que el comienzo del conocimiento. (...) la cuestión del ‘modelo artístico’ insuperable en términos de valor estético y todo aquello que deriva

de este modelo no es más entonces que trabajo de epígonos, copia, compilación, mimetismo o en el mejor de los casos adaptación más o menos lograda.”<sup>43</sup>

La formulación del modelo-influencia sí bien es cierta en las primeras vanguardias del arte latinoamericano; estas vanguardias relevaron las formas europeas para dotarlas de sentidos distintos, y de nuevas formas de expresión que relacionaban a los artistas desde sus formas poscoloniales, con los centros emisores de sentido en lo que se refiere a los campos de las artes visuales. El conocimiento del arte latinoamericano en Europa se deja de lado, en la figura de una cultura satelital, formada por los imperios europeos desde la conquista, su posterior expansión y luego en los tiempos posindependencia, como centro legitimante de la cultura occidental. Espacios históricos en los cuales se tomó de forma directa las influencias del continente. Estos hechos marcan en América Latina -como manifiesta Néstor García Canclini- la intercepción de los modelos europeos con diversas formas de sentido y de significación, para su constitución como territorio en las cuestiones que ahora se detentan como formas multiculturales, y que fueron resueltas por la formación de los estados multideterminados, que aprovecharon de los modelos europeos aspectos culturales, para crear una trayectoria propia dentro de su cultura particular.

La formación modélica del territorio latinoamericano influye de forma directa en la presencia de las formas artísticas dentro de los proyectos expositivos que presentan al arte latinoamericano en los espacios europeos, donde se concibe a la realidad del arte latinoamericano como un elemento satelital del arte occidental, como forma de representación. Esta situación se hace patente a lo largo de la década de los ochenta en las exposiciones que estarán dedicadas directamente al arte latinoamericano, otra cosa sucederá con las macroexposiciones globales que sacudirían la biografía

---

<sup>43</sup> Pierre Courcelles: “América Latina, el modelo sincrético” en: *Arte Internacional*, nº 15-16, 1993, pp.55-56. El arte latinoamericano no ha sido representado dentro del ámbito europeo en toda su capacidad, y a pesar de parezca cercano y ofrezca aires de parentesco- escribe Courcelles- se aleja a medida que uno lo recorre y se sustrae de los acercamientos y esquemas de nuestra lectura. Para el autor éste es un territorio que no puede reconocerse simplemente por la evidencia de influencia como el cubismo, el surrealismo, o la abstracción geométrica, como si se tratara simplemente de un binomio encadenado: ‘modelo- influencia’. Hay, pues, que resistir a toda tentación de la anexión o el rechazo. Incluso si se reconocen numerosos elementos importados de Europa en el arte latinoamericano y si la huella de estos ‘modelos’ refuerza el reflejo de aquello, de las tendencias, y de la mentalidad etnocentrista, es necesario aprender a conocer, ya que el reconocimiento no es más que el principio del conocimiento. Los europeos están engeguados por la cuestión del ‘modelo artístico’ en cuanto éste es primero, imperioso y virtualmente insuperable en términos de valor estético. Todo aquellos que se deriva del modelo no es más que trabajo de epígonos, o una adaptación más o menos lograda. Es preciso aprender a salir de la lógica dominadora del modelo. Ante todo por que ningún modelo es puro, sino una suma de préstamos conocidos o desconocidos, perceptible u ocultos.

expositiva de la década y que serán las que definitivamente abrirán un reconocimiento de los otros como formas culturales dentro de los centros europeos, pero siempre vistos desde una diversidad marginal al modelo-influencia de este continente.

La formación de la cultura y del arte latinoamericano se presencia, en los primeros años de la década de los ochenta, como las formas culturales y artísticas de un campo cultural derivativo, de carácter epigonal de las formas europeas, bajo estos conceptos se inician las primeras exposiciones de los años ochenta, y donde una de las primeras muestras realizadas aparece bajo la inscripción de *Modernidade*<sup>44</sup>, dedicada a una parcialidad del arte del territorio, la modernidad brasileña. Dicha exposición, a pesar de todas las críticas de hechas en Brasil y de las no críticas del territorio francés, del que sólo surgieron algunos reportajes simpáticos –como apuntará la teórica del arte brasileña Aracy Amaral para el momento en que se desarrollo dicha muestra- Sin embargo Amaral afirma que en este proyecto por primera vez una curadora europea deseo compartir su trabajo con teóricos brasileños. Esta posición marca una apertura de cierta relevancia dentro de las posibles fracturas discursivas, que se ocasionarán posteriormente, en los centros expositivos, debido al desconocimiento de este territorio y de sus formas artísticas por el territorio europeo.

La siguiente cita con el arte latinoamericano se encontrará bajo las siglas *UABC*<sup>45</sup>, la cual se concentró en diferentes aspectos del arte contemporáneo latinoamericano, delimitado en cuatro países: Uruguay, Argentina, Brasil y Chile. Esta muestra determinada geográficamente pretendía mostrar otros aspectos del arte contemporáneo del territorio, y así apartarlo de las nociones de exotismo, de la expresión violenta, o del modelo-influencia, al que estaban acostumbrados los públicos europeos cuando identificaban las expresiones latinoamericanas. A pesar de esta

---

<sup>44</sup> La exposición *Modernidade*, estuvo a cargo de la curadora francesa Marie Odile Briot, y fue realizado en el año de 1987; dedicado sólo a la modernidad brasileña, proyecto en le cual la curadora Briot decidió compartir sus ideas con teóricos brasileños, sin embargo la muestra toma parte desde una visión del modelo-influencia hacia la cultura que desea visualizar y localizar, de allí que se produzca una particularidad de las visiones que se proyectan en las obras y donde siempre se manifestará la existencia de una periferia con respecto al modelo.

<sup>45</sup>El proyecto expositivo *UABC*, será realizado en el otoño de 1988, en el Museo de Stedelijk en Amsterdam, bajo la curaduría Wim Berreen y con la colaboración de teóricos del arte latinoamericano como la brasileña Aracy Amaral y el escritor chileno Raúl Zurita. La muestra fue organizada para mostrar el interés creciente por el arte latinoamericano en territorio europeo, al igual que sucedía en Norteamérica. Esta muestra incluyó pintura, escultura, fotografía de artistas vivos y dedicada al arte contemporáneo. La exposición despertó críticas enardecidas sobre la selección de las obras y de los artistas, pero está muestra logro ofrecer algunas imágenes impactantes y una gran variedad de opciones estilísticas, subrayando así la gran diversidad que encierra el rótulo de lo latinoamericano. Entre los artistas representados se encontraba: los argentinos Luis Bénédict, Guillermo Kuitca, las brasileñas Leda Katunda y Adriana Varejão, los chilenos Pablo Domínguez y Alfredo Jaar entre otros.

salvedad, de alejarse del exotismo latino; Edward Sullivan manifiesta que en esta exposición lo que trato de mostrar fue “cuántas cosas los latinoamericanos habían asimilado de sus colegas del norte y del otro lado del Atlántico(...) logrando ofrecer al espectador algunas imágenes impactantes y una gran variedad de opciones estilísticas”<sup>46</sup>, pues a pesar de una relativización teórica llevada a cabo en la participación de figuras como la especialista en modernidad brasileña Aracy Amaral, en los textos del catálogo, y de artistas de relevancia como Luis Benedit y Guillermo Kuitca, aún se continúa pensando en una cultura satelital, que no logra desprenderse del modelo rector.

Las muestras expositivas de arte latinoamericano hasta este momento se encargaban de reflejar fragmentariamente historias parciales del arte latinoamericano, como se manifiesta en *Modernidade* y en *UABC*, donde las delimitaciones geográficas tratan de mostrar parcialmente la multiplicidad de expresiones que se encierran bajo el rótulo de arte latinoamericano. De allí que no se presencien grandes síntesis en cuanto a estas expresiones, solo particularidades de un espacio expresivo que tomará relevancia en la exposición *Art in Latin America*<sup>47</sup>, donde se realizará por primera vez una exposición que atenderá diversos espacios del arte latinoamericano desde la independencia hasta la época contemporánea.

Esta exposición configuro una de las primeras grandes síntesis del arte latinoamericano en territorios europeos y estaba concebida para el público que la recibiría en el ambiente europeo, y no por las formas culturales y artísticas que fueron localizadas dentro del continente latinoamericano. De tal manera que la visión de su curadora y organizadora principal Dawn Ades, se parcializa por lo que debe ver su cultura y su público, como elementos expresivos de la cultura que es mostrada, y

---

<sup>46</sup> Edward Sullivan: “UABC en el Museo Stedelijk Amnsterdam” en: *Arte en Colombia*, nº 44, mayo, 1990, p. 84. Sullivan manifiesta que el objetivo principal de los organizadores fue presentar una exposición que no tuviera nada que ver con el color y el exotismo con que los públicos de Europa como los de los Estados Unidos suelen identificar el arte latinoamericano. Lo lograron de manera tan completa que corrieron el riesgo de pecar por exceso de diversidad. Hubo pocas obras (con la excepción de las fotografías cuya temática era frecuentemente específica y local), que atestiguaran una identidad específica. Por el contrario, la muestra parecía tratar de demostrar cuántas cosas los latinoamericanos habían asimilado de sus colegas del norte y del otro lado del Atlántico.

<sup>47</sup> La exposición *Art in Latin America*, determino su proyecto discursivo en torno a las grandes síntesis históricas del arte latinoamericano. En este sentido fue la primera realizada en la década de los ochenta y su cristalización como muestra se produjo en el año de 1989, en Londres. *Art in Latin America* fue realizada en la prestigiosa *Hayward Gallery*, de carácter itinerante, pues posteriormente sería presentada en Madrid y Estocolmo. Este ambicioso proyecto de síntesis del arte latinoamericano estuvo a cargo de Dawn Ades profesora de la Universidad de Essex y que contó con la participación de Stanton L. Catlin para el apartado de los cronistas y la época de la independencia, y Guy Brett para la época contemporánea.

donde deja de lado múltiples territorios expresivos, e ignorando otras formas artísticas del continente.

En este sentido *Art in Latin America* manifiesta la condición periférica del arte latinoamericano, la presencia de un modelo-influencia, y de formas históricas acentuadas, sobre las cuales Ades afirma argumenta que su selección de artistas era subjetiva a partir de su condición europea y que por esta razón le era imposible ver con cierta objetividad ese arte. Los apartados de la exposición analizan desde este punto de vista: la tierra, la religión, la magia del Nuevo Mundo, el hombre y su trabajo, en un amplio abanico que resalta una síntesis generada desde un punto de vista colonialista, y que ve al continente como un sujeto derivado, y sin calidad de modelo artístico. Esta situación generó diversas críticas dentro de la prensa inglesa del momento.

En la publicación *The Independent* del año en que fue realizada la exposición recoge un artículo escrito por Graham-Dixon que enfatiza las fallas sobre el historicismo y la gran cantidad de fechas que tienden a atrapar el modernismo latinoamericano, “bajo la denominación de la búsqueda de la identidad y que conforma el último apartado de la exposición, dejando ver una cantidad de ‘artistas inconexos’”<sup>48</sup> que fueron reunidos bajo la fragilidad de la articulación de los conceptos de historia e identidad, aplicados a la modernidad y a la contemporaneidad del arte latinoamericano. Mucho más duras y radicales fueron las críticas recogidas al mismo tiempo en la publicación *Guardian*, realizadas por Tim Hilton bajo el título ““A feast and famine” (*Un banquete y hambre*), que reduce a cero el arte de nuestro continente: colocando el visualismo primitivo como un asunto al cual Europa ya se acostumbró “como un asunto pequeño-burgués”: Hay un área en el arte latinoamericano, en el cual lo popular y el ‘naif’ encuentran lo conscientemente político. Los europeos tienden a encontrar efectos placenteros en esas pinturas, no todos calculados por el pintor(...) En cuanto a la selección realizada por Guy Brett (...) obtuvo un ácido comentario: Sus reivindicaciones sobre un salto concreto-óptico-cinético de los años 50 y 60 no son convincentes cuando se mira la obra. Soto, Cruz Diez y Camargo, ‘et al’ son tan malos

---

<sup>48</sup>La publicación del diario *The Independent* en 1989, recoge la crítica de Graham-Dixon quien enfatiza que en el contexto de las historias del modernismo el arte latinoamericano parece muy fechado: Dixon percibe claramente la debilidad de la exposición –como argumenta Aracy Amaral- en su último segmento, el cual debió ser el arte contemporáneo, y Ades tituló ‘Historia e identidad’, y que tiene como resultado un pot-pourri de algunos países y de artistas, a los cuales Ades tuvo un acceso irregular, y además de está sin ningún nexo. Para más información sobre este apartado de la exposición ver: Dawn Ades: “Historia e identidad” en: *Arte en Iberoamérica*, (cat. exp) Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pp.285-300.

como lo parecían ser cuando aparecieron en Londres por primera vez en los años 60<sup>49</sup>.

La situación de reconocimiento del arte latinoamericano en este contexto, continúa siendo vista bajo una preocupación europeizante de dominio colonialista, ya que lo que se presenta en esta primera exposición de síntesis, es el pintoresquismo de un continente que no ha encontrado una formulación estética propia y que continúa atada a las formas coloniales de percepción. Esta percepción continuará repitiéndose en las exposiciones que focalizan o sobreidentifican al arte del continente latinoamericano, debido a que muchas de las posiciones curatoriales serán de tipo colonialista, y ejercidas desde el modelo-influencia, y su práctica se dirige hacia la búsqueda del otro bajo los criterios de un etnocentrismo, que se verá relativizado por la idea de un multiculturalismo expandido desde el ámbito norteamericano a escala global, junto con la bonanza transcultural, que conducirá a los centros europeos a reconsiderar sus precisiones sobre las periferias, a partir de una forma integradora concebida dentro de la multiplicidad global que se muestra en el espacio contemporáneo, y que tiende a yuxtaponer el arte del Primer Mundo con el Tercero, sin tomar en cuenta las posibilidades de estas alternancias. De esta manera se realizan recorridos y discursos sobre las imágenes del continente latinoamericano, de tipo antropológico y paternalista, que tiende a la cohabitación del arte contemporáneo occidental junto a las expresiones de las periferias.

La extensión de la multiplicidad y de las formas de cohabitación de las culturas generará la organización de la macroexposición *Magiciens de la Terre*<sup>50</sup>, dicho proyecto expositivo se atribuía ser la primera exposición de arte mundial, como uno de sus principales conceptos, para lo que utilizó la palabra magia en vez de arte o de artista con el fin de borrar el carácter modélico europeo, en lo referente a las

---

<sup>49</sup> Tim Hilton, citado por Aracy Amaral en: "Art in Latin America: la permanencia de lo pintoresco" en: *Arte en Colombia*, n° 42, diciembre, 1989, p. 56.

<sup>50</sup> La macroexposición *Magiciens de la Terre* fue realizada en París en el Centre Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette., en 1989 y la dirección principal corrió a cargo de Jean Hubert Martin. Martin argumenta que dicho proyecto trataba de mostrar la multiplicación de las imágenes del globo terrestre como uno de los síntomas del reforzamiento de las comunicaciones y de los vínculos, mediáticos y personales, entre los habitantes planeta, y donde la idea generalmente admitida de que sólo hay creación de artes plásticas en el mundo occidental forma parte de la arrogancia que prevalece en nuestra cultura. Martin parte para la selección de ese arte otro de una serie de criterios para conformar la muestra. De allí que las obras no se han simples objeto de uso sino receptáculos de valores metafísicos, que proceden de deseos, cargados de intenciones, en las que muchas buscan el sentimiento de lo primitivo o del sentido perdido. Para mayor información sobre la concepción de esta exposición ver: Jean-Hubert Martin: "Magiciens de la Terre", en: *Nuevas Fronteras/Nuevos Territorios*, Francisco Jarauta (ed.), San Sebastián, Arteleku, n° 10, 1995.

producciones estéticas y artísticas de las culturas no occidentales. Esta concepción de magia y de muestra mundial trajo consigo profusas y profundas críticas, debido a la selección de las obras que en ella se presentaron y de la forma en que fueron presentadas bajo la conceptualización de que ellas (las obras) -según Jean Hubert Martin- eran 'portadoras de valores metafísicos'. En este sentido la muestra *Magiciens de la Terre* buscaba "la convivencia entre "códigos culturales" en principio irreconciliables(...) convivieron pues maneras creativas generadas desde distintas posiciones geográficas y culturales, no privilegiándose a priori ninguna de ellas en un reconocimiento del multiculturalismo en el ámbito de una cierta "corrección política" y de un cierto panculturalismo(...) Con todo y con eso, la exposición del Georges Pompidou habría que valorarla como un encuentro no jerarquizado entre un coloso y un enano, y en último término como un intento no exento de romanticismo, de forzar un diálogo entre etnografía/etnología y arte contemporáneo",<sup>51</sup> que conduce en cierta medida a la construcción de los modelos horizontales de conocimiento, que realizan los giros etnográficos dentro del arte contemporáneo, en los cuales el otro es violentado para su conocimiento, ya que al hacerlo visible, es descontextualizado bajo los requerimientos de un colonialismo que recupera las imágenes potentes de los otros y que mantiene la firmeza de su occidentalidad, bajo las formas transculturales que le permiten apropiarse del arte que se realiza más allá de sus fronteras a partir de conocimientos parciales y europeizantes.

La situación generada por un proyecto como el *Magiciens de la Terre* manifiesta una dificultad estructural que se encuentra determinada por esa "aproximación a un 'otro' que es potencialmente explotable. Se decidió, erróneamente, comparar o yuxtaponer, el arte occidental al de los principales artistas del Tercer Mundo (presumiblemente para evitar las críticas de que no era sino un recorrido turístico paternalista y antropológico); se presentaron artistas en contextos que eran ajenos a su obra y a la intención de ésta; se convirtió a los artistas en figuras representativas, otorgándoles el reconocimiento oficial de Occidente que, en muchos casos, tan sólo duró lo que la propia exposición; y metió peligrosamente en un mismo

---

<sup>51</sup> Anna Maria Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones*: ob cit. pp. 397-398. Según Guasch la intención de la muestra era la de plantear un concepto de ladea global del arte, en la que lo occidental no compitiera y menos aún fuese guía o modelo, sino simplemente cohabitara con el arte de otras culturas definidas desde Occidente en términos de su otredad, si bien como reconoció el propio comisario de la muestra en respuesta a una pregunta de Benjamin H. Buchloh. "No sé realmente cómo uno puede evitar del todo una visión etnocéntrica. Tengo que aceptarla hasta cierto punto, a pesar de todas las correcciones autorreflexivas que hemos intentado incorporar a nuestro método" –manifestó Martin- En *Magiciens* se buscaba la convivencia entre códigos culturales en principio irreconciliables.

saco, sin sentido pero de forma práctica, la obra de esos 'otros' que previamente estaban excluidos."<sup>52</sup> Esta inclusión práctica de los 'otros' en este proyecto expositivo determina de forma definitiva una nueva visión de la otredad dentro del continente europeo, pero esta situación de multiplicidad representativa, etnográfica, posee criterios confusos para la incorporación de los pocos artistas latinoamericanos que participaron en *Magiciens de la Terre*.

La conceptualización de *Magiciens de la Terre* posee claras divisiones entre lo que significa el modelo occidental artístico y el modelo no-occidental, que en principio facilitarían el cruzamiento de las miradas en cuanto a las obras presentadas. Este criterio se vuelve confuso cuando el organizador de la muestra acude a los territorios americanos especialmente a la América del Sur, donde las líneas de lo occidental y lo no-occidental se tornan frágiles y confusas. De allí que tomen artistas occidentales que miren fuera de occidente como el cubano José Bedia que trabaja las formas afrocubanas, o el mexicano Julio Galán que refleja por medio de la tradición pictórica mexicana los problemas de la identidad. Los otros dos artistas seleccionados se encuentran representados bajo un criterio mucho más confuso; ya que "los organizadores pretenden que los artistas de las grandes ciudades generen subproductos de lo recibido de Europa y Estados Unidos a través de las revistas de arte, y han insistido en alejarse lo más posible de las grandes metrópolis como Caracas, Buenos Aires o Bogotá. El hecho que Alfredo Jaar se haya tenido que americanizar para abrirse una brecha en la escena internacional contemporánea no parece confundirlos, dado que seguramente lo consideran como un americano muy abierto y no como un chileno. El éxito del brasilero Cildo Meireles que justamente vive en Río de Janeiro –una gran ciudad muy occidentalizada- (...) deja intuir el interés por

---

<sup>52</sup> Kevin Power: "Problemas de identidad" en: *Otra mirada sobre la época*, Francisco Jarauta (ed.), Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1994, pp. 271-272. *Magiciens de la Terre*, a pesar de las profundas críticas que generó su concepción pasa a ser dentro de la geografía expositiva de las últimas décadas del siglo XX un punto de referencia importante debido a que consiguió dar renombre a figuras cuyas obras se incluye ahora en numerosas exposiciones individuales y colectivas.



otros Meirelles no descubiertos, trabajando precisamente en las ciudades y sobre los distintos recubrimientos de las tradiciones”<sup>53</sup>.

Los cuatro artistas Bedia, Galán, Jarr y Meirelles, que representaron el arte latinoamericano en esta macroexposición dejan ver el poco interés que se tiene en esta sobre el arte de este territorio, si lo comparamos con todas las representaciones y análisis realizados con respecto a otras zonas geográficas como lo India y Sur África, o con aquellos artistas que detentaban la otredad como sociedad ritual, o de creación de objetos producidos por colectivos más que por individualidades; sin embargo *Magiciens de la Terre* es un punto de referencia, en cuanto a la formación de conceptualización que va más allá del arte por el arte. La clave de esta forma de romper los valores universales, se encuentra dentro de los textos del catálogo publicado para esta ocasión.

En este sentido el texto del teórico multiculturalista, Thomas McEvilley, “Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra”, es esclarecedor sobre en lo que se trató de hacer en *Magiciens de la Terre*. McEvilley argumenta una transformación de la exposición moderna que concebía el arte de los otros, bajo una mala comprensión de los otros pueblos del orbe en torno a la construcción de cánones universales, a la exposición posmoderna que tiene que hacer lo posible por no obtener fragmentos de uniformidad, “sino la concentración en la diferencia que honra al otro y le permite ser él mismo, sin tratar de reducir la innumerable multiplicidad estableciendo el principio autoritario de una uniformidad oculta. Debe aspirar al difícil ideal consistente en dejar que las cosas sean lo que son o lo que eran cuando eran ellas mismas, antes de quedar integradas en unas categorías que no son las suyas (...) La exposición posmoderna no enuncia un principio unificador de la calidad, sino muchos principios pluralistas y relativizados; tampoco enuncia un principio unificador del movimiento en general, ni del pasado artístico, ni, por supuesto de la historia, ni

---

<sup>53</sup> Liliana Albertazi: “Los Magos de la Tierra”, en: *Arte en Colombia*, nº 42, diciembre, 1989, pp. 61-62. Los criterios de selección para los artistas latinoamericanos –según Albertazi- son difíciles de comprender, a priori se debería permitir a Occidente afirmar su occidentalidad a la par que se le permite a una tribu nigeriana hacerlo con su identidad, pero se diría que los organizadores expían sus culpas escogiendo solamente artistas occidentales que miran fuera de Occidente. Las excepciones, sin embargo, son tan importantes como la generalidad. Los Magos de la Tierra con todas sus ventajas y desventajas hubiera sido mejor o peor: de todas maneras no conformaría a todo el mundo. Sin embargo –escribe Albertazi- habrá que reconocer que es el momento de considerar otras posibilidades de expresión artística y de reconsiderar el monopolio americano-europeo. Alguien tenía que comenzar, y todas las críticas que se le puedan hacer son quizá el fruto de una primerísima experiencia.

ninguna jerarquía definida”<sup>54</sup>. La transformación argumentada en el texto para el catálogo elaborado por McEvelley no se concreto de forma definitiva en *Magiciens de la Terre*, debido a que las separaciones entre occidente y no-occidente eran evidentes, y de esta forma se mantiene la visión de un centro que colecciona a los otros, que muestra su alteridad a conveniencia de la mirada etnocéntrica redefinida y revitalizada. Lo que sí funciona del discurso expositivo de Jean Hubert Martin, fue la acción de abrir una grieta, dentro de los territorios expositivos europeos, que en la década de los noventa tomaría mayor atención el arte de los otros, y a partir de allí se realizarían múltiples exposiciones, que mostrarán a las periferias de forma permanente, ya sea por medio de figuras únicas, o en las grandes exposiciones que reunirían formas artísticas no vistas antes en este continente.

### **b) Década de los noventa**

Los primeros años de la década de los noventa presentaran en el territorio europeo una revalorización del arte proveniente de América Latina, y de allí que se establezca un ‘boom por lo latino’. Boom en el que el arte latinoamericano accedió bajo diversas consideraciones que transitaban desde la concepción un producto artístico proveniente de un modelo-influencia, cercano a la copia, alejado de cualidades propias, en cuanto a sus significados, o bien, separado del modelo artístico europeo, para entrar en los campos del exotismo o de la fantasía primitiva, pero muy pocas veces fue convocado por exhibir su otredad o su diferencia, como ocurría en el ámbito expositivo norteamericano, ni por los cambios anunciados en *Magiciens de la Terre* en cuanto a la cohabitación integradora de las formas artísticas a escala global.

El arte latinoamericano se ponía repentinamente de moda, una moda que venía patrocinada por la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América. De manera que se realizaron un gran cúmulo de exposiciones que se dirigían a localizar nuevas síntesis del arte del continente y de sus relaciones con los modelos europeos que primaban como formas productoras de sentido.

La exposición encargada al Museo de Arte Moderno de Nueva York, *El Arte Latinoamericano del Siglo XX*<sup>55</sup>, fue en el contexto norteamericano la última de carácter geográfico, en el contexto europeo sería después de *Art in Latin America* la

---

<sup>54</sup>Thomas McEvelley: “Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra” en: *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, Anna Maria Guasch (ed.), Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2000, pp. 357-365.

<sup>55</sup> *El Arte Latinoamericano del Siglo XX*, inicia su ciclo en España por la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América. La muestra curada por Waldo Rasmussen, fue exhibida en la renovada Estación de Armas de Sevilla, en el año de 1992.

segunda gran síntesis geográfica presentada sobre el arte de este continente. La concepción de esta exposición trató de mostrar las complejas redes enunciativas del arte latinoamericano, con respecto a los centros europeos, más allá de un exotismo o de las formas nacionalistas que permanecen como discursos de análisis de las obras.

De manera que la muestra se divide en medio de un continuum que buscó romper con las formas historicistas a partir de delimitaciones como: 'Surrealismo Latinoamericano', 'Figuración Latinoamericana', 'La crisis del modernismo', 'La política de los objetos'<sup>56</sup>. Estas divisiones continuas reunieron un gran grupo de artistas del territorio latinoamericano desde la vanguardia hasta la contemporaneidad. Posteriormente un fragmento de esta muestra fue presentado en París bajo el título de *Arte de América Latina: 1911-1968*<sup>57</sup>, y esta cita conformó la primera exposición de grandes dimensiones sobre el arte de América Latina en territorio francés.

La exposición *Arte de América Latina: 1911-1968*, en este territorio no despertó gran interés y sí críticas sobre el papel de los curadores franceses con respecto al arte latinoamericano. El hecho de que esta exposición haya sido realizada desde los Estados Unidos coloca entredicho las posibilidades del conocimiento de Francia sobre ese continente. De allí que se plasmen críticas como, "El hecho que esta exposición para su estancia en París, haya sido retocada, completada, adaptada y finalmente trozada (una selección de la parte contemporánea se encuentra en el Hotel de las Artes) no hace más que reforzar la pregunta de por qué Francia no se procuró los medios para organizar por sí misma una muestra que diera cuenta de su presencia en la irreductible singularidad de las expresiones artísticas de América Latina. Y que

---

<sup>56</sup> Para mayor información ver: *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, (cat. exp.), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1992. Las divisiones realizadas por Waldo Rasmussen sobre la configuración ahistoricista del arte latinoamericano, si bien muestran una gran cantidad de artistas del continente en distintos tiempos, estas continúan atadas a los modelos-influencia de los centros. La exposición *Artistas Latinoamericanos del siglo XX* fue un proyecto ambicioso por el marco en el que fue presentada, sin embargo esta no tomó en cuenta las diversas tramas que se formulan en las obras de cada uno de sus apartados, no se preocupó por mostrar los cuestionamientos que se hallaban en las obras, sino que esta partió del modelo de referencia europeo, en la que conceptos fundamentales del arte latinoamericano como hibridez, confluencia, mestizaje y sincretismo fueron dejados de lado, haciendo prácticamente imposible acceder al imaginario plural de estas expresiones.

<sup>57</sup> *Arte de América Latina: 1911-1968*, fue presentada en París, a finales de 1992 y principios de 1993, en el Centro Georges Pompidou, donde cerca cuatrocientas obras, de ochenta y dos artistas mostraron una panorámica del arte del continente. La exposición fue un acontecimiento si se toma en cuenta que informa sobre una realidad artística ignorada por completo en territorio francés. Lo que constituye un error, puesto que se trata de una realidad participativa del arte, ante la cual críticos como Pierre Courcelles comenzaron a interrogarse, si la presencia de esta muestra no fue otra cosa que la réplica de una demanda hecha por Sevilla 92 al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

hubiera podido evocar la presencia o la permanencia en este país europeo, desde comienzos del siglo hasta hoy de centenares de artistas latinoamericanos.<sup>58</sup> Las exposiciones itinerantes de los diversos fragmentos de *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, dejan por un lado las críticas al desconocimiento del continente europeo sobre el arte de la América Latina, pero por otro avivo de forma patente la necesidad de conocer no por anexión o por rechazo las formas artísticas de este continente, lo que trajo como consecuencia la búsqueda de otros modos de análisis, que traten de dar respuesta a la complejidad del devenir de los modelos europeos artísticos, que actúan como formas residuales dentro de un discurso visual como el latinoamericano, que absorbe las formas centrales, para generar de manera continua espacios de confluencia y de híbridos, por medio de los cuales, accede al imaginario plural del mundo contemporáneo.

Estas consideraciones son conducidas a los lugares fronterizos de enunciación y de representación de un arte híbrido, que funcionó como medio para establecer otro discurso expositivo, menos ambicioso que *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, y el cual fue concebido y guiado por las formas multiculturales contemporáneas y la posibilidad de las relaciones poscoloniales; al igual que el proyecto de Rasmussen, fue presentado en el marco del V Centenario del Descubrimiento, bajo el título de *Américas*<sup>59</sup>, con el que se trataba de mostrar la conceptualización de una pluralidad más allá del territorio físico. En este sentido *Américas* realiza un giro distinto sobre la

---

<sup>58</sup>Pierre Courcelles: ob cit. p. 57. La crítica realizada por Courcelles para la exposición *Arte de América Latina: 1911-1968*, evidencia el desconocimiento del territorio francés sobre un arte que ha bebido directamente de él por lo menos dos terceras partes de siglo veinte en el que este territorio tuvo en papel preponderante como centro emisor de modelos artísticos. La exposición en este sentido planteo profundas críticas en las que no se veía claro la necesidad de delegar a los norteamericanos la manera de mostrar, en Francia, el arte de Latinoamérica, si no es por la consideración de que esta parte de América es el 'patio trasero' en el plano artístico y económico de los Estados Unidos. Se trata entonces de una cita fallida y por lo visto lo seguirá siendo por mucho tiempo. Lo que es de lamentar, puesto que el público francés merecería saber más y mejor acerca de este continente artístico, múltiple, complejo y desconcertante.

<sup>59</sup>El proyecto expositivo *Américas*, fue dirigido por Berta Sichel y contó con la participación Susana Torruella, en los textos del catálogo. *Américas*, fue realizada en el Monasterio de Santa Clara de Moguer en Sevilla, en el año de 1992 y su objetivo principal era el de realizar un viaje a la inversa de la denominación del Nuevo Mundo de construcción europea. De allí que Sichel plantee un amplio repertorio de imágenes y nuevas formas de representación artísticas, algunas de ellas ocultas desde la conquista. Sichel argumenta que para un público europeo poco familiarizado con la constitución multirracial y multicultural del continente americano, *Américas*, pretende ser un vehículo que corrija la miopía del mundo del arte establecido, a través de puntos de vista llenos de contrastes, la exposición presenta un conjunto de premisas estéticas diversas, particularmente enraizadas en el deseo de experimentación e innovación. En esta muestra participaron artistas de Canadá, Estados Unidos y Latinoamérica en torno a un conjunto de ideas contemporáneas que reflexionan sobre temas como la frontera, la globalización, la opresión, los límites culturales, la preservación, la violencia, la identidad y la diversidad, que están cambiando el concepto actual de la sociedad.

apreciación y representación del arte que se realiza y se manifiesta en un territorio que incluye a las distintas Américas, pues la muestra parte de la idea de que el continente americano en su totalidad física, es una construcción plural en tanto a su creación cultural, como lugar de múltiples influencias y de diversos recorridos multirraciales y multiculturales. De ahí que, *Américas*, posea una lectura distinta a las síntesis expositivas de carácter histórico o estilístico. La muestra parte del concepto de que el descubrimiento o el encuentro, y la generación del Nuevo Mundo, significó un cambio sin precedentes dentro de la historia de la civilización, la cual imagina al nuevo territorio en una mezcla de sueño y de traición -como escribe Sichel en el catálogo publicado para la ocasión-. Sichel argumenta que “paradójicamente la visión europea sobre el continente americano, fue unificada, y no tomó en cuenta la diferencia existente entre las diversas culturas nativas y consideró a sus miembros como pertenecientes a un tipo universal único.”<sup>60</sup>

La visión de unicidad sobre el continente es deconstruida, en este proyecto expositivo, que trata de realizar un recorrido inverso al que realizó Colón -como advierte Sichel-, a partir de la inclusión de una amplia muestra de las formas actuales del arte proveniente de los distintos territorios de América, debido a que se trabaja el concepto de la pluralidad bajo la denominación de Américas, como un territorio sin divisiones geográficas, sino a partir de formas culturales comunes a las problemáticas de las diferencias evidentes dentro del continente, para de esta forma manifestar que este proyecto expositivo, es un proyecto de carácter multicultural, que surge desde un cúmulo “de ideas contemporáneas en torno a las fronteras, la globalización, la opresión, los límites culturales, la preservación, la violencia, la identidad y la diversidad

---

<sup>60</sup> Berta Sichel: “Américas” en: *Américas*, Sevilla Plus Ultra, Expo Sevilla, , 1992, p.22. La construcción del Nuevo Mundo se manifiesta -según Sichel- como una construcción cultural de carácter europeo, el cual condujo grandes polémicas sobre ese nuevo territorio, que estuvo inicialmente ligado a la idea de esperanza, exotismo y progreso social, en el que se planteaban temas desconocidos que abarcaban desde la justicia de la conquista, la naturaleza de los indios, y su status como seres humanos hasta su posición en el orden cósmico. Se investigaron sus rasgos psíquicos, sexualidad, hábitos alimenticios y conocimientos militares llegándose con frecuencia a conclusiones ajenas a la realidad. Estas descripciones sobre el Nuevo Mundo, mezcla de sueño y traición, sufrimiento y triunfo, sangre y oro, maravillas y penalidades, paradójicamente unificaron la visión europea sobre el continente americano, al no tener en cuenta la diferencia existente entre las diversas culturas nativas y considerar a sus miembros de un tipo universal único.

que están cambiando el concepto actual de la sociedad.”<sup>61</sup> Estas ideas conducen el proyecto expositivo, y a su vez abren un nuevo panorama para la lectura de la multiplicidad y de las diferencias presentes en el continente, lejano a las síntesis y a los modelos derivativos.

Este tipo de posicionamientos y de consideraciones, aparecerán en otro grupo de exposiciones lideradas por la visión multicultural y las relaciones que se establecerán dentro de las condiciones poscoloniales, para de esta manera realizar otras relecturas sobre la valoración y la vigencia de las expresiones artísticas y culturales latinoamericanas, en tiempos contemporáneos. En esta dirección se producirá otra gran exposición, esta vez dedicada sólo al arte de América Latina. La siguiente cita con el arte latinoamericano será llamada *America, Bride of the Sun, 500 years of Latin America and the Low Countries*.<sup>62</sup>

El proyecto expositivo conforma una nueva mirada hacia el arte latinoamericano, por medio de las rupturas y confrontaciones que generaron la estética y el arte del continente, y no desde la ficción de una cultura modélica-satelital, de la cultura europea. Esta exposición fue realizada bajo el cuestionamiento poscolonial del poder de las imágenes, de la interacción y traslación de las diferencias culturales en cuanto a sus construcciones signicas y a los procesos de hibridación que configuran las mezclas de los distintos imaginarios, que se mestizaron dentro del territorio latinoamericano.

---

<sup>61</sup>Idem: pp.22-23. La conceptualización de *Américas* parte de una multiplicidad de posturas en las que se incluyen obras de artistas realizadas entre los años 60 y 90. En estas tres décadas – escribe Sichel- se expandieron desde los círculos académicos a otras esferas de la vida, incluyendo el arte, teorías innovadoras sobre la multiplicidad y la diversidad en oposición a la idea del consenso universal. Una situación que permite la coexistencia de una dialéctica de la continuidad y la discontinuidad que abarca tanto el proceso histórico como las diversas formas culturales existentes en la sociedad contemporánea. *Américas* es un proyecto multicultural que trasciende la interpretación simplista de ese fenómeno, y que apunta en particular a una situación dialéctica donde la globalización y la fragmentación coexisten y donde conceptos tales como verdad y puntos de referencia necesitan dotarse de nuevas explicaciones.

<sup>62</sup> *America, Bride of the Sun, 500 years of Latin America and the Low Countries* será convocada igualmente en 1992, en el Museo de Bellas Artes de Amberes, bajo la dirección y curaduría de Catherine de Zegher y Paul Vandebroek. El proyecto contó con la colaboración de teóricos del arte latinoamericano como Charles Merewether y Nelly Richard. La exposición fue organizada en un esquema conceptual, histórico y crítico que da sentido al tipo de espacio que ocupaba el arte durante el período de encuentro entre Europa y América Latina. Su propósito era explorar el papel que tenían las imágenes visuales al imaginar, instruir y documentar un retrato de América Latina y a la vez retar la universalidad de ese tipo de ideas y lenguaje que se quiso imponer sobre ese continente como medio para establecer poder hegemónico. La exposición estuvo organizada en dos secciones: primero, la visión europea de América Latina como Nuevo Mundo y la conquista; segundo, la respuesta de América Latina a la conquista y a la colonización, Por este motivo no es una exposición histórica, ni se trata de encontrar símbolos de autenticidad u origen, pero se buscaba el esquema ideológico y el lenguaje funcionando en la interacción y traslación entre diferencias culturales.

*America, Bride of the Sun*, determina otro tipo de lectura hacia el arte del continente, desde un conocimiento de las formas artísticas que se manifiestan dentro de los pliegues temporales y espaciales que existen en las obras que allí fueron presentadas y donde el modelo de cruce de las diferencias de las formas culturales de los distintos sujetos, que fueron emplazados posteriormente a la conquista del territorio, sirve como medio conductor para la realización de este proyecto, el cual divide en dos partes el imaginario europeo ubicado sobre el continente y la respuesta dada por el arte latinoamericano a dicha ubicación, en medio de un proceso que produjo culturas nuevas, híbridas, sincréticas y que la mismo tiempo –como escribe Charles Merewther- opacaban y reflejaban configuraciones de conflicto con resistencia y asimilación a las creencias hegemónicas de la cultura europea.

En esta dirección la escritora y artista Jean Fischer, apunta que *America, Bride of the Sun* representó un enclave importante para la representación de las crisis del conocimiento, tanto en los tiempos de conquista como ahora en tiempos posmodernos, en el que las historias de los otros, lo periféricos, son presentadas dentro de los centros de poder. Fischer admite las analogías que se encuentran en ambos procesos, ya que las imágenes o ficciones que el eurocentrismo ha creado sobre los otros, se desarman ante la profusión de pensamientos imaginales cruzados, de distintos rizomas, que se juntan dentro las obras del arte latinoamericano, por medio del poder que estas poseen dentro de su hibridación y el ocultamiento de los elementos representacionales que se escapaban de los cánones universales, personificados en los centros de sentido, ya que son estos últimos los que han organizado y construido una realidad que imagina a los otros. La representación de las artes latinoamericanas en este contexto, es de gran relevancia, ya que pone entre dicho esta construcción de la realidad, pues aquella cultura generada por un centro expandido ha tomado nuevas formas de significación, hecho este que se hace patente en *America, Bride of the Sun*, y que debe ser estudiado por otros marcos y conceptos que se aparten de los universales únicos occidentales.

El centro de estos nuevos marcos de estudio, debería estar –como escribe Fisher- “en la expresión de otras historias, de otras identidades, y al mismo tiempo representar el intento de desenredar la prolongada guerra iconográfica alzada contra Iberoamérica por el eurocentrismo desde la contrarreforma y su propaganda, hasta los mass-media del presente. En este sentido *America, Bride of the Sun*, toma relevancia,

como un texto que habla de la historia y del poder de sus imágenes”<sup>63</sup> De esta forma la exposición no sólo representa un circuito de difusión del arte latinoamericano a niveles internacionales, como lo haría la exposición *El Arte Latinoamericano del Siglo XX*, sino que representa a las obras dentro del discurso expositivo, que es formulado dentro de los pliegues que relacionan a las formas occidentales con los otros, desde las estructuras históricas, culturales y socio-políticas, junto a la efectividad del sistema simbólico que ha engendrado las formas del arte latinoamericano. De allí que la muestra se aleje definitivamente de los abstractos universales, ya que en ningún momento se oculta la construcción conflictiva de este territorio y su formación como un tiempo tangencial a la historia del propio Occidente.

*America, Bride of the Sun*, transita por medio de las imágenes, por medio de su poder de inscripción y de subyugación como forma colonial y luego como forma de liberación, de cuerpo político en el que se marcan los conflictos y en el que se producen las posibles conciliaciones, para generar de esta manera una lectura por medio de los residuos coloniales y las respuestas contemporáneas a dichas formas residuales. De aquí que se “busque un esquema ideológico y el lenguaje que funcionando en la interacción y traslación entre diferencias culturales. Lo que demuestra la exposición con gran éxito es cómo la conquista europea de la población nativa fue lograda, no sólo por medio de masacres y enfermedades sino también por medio de procesos de inscripción, imposición, negociación y apropiación de ideas europeas, por las culturas locales. Estos procesos produjeron culturas nuevas, híbridas y sincréticas, que opacaban al mismo tiempo que reflejaban, configuraciones de conflicto con resistencia y asimilación a la cultura hegemónica europea. En el curso de estos procesos lo que se hace más evidente es la elaboración del mito y de lo fantástico como parte de la producción cultural colonial por medio de la cual la ficción se convierte en una política de lo real. Igualmente, el arte moderno y contemporáneo de América Latina viene a representar más claramente, no sólo una respuesta a la

---

<sup>63</sup> Jean Fischer: “The “Bride” stripped bare. Even so....” en: *Art Forum International*, nº 3, noviembre, 1992, p.98.



naturaleza heterogénea de América Latina moderna, sino también una crítica mordaz al modelo europeo<sup>64</sup>.

Las ambivalencias de la resistencia, la asimilación y la crítica, recomponen nuevas formas de enunciación, que debilitan el sentido de los centros ante las presencias de las periferias poscoloniales, pues es en ellas, donde las expansiones centrales han sido decodificadas para establecer nuevos significados, y nuevos *parallax* de unión de los ejes históricos tanto verticales como horizontales, que atañen directamente a los procesos de conquista, de colonización, y de independencia, que en la actualidad aparecen en la yuxtaposición de los fragmentos que cohabitan en los posicionamientos en los que las periferias, toman un nuevo poder significativo dentro de campos del arte, debido a las crisis que se han producido dentro del conocimiento central europeo por las otras culturas, que se debate entre la inmanencia de sus valores y las formas de apropiación del Otro. Las posturas críticas con respecto a las crisis del conocimiento se harán patentes en otra exposición concebida bajo el nombre de *Confrontaciones (Europa-América)*<sup>65</sup>.

Este proyecto expositivo destaca que las confrontaciones producidas entre Europa y América, parten de la estabilidad de los conceptos que son utilizados para estudiar y analizar el arte del territorio Latinoamericano, que unifican su diversidad bajo calificaciones y teorías cerradas que generalmente muestran una historia refleja o un conocimiento delimitado por las formas geográficas. De allí, que la muestra no conciba territorios determinados por límites físicos, sino en el movimiento constante de sus artistas, que generan una visión expandida de sus expresiones, y de esta manera liberarse de las valoraciones que atan al artista latinoamericano dentro de la visión de lo exótico, de lo colonizado al sur, al Tercer Mundo y de lo civilizado, junto con el sentido al norte, al Primer Mundo.

---

<sup>64</sup> Charles Merewether: "América novia del Sol. Museo de Bellas Artes de Amberes" en: *Art Nexus*, nº 4, abril, 1992, p. 111. La representatividad del arte latinoamericano se encuentra permanentemente en medio de un campo plagado de tensiones, al que devuelve –según Merewether– una crítica mordaz. El arte moderno y contemporáneo del territorio revelan una reflexión que permite leer la historia de la colonización como un proceso constante y un campo complejo de interrelaciones entre comercio y religión, publicación y exploración y museo y mercado. Situación de tensión que se entretiene lo contemporáneo y lo colonial llevado a exhibición por esta muestra, la cual desarrolla conceptos diferentes, una nueva manera de ver el arte de la post-conquista y de la colonia en vista de lo contemporáneo, y el enlazamiento de la modernidad con el colonialismo.

<sup>65</sup> La exposición *Confrontaciones (Europa-América)*, fue realizada en el año de 1993, en la Casa de las Américas de Madrid, bajo la curaduría de Oliver Debroise, teórico y crítico de arte proveniente de México, y contó con la participación de artistas como la mexicana Silva Gruner, el cubano Carlos Cárdenas, el chicano Rubén Ortiz. La muestra basada en la exhibición de estos tres artistas pretendió ejemplificar la idea del tránsito de un continente en su búsqueda ideal y probablemente irrealizable de una definición continental.

*Confrontaciones*, despeja el camino de una lectura desplazada dentro del movimiento entre las fronteras, para apreciar los cruces de las identidades y las formas abiertas de la representación. De manera que la muestra se aparte de la mirada colonialista, y se estudie el arte del continente, dentro de los conflictos globales que afectan a los sujetos poscoloniales en su permanente movilidad, y en los que las Américas, -la hispana-, se encuentra convocada a través de la etnicidad, religiosidad, valores propios, formas lingüísticas, regionales, como formas determinantes de relación, dentro del desplazamiento de interior que sufre el continente americano en su conjunto. Esta situación de movilidad entre sur y Norteamérica genera una multiplicidad de diferencias que sólo – como argumenta Oliver Debroise- reafirman la superioridad del Norte sobre el Sur, así que los artistas de *Confrontaciones*, representan el territorio americano, sin ningún tipo de marginación, “fueron deliberadamente seleccionados por que se inscriben en el tránsito como dinámica. Por motivos diversos no se sitúan, en un territorio nacional preciso. Pertenecen todos a Norteamérica (...) y a la cultura ‘latina’ o ‘hispana’. Estos artistas: la mexicana Silvia Gruner, el cubano Carlos Cárdenas, el chicano Rubén Ortiz, transitan de una cultura a otra, de una nación a otra, y sus obras reflejan claramente los intensos desplazamientos de población que han marcado desde siempre el continente, que se han incrementado cada día más”<sup>66</sup>. Los desplazamientos y los movimientos permanentes, han configurado un cambio sustancial en la esfera del arte, que se apropia del arte proveniente de las periferias, para ubicarlo dentro de un ‘Nuevo Internacionalismo’ que debería dar cuenta de las relaciones globales, pero que en algunos casos se transformó en el contenedor de las diferencias de las producciones artísticas, a través de una yuxtaposición y fragmentación de las imágenes y de las significaciones, que se encontrarán atadas a un solo espacio expositivo bajo la formación de los shows globales.

---

<sup>66</sup> Olivier Debroise: “Confrontaciones” en: *Confrontaciones (Europa-América)*, Madrid, Casa de las Américas, 1993, pp.18-19. Las diversas separaciones geográficas que ha experimentado el mundo, son fenómenos particularmente sensibles en el ámbito de la cultura y de las expresiones artísticas, sobre todo porque una política extendida de definición continental tiene que pasar obligatoriamente, por el reconocimiento de los valores propios y de las componentes étnicas, religiosas, lingüísticas, regionales, etc., que se entrelazan en sus territorios. Esto fue lo que caracterizó y muchas veces justificó, en nuestros países la celebración del quinto centenario de del primer viaje de Colón de 1992. Polarizadas como manifestaciones ‘antieuropeas’ fueron igualmente usadas como pretexto para intercambios, en un afán de reafirmaciones y, sobre todo de reconocimiento propio, que pretenden construir la imagen de la totalidad continental. Sin embargo esta imagen se torna difusa cuando exposiciones como *Confrontaciones* selecciona deliberadamente un grupo de artistas que se inscriben dentro de la dinámica de la movilidad y no pertenecen a territorios geográficos específicos, tan sólo por nacimiento, pues obra reflejan los intensos desplazamientos tanto subjetivos como los se ubican dentro de los espacios territoriales por los cuales se desplazan.

Estos grandes shows globales iniciados por *Magiciens de la Terre*, en el ámbito europeo, tratan de evitar las historias particulares del arte de las periferias, al generar nuevos discursos que se dedican a otro tipo de posicionamientos que unen al arte dentro de otros cánones, que ya no se determinan por los modelos artísticos únicos. Estas posiciones generaran otro tipo de proyecto expositivo que atraía a la diferencia, y la confiscaba como información de la realidad global, ya no en la diferenciación de un modelo occidental y un modelo no occidental, si no en la formulación de diferentes capas modélicas que se superponían unas a las otras.

Esta idea configura la exposición *Cocido y Crudo*<sup>67</sup>, que pretendía mostrar el mundo del arte contemporáneo dentro de una mirada global y panóptica exterior, a los discursos específicos y locales, debido a que la realidad actual manifestaba una acortamiento de las distancias, donde se hallan todos en presencias de todos, por esta razón el curador Dan Cameron establece la alternancia de capas de cocido y crudo dentro de las culturas, para poder realizar -como el mismo admite- “una exposición que pretende hacer un cierto balance de la situación del arte producido en la aldea global en la que vivimos hoy en día. *Cocido y Crudo* propone una visión de algunas de las últimas inquietudes artísticas de una era, marcada por una implantación universal de la tecnología y por la circulación masiva de información y de ideas; de una situación histórica en la que sin embargo; la diversidad de tradiciones, las distintas señas de

---

<sup>67</sup> El proyecto expositivo *Cocido y Crudo*, fue dirigido por el crítico neoyorquino Dan Cameron en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en Madrid, en el año de 1994. Esta exposición – según las argumentaciones de Rosa Olivares- configura una de las nuevas búsquedas de valores no propiamente occidentales, en esa idea de aventura, de identificar al crítico o al comisario como un explorador de territorios vírgenes (territorios en sentido geográfico y no intelectual o teórico) a la caza de aborígenes artistas que pueden trasladarse sin perder el decoro. Esta muestra levantó ácidos comentarios en la prensa escrita del momento y la declararon heredera directa de *Los Magos de la Tierra*, pues no había perdido su carácter etnocéntrico y etnográfico. Para mayor información sobre estos puntos de vista ver: Rosa Olivares: “Cocido y Crudo. El mayor espectáculo del mundo”, en: *Lápiz*, nº 108, 1994, y Bernardo Pinto de Almeida: “De Cameron al Decameron”, en: *Lápiz*, nº 111, 1995.

identidades culturales y los hechos diferenciales siguen estando presentes en el discurso artístico contemporáneo”<sup>68</sup>

La situación de diferencia presente en los discursos artísticos contemporáneos confirma la visión de una multiplicidad vista desde la óptica de la localidad como globalidad, de lo local no como extranjero sino como universal. Los aspectos de las microhistorias locales y diferenciales, plasman en *Cocido y Crudo* la formulación de una fragmentariedad dentro de las distintas formas de representación artística, que se sitúan más allá de los discursos étnicos, sexuales, políticos, pues la universalidad supuesta por Cameron trata de desjerarquizar las situaciones discursivas de los poderes únicos y de las formas coloniales. De aquí que se posibilite la transformación de las posiciones de lo crudo y lo cocido, título invertido del texto Claude Lévi-Staruss, en la búsqueda de la unión de ambas variables, estipuladas culturalmente como lo legítimo de forma eurocéntrica y lo no legítimo que se encuentra fuera de sus fronteras.

*Cocido y Crudo* ante la inversión de lo establecido en ambos campos enunciativos acude a múltiples lugares representacionales, que incluyen una diversidad de historias, que en el público europeo, causó gran conmoción al recibir tal fragmentariedad políticamente correcta. La representación expositiva realizada para *Cocido y Crudo* incluía artistas de todos los espacios territoriales y que en el caso del territorio del arte latinoamericano estuvo representado por los chilenos Juan Dávila y Eugenio Dittborn, el venezolano José Antonio Hernández-Diez, el cubano Kcho, el mexicano Gabriel Orozco, la brasileña Rosângela Rennó, la colombiana Doris Salcedo y finalmente el argentino Rirkrit Tiravajina.

La inclusión de territorios periféricos como el latinoamericano, debía tender a deconstruir los discursos occidentalistas con respecto al arte de los otros, pero las diferencias que estos representaban eran tan profundas entre sí, que la intención de Cameron de un panorama global del arte se vio desbordada, por la cantidad de

---

<sup>68</sup> Dan Cameron, citado por: Lourdes Méndez: *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 243. Según Lourdes Méndez las intenciones del proyecto de Cameron consistieron en situar la idea del intercambio entre múltiples posiciones culturales. Proponer una alternativa a la dicotomía occidental de lo crudo frente a lo cocido que podía indicar un intento de desjerarquizar el punto de vista de los centros con respecto a los otros, De ahí la idea de invertir el título de la obra de Lévi-Strauss para desactivar el contraste o para que las variables lleguen a unirse. *Cocido y Crudo* pretendía desplazar los referentes universales dentro de la realidad global y conseguir que ni la pertenencia étnica, ni el sexo, la raza de los artistas, fueran centrales en el significado, pues la muestra pretendía hacer emerger la idea de que el arte siempre consigue ser local y universal a la vez. Para mayor información sobre las posturas de Cameron ver: Dan Cameron: “Cocido y Crudo”, en: *Cocido y Crudo*, (cat. exp.) Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-1995, pp. 44-60.

cuestiones que los artistas atendían, y donde cuestiones como las del origen se veían rearmadas dentro de los desplazamientos de los artistas y de sus obras, y al mismo tiempo se presenciaba la transformación de las identidades, junto a unas formas representacionales que se tornan ambiguas ante un público que no las reconoce, y que por ende no ha cambiado su visualidad. En este sentido el proyecto *Cocido y Crudo*, no represento sino un gran collage de formas distintas, sin un discurso cohesionador, donde sólo aparecía la diferencia por la diferencia, dentro de un nuevo espacio de dominación global, que tiende a la absorción de los otros dentro de un mercado capitalista expandido, y que integra los saberes de los otros, bajo la condición de un saber relativizado por una experiencia de alteridad distante.

Experiencias como *Cocido y Crudo*, han levantado fuertes polémicas dentro del ámbito expositivo europeo, pero a pesar de estas polémicas, se ha hecho evidente que en los campos de las exposiciones y de sus instituciones se ha realizado por un lado la apropiación de los otros para su representación como diferencia y proyecto rentable, y por otro se ha abierto la fisura para que el arte de los otros en este caso el de Latinoamérica sea representado de una forma distinta, ya que si el modelo del curador o director de proyectos expositivos ha devenido en el viajero en busca de imágenes potentes en significado y proyección, al igual que en el ámbito norteamericano, el artista, el curador y el teórico del arte latinoamericano, han comenzado su regreso a Europa, para mostrar sus discursos, dentro de las instituciones expositivas, las cuales comienzan a girar desde la búsqueda de la diferencia, o de la fantasía primitiva, hacia la constitución de los desplazamientos, y de las transformaciones de las relaciones globales y poscoloniales del mundo contemporáneo, como medio de estudio.

En este contexto se inician otras reflexiones expositivas que atenderán a las nuevas realidades. De allí que comiencen a formularse proyectos como *Inklusión/exklusión: art in the age of potscolonialism and Global migration*.<sup>69</sup> Este proyecto expositivo analizaba los desplazamientos y los cambios de poder que se producen en los lugares poscoloniales contemporáneos, y donde las periferias configuran otras relaciones respecto a los lenguajes y la legitimidad de los centros. Las visiones sobre la poscolonialidad, en esta exposición, abren otra serie de lecturas al

---

<sup>69</sup> Las ideas de la exposición *Inklusión/exklusión: art in the age of potscolonialism and Global migration* fueron dirigidas hacia el estudio y la representación de las formas artísticas dentro de los planteamientos poscoloniales ya ubicados dentro de las esferas del arte y de las relaciones que articulan centros y periferias. *Inklusión/exklusión* fue realizada en el año de 1996, en *Reininghaus* y el *Künstlerhaus Graz*, en Austria, y dirigida por Steinscher Herbs.

arte de los otros, en este caso la poscolonialidad latinoamericana y sus formas artísticas, se encontraba representada, en la figura del artista nómada Meyer Vaisman.

Lo resaltante de esta exposición se encontró en el hecho de abrir las lecturas poscoloniales dentro de otros fragmentos del discurso europeo; debido a que los grandes afluentes migracionales, constituidos desde la información hasta el desplazamiento territorial de los sujetos, que necesitan de otras lecturas, enmarcadas dentro de los movimientos actuales y de su polimorfismo, lo que los conduce a la inclusión o la exclusión de las formas legitimantes, como espacios en los que se hace urgente generar otra tipo de reflexiones, que puedan configurar una visión de multiplicidad dentro de las representaciones que comienzan a aparecer en el ámbito europeo, a partir de las presencias foráneas, que de ahora en adelante conformaran formas participativas de expresión cultural, dentro de los territorios a los cuales se han movilizado.

Los proyectos expositivos dirigidos hacia los otros y a sus formas artísticas, funcionan como caldo de cultivo para la legitimación de estas expresiones dentro de la rentabilidad del mercado internacional del arte contemporáneo. Bajo esta idea surge la presencia definitiva del arte latinoamericano en la gran feria expositiva *ARCO'97*<sup>70</sup>, por medio de la cual accede a los panoramas comerciales de contemporaneidad europea.

Las representaciones artísticas del continente fueron difundidas dentro de un panorama comercial que favoreció a muchos de los conceptos establecidos de forma ficcional para comentar el arte procedente de este territorio, de ahí que aparezcan las denominaciones de un arte mestizo, sincrético y otros calificativos que permitieron la entrada a formas plurales de expresión bajo los requisitos “de mostrar obras a la altura del discurso internacional, muy lejos de relacionar las complejidades tercermundistas

---

<sup>70</sup>ARCO'97, realizada en Madrid en 1997 la feria tuvo como invitado principal al arte de América Latina, representado por un conjunto de galerías e instituciones seleccionadas por Octavio Zaya. El arte del vasto continente aparece como una fuerza artística emergente y que debuta en la palestra internacional a través de la sintetización de espacios que se conducen por las denominaciones del mestizaje, el pluralismo, el sincretismo, y otra serie de calificativos que complacían al mercado internacional. La organización supuso para Zaya una complejidad de grandes dimensiones en cuanto a cómo representar el arte latinoamericano dentro de una dinámica comercial. Sobre las posturas de Octavio Zaya en lo que respecta a la organización de *ARCO'97* ver: Octavio Zaya: “Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora”, en: *Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro (eds.) Tecnos, Valencia, 1999.

del continente con el arte que allí se genera. También fue recomendado no incluir demasiados artistas y preferiblemente los *on-man-show*<sup>71</sup>.

ARCO'97 aparece en los umbrales de América Latina, de una América Latina ya no tan desconocida por la gran cantidad de eventos que la han rodeado en la celebración de los inicios de los noventa. De allí que artículos escritos para esta edición de ARCO manifiesten que, “de la misma forma como las minorías y los mártires cobraron tanto Augé y poder en la delirante sociedad norteamericana de los últimos años, le ha tocado a la marginada y periférica Latinoamérica pasar saldo por su cuota de poder y lugar en el mercado del <<Arte contemporáneo>>. Los reconocimientos y galardones se dictan desde los mismos centros de siempre (Europa y Estados Unidos) y hoy el premio se lo lleva América Latina. El vasto continente unido finalmente como fuerza artística emergente y debutando en la palestra internacional, se sintetiza en espacios e instituciones llevándose las nominaciones al mestizaje, al pluralismo, al sincretismo y demases calificativos permisivos”<sup>72</sup> Estas visiones fueron articuladas en medio de una contemporaneidad que necesita las imágenes de los otros para su consumo, espacio en el que los otros tratan de mostrar sus valores universales, y lograr de esta manera la comercialización de un arte precariamente representado dentro de los mercados internacionales.

ARCO y sus invitados mostraron un amplio panorama de la producción artística contemporánea del continente latinoamericano, pero recurrió a los conceptos de limitación geográfica estable; -donde como escribe Octavio Zaya- “la territorialidad impone un cierre entre dos culturas, la de los Estados Unidos y la de América Latina, sin tener en cuenta la coexistencia de ambas dentro de las dinámicas sociales y

---

<sup>71</sup> Alejandra Pozo: “ARCO 97. En los umbrales de América Latina” en: *Art Nexus*, nº 24, abril-junio, 1997, p. 102. Los requisitos impuestos por ARCO'97 toman en cuenta el carácter mercantil de dicho espacio, lo cual supuso cierto riesgo a los galeristas de América Latina a cambio del gran debut cultural del continente en este contexto. Así que a la vez que para muchos fue la única posibilidad económica de asistir a una importante feria de masivo público organizándose más con la cabeza que con el bolsillo.

<sup>72</sup> Idem: p.102.

económicas que las crean”<sup>73</sup>. De esta forma ARCO deja de lado una serie de espacios dedicados al arte latinoamericano en los Estados Unidos, como la Galería *Carla Stellweg. Latinoamerican Art* de Nueva York dedicada al arte emergente de los hispanos en este territorio. De aquí que se continuase mostrando un arte incontaminado, encerrado en unas fronteras espaciales definidas, y que era necesario comercializar dentro de unas esquemas estables que permitieran un fácil reconocimiento. Este planteamiento surgido desde el comité de organización de ARCO, fue considerado como una idea tangencial que progresivamente abrió el espacio, para una serie de encuentros teóricos en los que participaron figuras como: Mari Carmen Ramírez, Susana Torruella, Marcelo Pacheco, Gerardo Mosquera, Paulo Herkenkoff, Coco Fusco y Cuauhtémoc Medina, que se dedicaron al análisis de las propuestas latinoamericanas y de su contemporaneidad.

Este espacio de reflexión trajo consigo otras observaciones sobre el arte de este territorio en medio de su condición poscolonial y su articulación multicultural en los centros, donde las ideas rondaban en torno al espacio culturalmente construido por América Latina, y las nuevas políticas colonizadoras de la diferencia. La apertura realizada por ARCO’97, en cuanto al arte latinoamericano continua en las siguientes ediciones con la presencia constante de galerías latinoamericanas y artistas latinoamericanos que participan de forma permanente en galerías ya no pertenecientes al continente sino a una diversidad de países y zonas tanto europeas como norteamericanas. La guía de apertura constituida en ARCO’97 a través de la discusión y de los posicionamientos teóricos, se encontrará acompañada por una serie de exposiciones de formatos más pequeños en los que se incluirán muestras como: *Fotógrafos mexicanos/Territorios singulares; Desde la Otra Orilla, Impressoes*

---

<sup>73</sup>Octavio Zaya: “Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora”, en: *Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro (eds.) Tecnos, Valencia, 1999, p. 33. Zaya admite que la organización de *Latinoamérica en ARCO* rechazó su propuesta de invitación a tres galerías del territorio norteamericano, aduciendo que los Estado Unidos ya habían tenido su oportunidad. Sin embargo una de las galerías rechazadas, la galería neoyorquina *Carla Stellweg. Latinoamerican Art*, fue igualmente rechazada en ARCO’95 debido a que esta representaba una especie de sucursal del arte latinoamericano por el plantel de artistas que poseía. En ambas ediciones de la feria predominó un criterio geográfico que no plantea las profundas relaciones de ambos territorios, pues si bien la galería no fue colocada en el pabellón de los Estados Unidos por sus artistas o por su ubicación en el Soho neoyorquino, tampoco se tuvo en consideración que mucho del arte de los Estados Unidos es producto de la inmigración en la que se fundamenta el país.



*Itinerantes, Tarsila, Frida y Amelia*<sup>74</sup>. Todas ellas junto con ARCO'97 coexistirán permanentemente con el modelo-influencia que ata al arte a un territorio fijo y donde sólo es arte latinoamericano lo que se produce dentro de él.

**c) La coexistencia del modelo-influencia y la pérdida de las fronteras.  
(Finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI)**

La mirada europea hacia el arte de la periferia latinoamericana, se manifiesta en medio del giro etnográfico, de la búsqueda de la diferencia y de la alteridad. Las diversas culturas dentro de esta concepción, se encuentran clasificadas y separadas por la mirada de un etnógrafo, que colecciona a los otros, dentro de una actitud distanciada, y por medio de la cual crea un mapeo de las diferencias, a partir de límites específicos de separación entre lo occidental y lo no-occidental. Esta idea presente en *Magiciens de la Terre*, cierra parte del círculo expositivo de la diferencia en el año 2000. Esta vez la cita con la otredad y el exotismo tomará protagonismo en *Partage D' Exotismes*<sup>75</sup>.

El tema central de la bienal estaba dedicado al compartir el exotismo en la búsqueda de nuevos lenguajes que se alejaran de las formas tradicionales del arte y de su historia, dentro de un nuevo espacio en el que la globalización ha acercado todas las formas artísticas y ha acortado las distancias. En esta dirección *Partage D' Exotismes* apunta a la coexistencia de los diferentes mundos expresivos dentro de un

---

<sup>74</sup> Carlos Jiménez: "Exposiciones paralelas en Madrid", en: *Art Nexus*, nº 24, abril-junio, 1997, p. 108. La invitación de América Latina a la feria Arco condujo al predominio de las exposiciones sobre el tema de lo latinoamericano en distintos espacios expositivos e institucionales. *Fotógrafos mexicanos/Territorios singulares*, fue realizada en Depósito del Canal de Isabel II, *Desde la Otra Orilla*, muestra de artistas de este continente afincados en España, fue realizada en la Casa de América, *Impressoes Itinerantes*, dedicada a los grabadores de la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en la Casa de Brasil, una exposición individual al conocido fotógrafo Sebastiao Salgado en el Círculo de Bellas Artes y *Tarsila, Frida y Amelia*, en la Sala de exposiciones de la Fundación La Caixa, todo apuntaba a un esfuerzo de Madrid por ponerse al día en la asignatura del arte latinoamericano.

<sup>75</sup> *Partage D' Exotismes* fue la idea central que condujo la 5ª Bienal de arte contemporáneo de Lyon, dirigida al igual que *Magiciens* por Jean-Hubert Martin y realizada en la Halle Tony Granier. Los directores artísticos de dicho evento Thierry Raspail y Thierry Part, eligieron el tema de compartir el exotismo, y de allí que se dirija la invitación a Jean Hubert Martin. En *Partage*, Hubert Martin retoma la idea de utilizar una multiplicidad de obras de todos los tiempos y de diversos territorios para mostrar y revelar la creación estética del mundo entero. Los directores artísticos de la Bienal asumen las ideas Hubert Martin a partir de que su combinaciones crean universos poéticos inéditos, y calificaciones fuera de lo habitual. La exposición fue dividida en nuevos espacios que eran denominados a partir de otros campos de calificación distintos a los tradicionales. Entre algunas de estas calificaciones se encontraban: Tatuaje, territorios, combatir y cada una de las secciones se iniciaba con una cultura distinta concebida atrás en el tiempo como las esculturas de la Isla de Pascua o pinturas aborígenes.

mismo espacio expositivo, donde se movilizan significaciones diversas dentro de los segmentos que constituyen la exposición. De manera que se consolida el panorama abierto por *Magiciens* que se basaba en la búsqueda de la espiritualidad dentro de las artes y objetos no occidentales en convivencia con las artes contemporáneas.

*Partage D' Exotismes* argumenta su inclusión de las culturas dentro de una realidad global y para ello cuenta con la colaboración de un grupo de sociólogos y antropólogos como: Alban Bensa, Carlo Severi, Marc Augé, que en el marco de la muestra y en los textos generaron otros conceptos sobre la diversidad. Los autores del catálogo trabajaron sus textos desde las herencias culturales, y la yuxtaposición de objetos extraños al circuito convencional de las imágenes del arte, ante la necesidad de promover otras formas dialógicas dentro de las imágenes y observador global. De manera que este proyecto expositivo remarque las diferencias a través de una visualidad concebida –como escribe Augé- desde las resistencias, las ambivalencias y las ambigüedades, que habían sido borradas por el proyecto moderno -como argumenta en el texto escrito para la ocasión por Jean-Hubert Martin-.

La diversidad en este proyecto se ve estudiada desde diferentes puntos de análisis, para apropiarla y tomarla como la evidencia de un prontuario visual que puede ser descifrado por todos y donde las preocupaciones centrales de *Partage D' Exotismes* se encuentran determinadas por el estudio y la preeminencia de las subjetividades, el cuerpo como una indagación permanente de la identidad personal y social, y las formas de expresión de los otros que se separan de los ámbitos occidentales. En este espectro “la V Bienal de Lyon reúne 120 artistas provenientes del mundo entero invitados a compartir sus exotismos, en una muestra que funciona a partir de segmentos expositivos. En cada uno de esos segmentos se colocaron diferentes objetos civilizadores, de otros tiempos, o de otros territorios culturales,”<sup>76</sup> Dentro de los cuales la representación de Latinoamérica fue llevada a cabo por los artistas: Sergio Vega de Argentina, Tunga y Mario Cravo Neto del Brasil, Nadín Ospino

---

<sup>76</sup> Lisbeth Rebollo Gonçalves: “V Bienal de Lyon. El exotismo en evidencia”, en *Art Nexus*, nº 38, octubre-diciembre, 2000, p. 86. Los conceptos que funcionaron a lo largo de la muestra fueron elaborados por el grupo de sociólogos y antropólogos que acompañaron a Hubert Martin. Los conceptos planteados parten de la posibilidad de establecer un diálogo estético entre lo contemporáneo y las herencias culturales, a la vez que en medio de este diálogo las cuestiones de la subjetividad, el cuerpo como indagación social y personal aparecían como otro de los centros discursivos de la muestra. La bienal en estas direcciones reunió 120 artistas provenientes del mundo entero, invitados a compartir sus exotismos. Para mayor información sobre las lecturas que constituyeron la V Bienal de Lyon ver: Jean Hubert-Martin: “La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire des cultures”, en: *Partage D' Exotisme*, Lyon, Reunión des Musées Nationaux, 2000.

de Colombia, el grupo Semefo de México, Pablo Amaringo, Eduardo Tokeshi de Perú, el grupo Aziz+Cucher de Estados Unidos – Venezuela.

*Partage D' Exotisme*, realizará un nuevo giro sobre las formas etnográficas de la cultura contemporánea, en tanto que ese giro realiza la contemplación horizontal de la diferencia, la sobreidentifica y la coloca dentro de un museo de antropología contemporáneo en el que cohabitan diversas formas de enunciación y de representación. Estas ideas encontraran asidero en otra muestra que cerrará de forma definitiva el giro etnográfico iniciado en los ochenta. Esta vez no para compartir los exotismos que nos pertenecen a todos, sino en la aparente generación de un diálogo. De aquí que se formule el proyecto expositivo *Kunstwelten im Dialog. Von Guagin zur Globalen Gengertwart (Mundos en diálogo, De Gauguin al presente global)*<sup>77</sup>.

*Mundos en diálogo*, y el discurso expositivo que la argumentó, trató de mostrar los diálogos que han acaecido en las distintas culturas durante el siglo XX. La muestra parte de una visión etnocentrista que inicia el diálogo a partir de los viajes de Gauguin y de su búsqueda de otredad, o de un oxígeno fuera del occidente rector. Este viaje iniciático del artista europeo, sirve como excusa para establecer un discurso global, que se posesiona de términos que entran dentro del mosaico de voces multiculturales. Al respecto de esto el catálogo de la muestra tiende a acentuar los rasgos comunes entre los artistas, a partir de un presente global que se encuentra inscrito en la universalidad del arte y que no se opone a una identidad propia. Sin embargo “el problema radica en que se toma como punto de partida una noción de arte inminentemente visual, edificada a partir de códigos de códigos establecidos por el mundo occidental que no necesariamente comparten otras culturas. Este conflicto (...) convierte a las diferencias culturales en términos de lenguajes, necesidades, religión, costumbres, etc.

La estructura de la exposición es un verdadero mosaico de voces distintas, en la que se utilizan los puntos en común de los artistas. Así la superación de las fronteras convencionales de espacio y tiempo, la inmaterialidad, híbrides, fluidez, y flexibilidad, la referencia y la confrontación continuada de los ámbitos público/privado,

---

<sup>77</sup>*Kunstwelten im Dialog. Von Guagin zur Globalen Gengertwart (Mundos en diálogo, De Gauguin al presente global)*, dirigida por Marc Scheps, en Museo de Ludwig en Colonia y presentada además en el contexto del intenso programa de actividades culturales del *Global Art Rheinland*, realizada en el año 2000. *Mundos en diálogo*, configuró un ambicioso proyecto que pretendía resumir la historia del arte del siglo que acaba de concluir y a través de las relaciones de las distintas culturas a lo largo del siglo XX, que se inician en la muestra por medio del viaje de artistas que buscan inspiración en otras culturas como Gauguin, Matisse y Nolde, o bien conocen otros mundos a través de la visita a los muros antropológicos, o etnográficos, como Picasso.

así como de categorías realidad/ficción son los aspectos más destacados.”<sup>78</sup> Estas formulaciones conceptuales expresadas en *Mundo en diálogo*, tiñen a los *shows* globales de finales del siglo XX y principios del XXI, generalmente delimitados desde las formas centrales de apreciación, de financiamiento y de exposición.

América Latina, aparece en *Mundos en Diálogo*, ubicada como una forma de expresión que nace a finales del colonialismo, y su logro posterior de la independencia política, como expresión. El arte latinoamericano contemporáneo no aparece como expresión de su actualidad, sino que sólo se toma en cuenta la formulación de la vanguardia latinoamericana, como espacio enunciativo atrapado entre su pasado y su presente en lucha por la búsqueda de su identidad. El ciclo expositivo de *Mundos en Diálogo* gira de nuevo hacia el exotismo, hacia la búsqueda de las identidades alteradas, hacia los diálogos, que ha iniciado Europa en un acercamiento a los otros, y se cierra con este expositivo la década de los noventa, en cuanto a los grandes *shows* globales, pero junto a estas formas expositivas aparece otro modelo de representación de las diferencias, que posee otro modo de conciencia con respecto al arte de los otros. Este modelo expositivo último de finales de la década de los noventa e iniciando las exposiciones del siglo XXI, se caracteriza por la pérdida definitiva de las fronteras en los campos del arte contemporáneo, la presencia de las relaciones poscoloniales a partir de la constante diáspora artística y la manifestación definitiva de curadores latinoamericano en la realización de exposiciones en el ámbito europeo.

En este sentido, aparece otro cúmulo de exposiciones que, apertura el siglo XXI por medio de la diáspora y de la ambivalencia de sus expresiones. La primera de ellas se encontrará representada en *Continental Shift*<sup>79</sup> en la que se manifiesta la idea

---

<sup>78</sup> Yilmaz Dziewior citado por: Montse Badía: “El presente global”, en *Lápiz*, nº 162, p.21. Dziewior junto con Marc Scheps, fueron los encargados de la curaduría de la muestra *Diálogos* y de los textos que la acompañaban y donde Dziewior define el arte del presente partir de cuatro rasgos principales compartidos por muchos de los artistas expuestos: en primer lugar, los (auto)retratos híbridos, una categoría que encontramos desde las obras de Jimmie Durham o las alusiones a la cultura negra desde las perspectivas muy distintas en los casos de Jean-Michel Basquiat y Chris Ofili; la segunda se refiere a los artistas que tienen que ver con la religión o culto, un ámbito en el que la variedad de creencias y aproximaciones es la nota predominante y en el que la ironía es un elemento omnipresente, el tercero ilustra la idea del artista como etnógrafo y son utilizados para esta categoría los artistas vjeros como Alghiero Boetty, o el nomadismo de Rikrit Tiravajina y finalmente el lenguaje y la escritura como evidencia de las barreras infranqueables entre las culturas.

<sup>79</sup> *Continental Shift* fue concebida bajo la idea de un viaje entre las culturas y mostrar la disolución de las fronteras nacionales tanto culturales como políticas. De allí que la exposición creaba o invocaba la recomposición de un espacio simbólico y real, propuesto por los artistas y sus creaciones que a través de exilios y migraciones que sirven de zócalo metafórico para sus imaginarios. *Continental Shift* fue realizada en el *Ludwig Forum* en Aachen, Alemania y de carácter itinerante por diversas zonas de Alemania, Bélgica y Holanda en el año 2000, dirigida y curada por Wolfgang Becker.

del viaje entre las culturas como un proceso de contaminación permanente, y el desvanecimiento de las fronteras. Si bien este proyecto de conceptualización totalmente europea, por los países a los que estaba dedicado Holanda y Alemania en su actual situación comunitaria, dio paso al arte de las migraciones, ante la idea de “Adquirir una conciencia de comunidad y una identidad de sentido en el conglomerado de la región europea Rin-Mass, se convertía en uno de los objetivos mayores de esta exposición multicultural y plurigeográfica”<sup>80</sup>. De estas ideas parte una exposición que integra las migraciones contemporáneas, como el nuevo zócalo formativo de las metáforas de su actual cultura en movimiento y mestizaje, dando como resultado un nuevo sentido a las distintas localizaciones geográficas y subjetivas de donde proceden los artistas.

*Continental Shift* mostró artistas de diversos espacios culturales y que en la actualidad se encuentran dentro de sus fronteras. Estos artistas ahora concebidos en medio de su diáspora trabajan activamente en ciudades como Berlín, Londres, Barcelona y Hamburgo, lugares en los cuales participan dentro de las consideraciones de su arte actual. América Latina en sus procesos contemporáneos de desplazamiento, a pasado ha ser parte referencial de la cultura contemporánea. El apartado latinoamericano para esta ocasión fue curado por Annette Lagler, apartado en el cual se evidenciaban las relaciones de los orígenes particulares de los artistas, junto a la experimentación posterior de su lugar de trabajo y la recepción de este. Esta experimentación permitía observar “las preocupaciones de los artistas, que no son sólo problemáticas personales, sino también sociológicas y formales, situando sus anclajes y sus aperturas, y evidenciando su deseo de hallar un lugar en el terreno móvil y con frecuencia incierto del arte contemporáneo. Esta opción impedía encerrarlos en sus lugares de origen, a la vez que los situaba en el espacio contextual donde pueden desarrollarse plenamente las dialécticas de las experiencias

---

<sup>80</sup> Cristine Frèrot: “Continental Shift. Viaje entre culturas” en: *Art Nexus*, nº 38, octubre-diciembre, 2000, p. 104. *Continental Shift* expuso las obras de ochenta artistas que estaban repartidos en cuatro lugares geográficos y nacionalmente diferenciados, pero ligados simbólicamente por el concepto federador de la manifestación. Los artistas originarios de tres continentes, trabajan en capitales o ciudades como Berlín, Londres, París, Bruselas, Barcelona y Hamburgo.

culturales(...) Sin embargo no negaban el cuestionamiento sobre su cultura y el papel que ésta juega en su creación transplantada”<sup>81</sup>.

Los trasplantes de la diáspora contemporánea se han tornado más contundentes a finales del siglo XX y principios del XXI, y donde el horizonte del arte contemporáneo acusa de forma frecuente su diversidad, diversidad que requiere de la urgencia de ser expuesta y legitimada en los diversos territorios donde esta se ocasiona. De esta manera, surgen exposiciones y bienales en diversos territorio europeos que entienden la urgencia de esta agencia, que comienza a conformar territorios de acción múltiple, y de diversidad permanente, los cuales suelen apartarse de las formas multiculturalistas norteamericanas, en busca de otros modelos de aproximación a la diversidad. Esta última consideración, crea una nueva dirección dentro de los proyectos expositivos dirigidos y curados por latinoamericanos emigrados y españoles dentro del continente europeo, y que conducirán a la apertura de nuevas grietas dentro de los sistemas institucionales, por medio de la creación de nuevos lugares alternativos de representación, de la interacción de las culturas en desplazamiento.

De allí que, se generen otras puestas en escena sobre estas cuestiones, las cuales encontrarán un espacio en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo *Eventa Paradise Zero*<sup>82</sup>, la cual de una apertura hacia el arte de los otros, y demuestra que las diferencias marginadas dentro de una cultura particular, son parte de las formas contemporáneas culturales centrales en decadencia, y donde la conquista “del espacio, el encuentro multicultural, la obra desconceptualizada, la mirada que redescubre, que refleja la realidad desde otra perspectiva: natural, social política,

---

<sup>81</sup> Idem: pp.104-105. La presentación del arte latinoamericano parte de la idea de su participación dentro de la cultura europea. De allí que se establezca un apartado dentro de la muestra que introduce los archivos de la conciencia con obras de Wifredo Lam y Lygia Clark. A partir de ellos comienzan a representarse obras de la actualidad y de las confrontaciones y los viajes de la cultura contemporánea. Entre los artistas seleccionados se encontraban: el peruano Herman Braum-Vega, la mexicana Alicia Paz o la colombiana Ofelia Rodríguez, entre otros.

<sup>82</sup>La Bienal Internacional de Arte Contemporáneo *Eventa Paradise Zero*, fue realizada en Suecia, en el año 2000, en la ciudad Ekeby Quarn, en el *Ekeby Quarn Artspace*, bajo la dirección del chileno Luciano Escamilla, y la curaduría del español Orlando Brito Jinorio, acompañado del chileno Ernesto Muñoz y de la inglesa Katia García-Antón. *Eventa* constituyó la quinta edición de esta bienal alternativa, en la cual la idea de *Paradise Zero* revisa el pasado e imagina el futuro y propone desde la esperanza el nihilismo o el Apocalipsis en medio de una visión abierta a escogencia de cada quien. En *Eventa Paradise Zero* confluyó una multiplicidad de propuestas llevadas a cabo por una igual multiplicidad de artistas provenientes de diversos espacios geográficos como: Marc Latamie de Martinica, Danilo Danzinger de Argentina, Luis Sosa de Canarias, Barthelemy Toguo de Camerún y el grupo de arte de fronterizo de a cargo del mexicano Guillermo Gómez-Peña acompañado por Roberto Cifuentes y Juan Ibarra.

cultural, antropológica, metafísica”<sup>83</sup>, representa lo contrario de la armonía multicultural, pues en ella las confrontaciones son profundas, ante el enfrentamiento con entidades distintas a las que se ven sometidos los públicos europeos, cuando se realizan este tipo de exposiciones, que desarman los discursos preconcebidos sobre los otros.

El desarme progresivo realizado por *Eventa Paradise Zero* discurre en medio de las presencias de los otros esparcidos por todos los espacios de la ciudad, con la aparición permanente de *performer* que cuestionan la situación de la otredad y de las fronteras. De esta forma *Eventa* realiza la ruptura del espacio preconcebido de la institución museística sobre la exposición de las diferencias, para lograr la penetración social de las figuras diferentes, que basaban su reflexión en la religiosidad, el cuerpo como campo de acción y en la repetición de las formas globales de acción hacia las diversidades.

La presencia latinoamericana en *Eventa Paradise Zero*, fue amplia y representativa de la problemática que la coloca en las periferias, ya que se presentaron artistas como el mexicano Guillermo Gómez-Peña, junto a su grupo de trabajo conformado por Roberto Cifuentes y Juan Ibarra. Las acciones de los artistas latinoamericanos aparecieron junto a las formas artísticas europeas, africanas y asiáticas, en un diálogo permanente sobre las diferencias y las nuevas utopías contemporáneas.

En la consideración de las nuevas utopías, basadas en la presencia de un horizonte múltiple, acompañado por la reflexión de un conocimiento sobre los otros, que parte de las problemáticas experimentadas por los artistas dentro de los centros sentido, y que a su vez accionan nuevos territorios de significación en movimiento permanente. El arte de las diferencias se apropia y recicla a las culturas, por medio del reconocimiento, que origina búsquedas híbridas de una expresión pertinente a la realidad de sus territorios de acción concebidos ya no de forma geográfica, sino de modo conceptual, dentro de los desplazamientos constantes, de un ir y venir, que ha servido como argumentación, para la realización de otras dos grandes exposiciones dedicadas al arte latinoamericano como problemática particular.

Estas exposiciones se encuentran delimitadas dentro de la formulación de una historia propia, desde Latinoamérica, que la ubique como sujeto productor de sentido, fuera de las historias globales que los encadenan a los mundos de la diferencia. De

---

<sup>83</sup> Alejandra Pozo: “Eventa. Invoca al paraíso” en *Art Nexus*, n° 39, enero- febrero, 2001, p. 82.

esta manera se rompe de forma evidente con los modelos-influencia europeos, o con los giros etnográficos, ya que estos elementos se fracturan, al ser deconstruidos por las visiones de una historia periférica, poscolonial y plural, que se fundamenta en sus propios procesos, ya sea desde su historia particular, o por los continuos desplazamientos y desarraigos que sufre el arte latinoamericano en tiempos globales, de intercambio de información y de capitalismo tardío.

Europa especialmente España ante esta situación inicia los movimientos pertinentes hacia el arte de la periferia latinoamericana, en la necesidad de establecer nuevos lazos con el continente latinoamericano que ha expandido sus fronteras y sus relaciones con España ya sea desde formas mercadológicas, o por las profundas migraciones que atan a ambos espacios desde la colonia hasta nuestros días. De aquí que se produzcan dos proyectos expositivos en el territorio español en los primeros años del siglo XXI. Aparece en primer lugar el macroproyecto *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica* y en segundo lugar la exposición de artistas contemporáneos *Al Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*. Ambas exposiciones manifiestan la particularidad del arte latinoamericano desde las visiones de una historia propia y de la diáspora.

*Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*<sup>84</sup>, es presentada como uno de los primeros intentos de componer una exposición, a partir de los procesos latinoamericanos, y busca con este parámetro romper con el historicismo central y universal, que se ha consolidado bajo la conceptualización común de la representación de un arte que proviene desde Latinoamérica. *Versiones del Sur* tratar de evitar el reduccionismo de la consideración de 'arte latinoamericano', como encasillamiento estereotipado de sus expresiones.

De aquí que, se propongan otros esquemas de lectura, en los cuales se evidencian los intercambios y las reapropiaciones, que ha formulado este continente dentro de los campos del arte. Estas apropiaciones generadas dentro de un espacio

---

<sup>84</sup> *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*, fue realizada el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en el año 2000. Este proyecto fue dirigido y solicitado por España desde la Fundación España Nuevo Milenio, y encargado a curadores latinoamericanos que mostrarían sus ópticas sobre el arte del territorio. La muestra fue dividida en cinco grandes secciones: la primera *Heterotopías: medio siglo sin lugar, (1918-1968)*, fue dirigida y curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, la segunda *Más allá del documento*, por curada por Mónica Amor y Octavio Zaya, la tercera *F@icciones*, comisariada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, la cuarta *Pervirtiendo el minimalismo* incluyó artistas de otras procedencias fuera de la concepción de lo latinoamericano y fue curada por Gerardo Mosquera. Todas estas fueron presentadas en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, y finalmente la quinta *Estétyka del Sueño*, fue curada por Carlos Basualdo y Octavio Zaya, y realizada en el Palacio Velásquez en el Parque el Retiro de Madrid.



poscolonial, recupera un pasado borrado por las instituciones centrales del arte, desde la idea común de los curadores encargados de la muestra, de organizar una estructura que no fuera historicista y, por supuesto, no lineal. La idea que contextualizaba este macroproyecto expositivo en torno al arte en Latinoamérica, se encontraba definido en el marco de cinco exposiciones diferenciadas entre sí.

La primera se organizó bajo el nombre de *Heterotopías: medio siglo sin lugar, (1918-1968)*, curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea y “en la que se proponen siete vías de interpretación del desarrollo de las vanguardias y los conceptualismos de Latinoamérica, por medio del modelo constelar (...) donde dividen al arte de Latinoamérica en las siguientes corrientes: promotora, concreto-constructiva, cinética, óptico-háptica, universalista-autóctona, impugnadora y conceptual. Este método expositivo implica una multiplicidad de puntos de vista activados por un recorrido alineal, no cronológico”<sup>85</sup>, y que ubica el acento analítico en torno a otras propuestas que reúnen a los artistas por sus apropiaciones, reciclajes y nuevas significaciones de los campos artísticos donde estos se desenvuelven, de aquí que se propongan las constelaciones como ejes de intercambio que niegan “el historicismo lineal usado durante mucho tiempo por europeos y estadounidenses para reforzar su derecho exclusivista sobre el vanguardismo. En su lugar aparecen nuevos conceptos claves, como el de las constelaciones que remarcan los intercambio recíprocos entre Europa y América en momentos claves, entre artistas latinoamericanos y sus propios movimientos artísticos”<sup>86</sup>.

El recorrido alineal y ahistórico, deviene de igual forma en las otras cuatro exposiciones restantes, ya estas basan sus concepciones expositivas en formas de comprensión intertextuales, que definan el arte de América Latina desde puntos de visión múltiple. De esta manera se presenta la segunda muestra denominada: *F@icciones*, comisariada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa. Ambos curadores realizan en esta muestra una lectura laberíntica del arte de Latinoamérica a través de

---

<sup>85</sup> Vivianne Loira: “Proyecciones desde el Norte” en: *Lápiz*, n° 169-170, p. 71. Para mayor información sobre este modelo constelar del arte en Latinoamérica ver: Mari Carmen Ramírez: “Reflexión heterotópica: las obras” en: *Heterotopías: medio siglo sin lugar, (1918-1968)*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 25-43.

<sup>86</sup> Shifra Goldman: “Versiones del Sur: desafío de los parámetros” en: *Art Nexus*, n° 40, abril-junio, 2001, p. 86. Según Goldman las calificaciones propuestas por Ramírez y Olea en las constelaciones abre nuevas lecturas que analizan de forma flexible las profundas relaciones existentes entre el arte latinoamericano y del continente europeo. Estas relaciones basadas en las heterotopías conforman un lugar de relaciones yuxtapuestas de tiempo y de espacio entre los artistas y los lenguajes de los cuales se han apropiado y continúan apropiándose desde modelos ahistóricos, pues el artista latinoamericano recicla y consume, al otro central en medio de una antropofagia que produce finalmente algo nuevo.

las llamadas y citas permanentes a la literatura, en una suerte de unión entre la literatura y arte, por medio del juego de las palabras fricciones y ficciones, que funcionan como puntos estructurales de construcción, de los accidentes de la cartografía latinoamericana y de sus múltiples significaciones. La tercera muestra se origina en medio de la necesidad de subvertir el concepto documental de la fotografía latinoamericana, y conducir a la deconstrucción del concepto de documento como archivo puro, a la visión de las imágenes fotográficas que trascienden la noción de la imagen como testimonio. *Más allá del documento*, curada por Mónica Amor y Octavio Zaya, manifiesta su tránsito por los límites de los archivos, de los documentos; espacio en el cual la fotografía de Latinoamérica “se caracteriza por ser una mirada accidental en el interior de las ranuras de la vida(...) transita en las hendiduras que hay entre lo real y lo fotográfico, en la paradoja construida que es la imagen reproducida mecánicamente, y donde aún podemos encontrar un espacio donde la fotografía puede llevar a sus límites la imposibilidad del archivo”<sup>87</sup>.

Las visiones ahistóricas y de laberinto, de tránsito por las hendiduras de la historia universal, se observan de igual forma en el apartado curado por Gerardo Mosquera. Esta muestra llamada de forma contestaría: *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, deconstruye la visión del minimal internacional al trasladarlo a las grietas de los espacios no internacionalizados. En este sentido Mosquera coloca en su muestra las formas de pervertir una estética internacional, no atada a parámetros geográficos, ya que esta es la única de las muestras, que incluye artistas de otros territorios periféricos. Mosquera argumenta que *no es sólo lo que ves* a partir de “una especie de deconstrucción autocrítica del minimalismo que ha implicado tanto la ironía como la contaminación de la autorreferencialidad presentacional de esta tendencia con componentes “exteriores” al arte: culturales, biológicos, sociológicos, surrealizantes, sociales, etc. Tiene lugar una crítica de los “trucos” minimalistas a través de una autoironía de los mecanismos envueltos. (...) Un ámbito frecuente de tal orientación general ha sido América Latina. Allí la complejidad

---

<sup>87</sup> Mónica Amor y Octavio Zaya: “Más allá del documento: Una introducción”, en: *Más allá del documento* Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 22-23. Amor y Zaya manifiestan que presentar una exposición de fotografía latinoamericana es limitarse dentro los códigos institucionales que se producen cuando los artistas proceden del Sudamérica. Dicho sin rodeos la fotografía no puede en su ejercicio abarcar, o pretender representar, ninguna realidad (latinoamericana). En este sentido se abandona la cuestión del documento y debe atenderse en esta exposición el cuestionamiento que hace una época epistemológica realista que concibe la figuración como la reproducción –sin subjetividad- de una objetividad externa a ella y que proyecta una teoría espejo sobre el conocimiento y el arte, cuyas categorías valorativas más importantes son la exactitud, la precisión y la verdad en sí mismas.

y los contrastes del ambiente humano y geográfico han inclinado con frecuencia al arte hacia prácticas cruzadas(...) la cultura latinoamericana se ha “especializado” en apropiarse y resignificar los modelos euro-norteamericanos, a menudo de un modo transformador.”<sup>88</sup>

La condición transformadora –argumentada por Mosquera en *No es sólo lo que ves-* se hace evidente en todo el recorrido de *Versiones del Sur*, que cierra su ciclo expositivo con la quinta y última exposición dedicada a la contemporaneidad. *Estétyka del sueño*, curada por Carlos Basualdo y Octavio Zaya, fue la última muestra en inaugurarse del ciclo *Versiones del Sur*, en enero del 2001. *Estétyka del sueño*, trata de mostrar una cartografía del arte contemporáneo de Latinoamérica, a través de las situaciones de conflicto, determinadas por los problemas políticos y sociales que sacuden al subcontinente; estos hechos son tomados como el inicio de una reflexión vía artes plásticas que expresan los compromisos persistentes entre el arte y su entorno. De allí que el nombre de *Estétyka* sea tomado de los manifiestos del cineasta brasileño Glauber Rocha, en el que se plantean las relaciones entre arte y revolución.

Este principio de arte político proveniente de los años sesenta es revitalizado por los curadores, al tomar los postulados de Rocha en el sentido “de que el verdadero enemigo del arte revolucionario es la razón cartesiana (...) “El arte revolucionario debe ser una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que éste ya no soporte vivir en esta realidad absurda”, planteando un territorio donde lo mítico y lo político confluyen”<sup>89</sup>. Esta unión de paradigmas políticos y míticos constituye en esta exposición –como admiten Basualdo y Zaya- un monumento precario a la política que se concibe como estética, como resolución y respeto de los compromisos múltiples de una Latinoamérica contemporánea.

Las múltiples visiones del proyecto *Versiones del Sur*, tratan de llenar de sentido una historia marginada por el Occidente rector, y por medio de este sentido

---

<sup>88</sup> Gerardo Mosquera: “Introducción” en: *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, (cat.exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 18-19. Para Mosquera las culturas periféricas debido a su ubicación en los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una ‘cultura de la resignificación’ de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora, a menudo inconsciente, desde posiciones de dependencia. Además de incautar los elementos que se consideran convenientes para usar en otro contexto y satisfacer intereses diferentes, la apropiación funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales.

<sup>89</sup> Carlos Basualdo y Octavio Zaya: “Prólogo a un monumento precario”, en: *Estétyka del sueño*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 22-23. Basualdo y Zaya argumentan la muestra como un homenaje sucinto a una generación que concibió la política en términos estéticos y a la estética en términos existenciales, posturas que extienden sus raíces en las obras de jóvenes artistas y que demuestran el potencial que acompañaba al arte como política y a la política como arte.

deconstruyen los universales únicos a los que estaba atado el arte de Latinoamérica, como modelo derivativo. *Versiones del Sur* generan una pauta de conocimiento que rescata los pasados olvidados en medio de la híbrides y de los accidentes de una cartografía múltiple y de cruces históricos-temporales permanentes, en los que se describe la visión de un continente artístico que se establece dentro y fuera de sus fronteras.

Las concepciones de las cinco exposiciones rompen la visión eurocéntrica que se tiene con respecto al arte de Latinoamérica, ya no presentado como un arte de diferencias, como una muestra multicultural, sino como un espacio de acción estético, en el que, las múltiples fuerzas de modelos, influencias, apropiaciones y resignificaciones provenientes tanto de fuera como de dentro de sus corrientes artísticas, adquieren sentido dentro de sus prácticas.

Las prácticas contemporáneas provenientes de América Latina se sitúan dentro de los cambios epistemológicos de la contemporaneidad. La crítica poscolonial ubica a los artistas provenientes de los territorios poscoloniales dentro de lo que significa el *Imperio*, ahora expandido y donde las fronteras se han fracturado, para dejar surgir a las diásporas como sujetos de acción en ámbitos territoriales lejanos a su territorio de origen. Estas actuaciones se definen en la actualidad dentro de los procesos de desterritorialización y reterritorialización a los que los artistas contemporáneos se ven sometidos en la actualidad.

De allí que, las diásporas artísticas actúen en su permanente movimiento, en sus contaminaciones, y aporten restos de sí mismos en los territorios receptores. Esta idea de una realidad poscolonial desterritorializada se concreta, en la última exposición realizada sobre artistas diaspóricos latinoamericanos; *El Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*<sup>90</sup>, la cual pretende -como argumenta José Jiménez- visualizar el arte de América Latina a través de su luz propia, luz que ha sido opacada por una serie de cuerpos históricos que han llegado a su fin.

Este fin señala en esta exposición un nuevo comienzo alrededor de un lugar de conocimiento aún no constituido, “que en el horizonte del nuevo siglo el arte que procede de las Américas es arte sin más, lejos de cuestiones y planteamientos que

---

<sup>90</sup>*El Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*, fue realizada en el año 2001, en Madrid, por la Fundación Telefónica, y dirigida por José Jiménez, con textos de Rafael Argullol, Mario Bellatin y Ricardo Piglia. La exposición mostró una gran cantidad de artistas latinoamericanos residentes en otros territorios distintos a su lugar de origen, resaltando el concepto y la acción de las diásporas. En ella fueron presentados artistas como: Gustavo Artigas, Luis Camnitzer, María Fernanda Cardoso, Alfredo Jaar, Liliana Porter, Tunga, Adriana Varejão y Meyer Vaisman.

durante el siglo XX han obsesionado, y quizás limitado, su proyección, como los referentes a “la identidad”, “centro/periferia”, (...) La exposición pretende servir de cause para la toma en consideración, a través de un conjunto de prácticas y propuestas artísticas, de la intensificación de su papel como sujeto histórico(...) se trata de incidir en lo que podríamos llamar una transformación de la mirada, en la que lo latinoamericano deja de ser mero “objeto” de visión para convertirse de forma creciente en una forma de mirar, en protagonista(...) dentro de un territorio aún no constituido, hacia esa “patria” humana inmaterial, que provoca nuestro carácter irremisiblemente nómada, itinerante”<sup>91</sup>

*Versiones del Sur* y *EL final del Eclipse*, confirman la ruptura de las fronteras centrales, lejanas de una búsqueda de un directo a la diferencia, ambas exposiciones se determinan por la enunciación de una particularidad contemporánea que muestra las historias de un territorio con capacidades propias, con una voracidad integracionista -como escribe José Jiménez-, que conduce al arte de Latinoamérica a pronunciarse desde un lugar enunciativo propio. El centro solicita al arte de Latinoamérica, y este le devuelve sus miradas, juzgando y cuestionando las distorsiones que de él se habían realizado, en medio de una búsqueda legítima al continente y su arte como lugar generador de sentido, como forma histórica particular y múltiple, lejos de todo reduccionismo, y que finalmente no conduzca al arte de América Latina, ha transitar por el contenedor de las diferencias indiferenciadas, enunciadas por los espacios de globalización contemporáneos.

### **c.1) Documenta Kassel XI**

Las exposiciones realizadas en torno a los otros, a las periferias, sufren una serie de transformaciones que las conducen a plantear otros tipos de discursos que evidencien por un lado y analicen por otro, las nuevas relaciones a las que se encuentra sometida la esfera de la metacultura contemporánea. La *Documenta Kassel* concebida como una de las más grandes plataformas expositivas del arte contemporáneo comienza a manifestar estas transformaciones, que de manera

---

<sup>91</sup> José Jiménez: “El final del eclipse” en: *El Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XX*, (cat.exp), Madrid, Fundación Telefónica, 2001, pp. 50-55. Jiménez escribe que la utilización de la palabra eclipse designa la desaparición de un astro por la interposición de un cuerpo entre ese astro y el ojo del observador, o bien entre ese astro y el sol que lo ilumina. Por eso es sumamente preciso para lo que quiero indicar –escribe Jiménez–: no es que las culturas y el arte de América Latina no hayan tenido durante siglos una calidad y un valor propio. Es que el cuerpo de la ideología colonial y neo-colonial impedía verlo, cuando se alcanzaba verlo de un modo no distorsionado, directo.

paulatina aparecen en sus escenarios, para romper por completo la estructura de un arte eurocentrista, concebida por los patrones europeos y norteamericanos.

La primera ruptura importante de *Documenta Kassel*, aparecerá en su décima edición que confeccionó una serie de eventos teóricos bajo el nombre de *100 días/100 huéspedes*, dirigidos por Catherine David con la finalidad de dotar de una sustentación teórica al arte actual. *Documenta X*<sup>92</sup> a pesar de las profundas críticas que causó dentro del arte internacional, propuso diferentes alternativas de acercamiento a lo que significaba el evento pues en torno a él se realizaron conferencias de diverso cuño, navegar por Internet o simplemente leer –como escribe Okwui Enwezor con respecto a esta edición de *Documenta*-

David propuso una diversidad de artistas y temas bajo la idea de *100 días/100 huéspedes* y esto abrió el panorama al estudio de artistas de otros territorios antes no representados y que eran incluidos, a través de la concepción de "*Politics* que indicaba un contexto político para la interpretación de las actividades artísticas a finales del siglo XX, mediante un montaje de imágenes y documentos desde el período inmediatamente posterior a la guerra, hasta el presente"<sup>93</sup>, que contenía -según las argumentaciones de David- cuestiones sociales, culturales, identidad (nacional) y su crisis, el post y el neocolonialismo y la globalización.

Esta diversidad de entradas propuestas por David abrió un espacio a artistas prácticamente desconocidos en este espacio expositivo. De allí que se han integrados artistas de origen latinoamericano como Lygia Clark y Helio Oiticica. Sin embargo – como escribe Mónica Amor- los países del Tercer Mundo y de las culturas periféricas y sus implicaciones culturales dentro de los procesos de globalización fueron tangencialmente tocados, ante la fascinación que despertó la crítica de estos hacia la cultura norteamericana. Las críticas que levantó *Documenta X*, en cuanto a la inclusión de otros territorios y de otros lenguajes, a sí fueran estos precariamente representados bajo el nuevo paraguas de los Estudios Culturales contemporáneos, y de la interdisciplinariedad, condujo de forma incisiva a la revisión y a la formulación de un

---

<sup>92</sup> *Documenta X* fue realizada en el año de 1997, bajo la curaduría de Catherine David, la cual contó con la asistencia y participación de importantes teóricos de la escena contemporánea como el crítico cultural Jean François Chevrier, y el historiador de arte Benjamín Buchloc. *Documenta X* abrió el panorama en cuanto a la interdisciplinariedad utilizada en la argumentación y la realización de esta edición, además de un compromiso con prácticas que funcionan en el amplio campo de la cultura, donde no sólo captura lo explícitamente político, sino también la dimensión poética en la cual se basan los diversos imaginarios convocados para esta cita.

<sup>93</sup> Mónica Amor: " Documenta X. El breve triunfo del referente político sobre el imaginario poético", en: *ArtNexus*, n° 26, abril-junio, 1997, p. 55.

planteamiento que abarcara la realidad contemporánea, en la que el arte se encuentra en medio de la estetización de la vida y en la que debe funcionar como medio del conocimiento.

De allí que, inicie su andadura el nuevo proyecto expositivo para *Documenta XI*<sup>94</sup>, esta vez a cargo del curador independiente Okwui Enwezor de origen nigeriano y radicado en Nueva York. Enwezor propone un nuevo giro conceptual en *Documenta*, el cual pretende analizar el pasado y explorar el presente por medio de las relaciones globales y poscoloniales que sacuden a todas las culturas. El proyecto expositivo de *Documenta* es dirigido hacia otros espacios de conocimiento que desbordan los conceptos tradicionales del arte y de sus clasificaciones, pues el arte y sus expresiones son consideradas desde los modelos de estudio descentralizadores que se formularon con la presencia de una multiplicidad de co-curadores pertenecientes a diversos territorios.

De esta forma, Enwezor determina en el discurso expositivo una variedad de lecturas que confluirán en la muestra. Las argumentaciones teóricas de *Documenta XI* en este sentido son de corte interdisciplinario, pues ellas surgen desde los posicionamientos de teóricos que trabajan permanentemente con los territorios poscoloniales y marginales del arte internacional y de sus movimientos en la escena del Nuevo Internacionalismo. Estos co-curadores junto con Enwezor descentralizaron la toma de decisiones y visualizaron propuestas en torno a un arte contemporáneo implicado dentro de todas las esferas de la existencia. Los planteamientos de Enwezor se dirigen hacia la implicación de una noción contemporánea del arte, que no puede sustraerse de las condiciones necesarias para su existencia, las cuales deben ser explicitadas y posicionadas a su mismo nivel.

El equipo de curatorial de *Documenta* dirigido por Enwezor e integrado por Ute Meta Buer, Susana Ghez, Sarat Maharat, Mark Nash, Carlos Basualdo y Octavio Zaya,

---

<sup>94</sup> *Documenta XI*, fue la primera gran muestra de arte contemporáneo del siglo XXI, inaugurada en septiembre del 2002, la muestra fue el resultado de una serie de plataformas que analizaban la situación del mundo actual, visto desde diversas perspectivas. Enwezor contó con un equipo interdisciplinario que abarcó las cuatro primeras plataformas dedicadas a diversas cuestiones y localizadas en distintos puntos geográficos. De allí que *Documenta* trabajase por medio de un modelo descentralizador de los pensamientos y de las reflexiones, pues las primeras cuatro plataformas fueron concebidas en torno a temas como: Democracia irrealizada que tuvo lugar en Berlín y Viena, la segunda estuvo dedicada a Experimentos con la verdad: Justicia en transición y procesos de verdad y reconciliación, y fue realizada en Nueva Delhi, la tercera trató sobre Créolité y criollización, en la isla caribeña de Santa Lucía, y la cuarta versaba sobre el Estado de sitio: cuatro ciudades africanas, Freetown, Johannesburg, Kinshasa y Lagos y fue realizada en esta última. La quinta y última plataforma fue la *Documenta* que configuraría el resumen visual y conclusión de todo lo anterior.

dieron un vuelco a la discursividad de las muestras anteriores, al implicar la noción del arte contemporáneo, en la que se debe “hablar de una práctica artística como una forma de traducción y de producción del conocimiento. Dado el predominio de lo visual como espectáculo en la cultura actual, es interés de esta *Documenta* intentar una amplificación de lo visual a otras áreas del conocimiento. *Documenta* invita a entender a las artes visuales como ‘motores epistemológicos’ con los cuales poder conocer lo que los curadores llaman el ‘el otro pensamiento’”<sup>95</sup>

En torno a la idea de otro pensamiento que se escapa de las redes globales impuestas, y que se expande en las discusiones llevadas a cabo dentro de las plataformas que constituyeron a la *Documenta*, y que su vez evidencian los profundos cambios que se han introducido desde una perspectiva poscolonial, del movimiento de las diásporas y de su acción dentro de las culturas receptoras, que deconstruye los modelos culturales estables, fueron en muchos casos percibidas como una corrección política que se mantenía en general en el ámbito de la cooptación – que como escribe Santiago Olmo-Ilega a negar las intenciones de cambio de transformación.

Las posturas sobre la cooptación se movilizan desde una perspectiva central que manifiesta que “la mayoría de los artistas presentes en la exposición trabajan y residen en los grandes centros europeos y norteamericanos, al igual que los integrantes del equipo curatorial, independientemente de cuales sean sus lugares de origen o nacimiento. Así la perspectiva planteada por el equipo curatorial se sitúa en las coordenadas de lo que podríamos definir como una perspectiva central

---

<sup>95</sup> Sarat Maharat citado por: José Roca en: “Reflexiones críticas desde Colombia. Documenta 11”, en: *Columna de arena*, <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/col45.htm>, (en línea), 23/09/02, p. 2. La presencia de diversos críticos y teóricos dentro de las reflexiones teóricas de *Documenta* y las plataformas por ellos desarrolladas, creó una contextualización del arte contemporáneo dentro de una multiplicidad de escenarios, en los que el arte era un modo de conocimiento. La exposición en este sentido derivó una muestra múltiple que reunía el trabajo de más de 118 artistas de varias generaciones y obras en todos los medios: desde pintura, escultura, fotografía hasta video y performance, desde trabajos colocados en el espacio expositivo hasta obras en Internet y en el espacio urbano, desde “obras de arte” en el sentido convencional del término hasta activismo social o político que amplían o rebasan tal convención.



(neoyorquina) atenta a la corrección de un main-stream políticamente correcto fundado en la importancia que ha adquirido el nuevo documentalismo<sup>96</sup>

A pesar de las formas de cooptación presentes en *Documenta* al servicio del internacionalismo global, y de los espectáculos culturales, Enwerzor y su equipo trataron de analizar al arte contemporáneo en medio de sus desplazamientos, migraciones, y formulaciones políticas, signícas y simbólicas dentro de una realidad visual por excelencia, que acude constantemente a nuevos campos de significación, que representan –como esgrimió Enwerzor- la dimensión del compromiso político y social del artista dentro de un contexto de desestabilización en el mundo. *Documenta* amplió su espectro hacia otras formas de representación, en la inclusión de otras propuestas artísticas que provienen desde territorios periféricos y que juegan un papel predominante en la perspectiva poscolonial y las temáticas que preocupan al arte contemporáneo y su acción global.

Enwerzor ubica en la exposición, la última plataforma concebida como la visualización u opticalización de las problemáticas contemporáneas, determinadas en la necesidad “de mostrar el arte como creador de conocimiento vinculado más al diálogo con sistemas políticos y sociales que con el mismo arte. Bajo estas premisas al recorrer las salas de *Documenta* nos encontramos diversidad de recuerdos personales y colectivos, como si la consigna “no olvidar y crear y conciencia” quisiera estar presente en el espectador<sup>97</sup>; lo que trajo como consecuencia la presencia de sub-textos políticos en las obras presentadas en esta edición, que no partía de un tema específico y que sin embargo denunciaba el fenómeno de la globalización y de sus efectos sobre todas las culturas, como una preocupación que subyace en los discursos artísticos presentados.

---

<sup>96</sup>Santiago Olmo: “Documenta 11. Documentación y malestar”, en: *Columna de arena*, <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-09-03-olmo.htm>, (en línea), 23/09/02, p. 6. Olmo evidencia en la *Documenta XI*, una perspectiva poscolonial que no descubre ni transforma los recorridos propuestos por la muestra, pues esta se mantiene dentro de un ámbito de cooptación, que llena los espacios de un internacionalismo ávido de nuevas propuestas. Para Olmo este detalle no resulta ni mucho menos irrelevante, pues constituye la raíz de las contradicciones de *Documenta XI* al no incluir la cooptación como un elemento distorsionador de la perspectiva poscolonial, por el contrario parece ser asumida como condición normal del ejercicio de poder. Obviar estos problemas en el análisis de la situación artística mundial conduce a una simplificación de la complejidad a la que habían conducido todos aquellos debates que se establecieron hace ya años abordando la idea de centro periferia como una forma de analizar críticamente las relaciones de poder entre la escena mundial artística. La cooptación puede ser una herramienta, una útil estrategia de legitimación, e incluso podría generar un debate sobre las condiciones de poder en el mundo del arte, pero se convierte en una cortina de humo o en una táctica para tomar el poder por el mero placer de detentarlo y ejercerlo.

<sup>97</sup> Olga Isabel Acosta: “Documenta 11”, en: *Columna de arena*, <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-09-10-acosta.htm>, (en línea), 23/09/02, p. 2.

En este sentido, fue introducida la periferia latinoamericana, y su producción de resignificación de las culturas dominantes y de los efectos de la globalización en su territorio. La representación de América Latina abarcó un gran número de artistas<sup>98</sup> y de temáticas que transitaban desde la arquitectura y el urbanismo visionario hasta las nuevas utopías sociales en obras como las del cubano Carlos Garaioa, a la imagen de la violencia y de su estatus en la cultura contemporánea en las obras de la cubana Tania Burguera, el chileno Alfredo Jaar y la colombiana Doris Salcedo, a las instituciones del arte y el cuestionamiento a sus legitimaciones en las obras del brasileño Cildo Meireles.

*Documenta XI*, presenta definitivamente la pérdida de las fronteras en los campos del arte, unida aún a los cuestionamientos territoriales y a las políticas de corrección, *Documenta XI* y su equipo de curadores establecen nuevas lecturas sobre una realidad contemporánea interconectada, en la cual los centros y las periferias se encuentran inmersos en preocupaciones comunes, en modos de vida de los cuales no pueden desprenderse y que aparecen en la conceptualización de un documentalismo, que narra las imbricaciones de la realidad actual, la cual, ya abierto un espacio discursivo, generado por la descentralización y la interdisciplinariedad llevada a cabo en esta muestra, y que podrían conducir a la formulación de otros análisis que coloquen el relieve en los mecanismos plurales internos de un arte transnacional – como argumentó Enwezor- dentro de a una actitud deconstructiva, que muestre el conocimiento que el arte, y sus acciones, pueden generar dentro de la esfera contemporánea.

### **4.3 La reacción Latinoamericana: La respuesta expositiva**

El arte latinoamericano, convocado, expuesto, mostrado, desde un sin fin de ópticas, que han abierto un nuevo panorama expositivo, dentro de las artes contemporáneas, que acuden a las reflexiones de los 'pos' y del multiculturalismo, como formas discursivas para argumentar su entrada, y que a su vez delimitan las acciones artísticas dentro de campos determinados en categorizaciones como: la

---

<sup>98</sup> La representación de los artistas latinoamericanos fue contundente dentro de *Documenta XI*, y si esta estuvo bien o mal representada –como escribe José Roca- carece de importancia, dado que Enwezor y su equipo no establecieron estrategia laguna de 'equilibrio demográfico'. La participación latinoamericana en este sentido contó con figuras provenientes de diversos espacios del Caribe y del continente entre los que se encontraban: Alejandro Riera, Rabian Marcaccio y Víctor Grippo de Argentina, Alfredo Jaar y Gastón Ancelovici de Chile, Carlos Garaioa y Tania Burguera de Cuba, Cildo Meireles y Arturo Barrio de Brasil, Luis Camnitzer de Uruguay, Gabriel Orozco de México, Doris Salcedo de Colombia, junto con la participación del semiólogo colombiano Armando Silva, cuya publicación *Imaginos Urbanos en América Latina*, será editada por Documenta próximamente.

identidad, la diáspora, las desterritorializaciones, lo híbrido, la localidad, lo transnacional y otras, dentro de los procesos de globalización y de sus contextos abstractos –como apunta Mari Carmen Ramírez- planteado otras relaciones en las cuales las artes visuales han tomado un papel protagónico al exportar alteridades, que ya no se encuentran construidas por medio de las grandes síntesis de la modernidad en las dicotomías de Centro/Periferia, sino que –como apunta el teórico paraguayo Ticio Escobar-, estas se formulan “a partir de una proliferación hormigueante, confusa, de oposiciones simultáneas y dispersas(...) La globalidad prefiere modelos ramificados, rizomáticos: puede avanzar o retroceder tanteando caminos entrecruzados, abiertos en haces o en vías paralelas; puede detenerse ante atajos o encrucijadas, ante puntos muertos; puede vacilar indefinidamente ante contradicciones múltiples (no precisamente superables). Este carácter multifocal (...) hace posible pensar la cultura en términos planetarios y, simultáneamente, abjurar de las totalidades y celebrar el fragmento. La globalización tiende las redes de la información y los mercados transnacionales a lo largo y ancho del planeta. Y también y al mismo tiempo, proclama su respeto a lo pluricultural y su apego a lo diferente. Esta ambigua coexistencia es propia de un tiempo (...) poco preocupado en obtener síntesis gloriosas y victorias definitivas. El paisaje global no tiene fronteras, ni accidentes graves, ni esconde historias dramáticas. Y casi siempre esta nublado”<sup>99</sup>

La desaparición de las grandes síntesis en pos de un modelo multifocal y apegado a la diferencia, inserta al arte latinoamericano en medio de una realidad transnacional, en la cual aparece la ambigüedad de las valoraciones que transitan por los terrenos de una trashumancia intercultural, que convoca de manera continua a las diversas expresiones y tiempos que tienden a acentuar al modelo global expositivo,

---

<sup>99</sup> Ticio Escobar: “Arte latinoamericano: El debe y el haber de lo global” en: *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*, La Asunción, Don Bosco/Ñanduti Vive, 1997, pp. 18-19. Al contrario de la modernidad que planteaba grandes dicotomías entre centros y periferias, las acciones globalizadoras diseñan el paisaje de otra manera, en ella no se perciben los enlaces territoriales entre cultura central y periférica, pues ambas se cruzan ante la reestructuración de lo transnacional de las sociedades que presentan un mundo revuelto y ambiguo, difícilmente traducible en categorías especiales estables. La hegemonía ya no es pensada a partir de referencias geográficas. Y esto tiene dos consecuencias: 1.- <<El centro>> no tiene una localización puntual sino que disemina sus energías a través de circuitos abstractos omnipresentes: reticulados electrónicos y telemáticos, complejas formaciones transnacionales. 2.- Lo periférico es definido en gran parte desde categorías de género, económicas y socioculturales que nada tienen que ver con las posiciones territoriales. La misma tensión centro/periferia deja de ser concebida en clave dialéctica: no moviliza un proceso teleológicamente orientado y no está fatalmente destinada a la superación de sus contradicciones. El mundo global no está construido sobre grandes síntesis sino a partir de una proliferación confusa de opciones simultáneas y dispersas. El mundo global proclama su respeto por la pluralidad y su apego a lo diferente.

que parece en múltiples escenas y donde el arte latinoamericano suele aparecer como un entrevero de formas ajenas y propias. Está convocatoria global ha tenido grandes repercusiones teóricas dentro de los modelos expositivos de la periferia latinoamericana, y al mismo tiempo ha acusado una respuesta desde la periferia, que se aleja de las formas de fragmentación de los modelos artísticos latinoamericanos exhibidos dentro de la corrección política y la tolerancia del Nuevo Internacionalismo contemporáneo. Esta situación plantea dentro de las artes latinoamericanas otras formas de representación que generen políticas-discursivas críticas con respecto a su diferencia o sobre la consideración de un arte otro, que ha sido movilizada –como apunta la teórica cubana y curadora de diversas Bienales de la Habana Lillian Llanes–, desde los circuitos de información que siempre han considerado al arte latinoamericano en medio de conocimiento vertical, y que en la actualidad debe plantearse de forma horizontal, para poder conocer y definir los espacios tradicionalmente marginados dentro de la historia del arte universal.

La necesidad de definición arte latinoamericano desde modelos horizontales de conocimiento, aparece dentro de una serie de exposiciones que serán realizadas, desde dentro de la periferia, desde los márgenes, y donde las obras de los territorios marginales al occidente rector, sean expuestas desde su condición transcultural compleja y permanente, pues el arte de las periferias por su situación en los mapas de significación y de sentido, se ha convertido en una cultura de la resignificación –como escribe Gerardo Mosquera– a lo que se suman “los movimientos interactivos y multifocales que producen no sólo hechos de imposición sino diversos fenómenos de sincretismo, apropiación y renovación”<sup>100</sup>. En este sentido comienzan a emerger las bienales y las exposiciones que tratan de romper con los nuevos internacionalismos de la otredad, para recomponer en medio de las rupturas a los circuitos de información y

---

<sup>100</sup> Ticio Escobar: “Arte, Aldea Global y Diferencia”, en: *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*, La Asunción, Don Bosco/Ñanduti Vive, 1997, pp. 63-64. Escobar manifiesta que la situación actual del arte latinoamericano a abandonado los esquemas de una internacionalización que suponía el riesgo de que las culturas centrales impusiesen sus figuras y sus conceptos a las periferias. Hoy aparece la transculturación que complejiza la idea de tránsito intercultural entendiendo sus trámites como movimientos interactivos que producen no sólo hechos de imposición sino diversos fenómenos de sincretismo, apropiación y renovación. Por esos se borronan hoy los lindes entre el arte hegemónico y el subalterno, como entre el culto y el popular o el universal y el particular, etc. Y, por eso, el arte de América Latina ya no es definido como una sustancia intacta ni comprendido como una gran síntesis que supera el conflicto colonial o como un proceso lastimoso de vaciamiento y duelo. Es considerado, más bien, como una constelación de signos diferentes que se entreveran, bullentes entre sí; un promiscuo enjambre de imágenes que copian, asimilan, contaminan, invaden, rechazan o adulteran las señales del centro con las que mantiene un embrollado tráfico de intercambios.

de transculturación de los territorios expresivos y visuales, no dentro de un esquema norte/sur, sino que la mirada expositiva se genere en el esquema sur/sur.

Las ideas de un esquema teórico horizontal y de una mirada sur/sur, emprenden su transformación expositiva en *La Bienal de la Habana*<sup>101</sup>, que inicialmente se dedicaba a la exhibición del arte del área latinoamericana y con un carácter territorial determinante. La tercera edición de *La Bienal de la Habana* experimentará su primera transformación al incorporar artistas de otros países periféricos y del Tercer Mundo, bajo el título de “Tradición y contemporaneidad”, el cual abrió un espacio “de diálogo entre las obras de igual a igual, no importa qué técnica y cuál país tienen como origen, y la selección de los artistas (representados por más obras que en el pasado) demuestran un mayor rigor(...) La Bienal se encuentra libre de sospechas paternalistas con respecto al Tercer Mundo, presenta una muestra sin artificios. Las obras están expuestas esencialmente bajo la responsabilidad cultural de los autores. (...) en ella no existe la necesidad de recurrir al concepto tan de moda recientemente, el de la ‘otredad’”<sup>102</sup>.

En este sentido *La Bienal de la Habana* se convierte en un foro no de lo otro, sino del arte de la periferia y de los sentidos que la definen; debido a que esta edición coincidirá con la apertura de los modelos euroamericanos con respecto al arte de las diferencias. A partir de este momento *La Bienal de la Habana* funciona como el

---

<sup>101</sup> La Bienal de la Habana es realizada periódicamente en la isla caribeña de Cuba. Esta Bienal es una de las plataformas expositivas consolidada como uno de los eventos más importante del arte de las periferias. *La Bienal de la Habana* nace en el año de 1984, dedicada a la memoria del artista cubano Wifredo Lam, y que desde sus inicios fueron planteados el estudio y la exhibición del arte de Latinoamérica y el Caribe. La tercera *Bienal de la Habana* fue realizada a finales de 1989 y principio de 1990, bajo la dirección de Lillian Llanes.

<sup>102</sup> Luis Camnitzer: “Un laboratorio vivo”, en: *Arte en Colombia*, n°43, febrero, 1990, pp. 61-62. La tercera edición de *La Bienal de la Habana* mostró –según Camnitzer– una relativización en su discurso territorial que incluyó la ampliación de la muestra a otros espacios de discusión determinados en talleres y muestras complementarias. Todo el evento fue definido bajo el título “Tradición y contemporaneidad”, título que abarcó una gran selección de artistas y también como tópico de discusión en las diversas ponencias de los críticos invitados entre los figuraban Acha, Kapur, Lauer, Morais, Restany, Salmona y otros. El uso de la temática en esta edición significó un factor en común en las obras del cualquier país del Tercer Mundo. Una de las misiones más importantes de la Bienal es la de ofrecer una oportunidad de conocimiento mutuo de las partes productivas, una ayuda al desarrollo de las estrategias para poder definir y establecer méritos propios y un vehículo de ubicación correcta en relación con la cultura hegemónica. La *Tercera Bienal de la Habana* y su puesta en escena de las periferias que incluyó desde personalidades como Bedia, Tole e Iturbide, también actuó en otros campos como el de las técnicas con una muestra de textil latinoamericano, juguetes de alambre africanos o temas concretos como caligrafía árabe y fotos censuradas de Chile que enriquecían una propuesta múltiple y que coincidió con la constelación más reciente de exposiciones entre las que se encontraba *Les Magiciens de la Terre*, que fue intento de abrir las puertas del arte hegemónico al Tercer Mundo, donde la otredad es subrayada con gran fuerza gracias al cambio de contexto en que se ubicaron las obras no-artísticas.

espacio de concreción de las artes periféricas, “donde se esgrime la autenticidad de una producción fronteriza que no se resigna a una latinoamericanidad estereotipada o interesantemente acuñada bajo el sello de lo exótico, y una búsqueda de identidad que no exhibe la conciencia mitológica como único recurso frente al colonialismo cultural de las metrópolis. Sus apropiaciones de los lenguajes contemporáneos, expedidos por los centros internacionales, se hacen desde la impronta de unas culturas que utilizan estrategias de resignificación, irreverentes y sugestivas, como manifestación de su ingenio ancestral o proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando frente a otra realidad legitimadora y normativa impuesta por los discursos internacionales del arte”<sup>103</sup>.

La realidad legitimadora fragmentada y definida como policéntrica por los discursos de los ‘pos’, y del multiculturalismo creciente, que ha debilitado a las dicotomías, influye directamente sobre las posteriores ediciones. En ellas se percibe un nuevo giro, en cuanto a las temáticas que articulan dicho evento expositivo, al resaltar los recientes estudios sobre los otros, que nacen desde los centros y que se ejemplifican en las formas artísticas marginadas, ahora incluidas por pleno derecho en la realidad global. De allí que, a partir de *La Bienal de la Habana* en su cuarta edición realizada en 1991, comienzan a suceder títulos, que sirven como guías de análisis de la realidad contemporánea y de la ubicación las periferias a partir de discursos generados dentro de la reflexión de su entorno y de la complejidad de las culturas asumidas bajo la denominación del Tercer Mundo.

La cuarta bienal llevó por título “El desafío a la colonización”<sup>104</sup>, propuesta que funcionó como medio de estudio para encontrar y de definir un marco en las nuevas relaciones poscoloniales que aparecen en tiempos en tiempos globales, y que ratifican nuevos tipos de dominio. La quinta edición realizada en 1994, dedica sus reflexiones al papel del arte, las periferias y la sociedad contemporánea bajo el título “Arte, sociedad

---

<sup>103</sup> Jana Cazalla: “Encuentros en la periferia”, en: *Lápiz*, nº 106, octubre- noviembre, 1994, p. 74.

<sup>104</sup> La edición de la cuarta *Bienal de la Habana* fue argumentada bajo el título “El desafío a la colonización”, temática tomada como epicentro de las problemáticas que sacuden al Tercer Mundo. De allí que la presentación del catálogo se inicie bajo la argumentación que: Desde hace siglos los pueblos llamado Tercer Mundo vivimos un proceso de colonización y neocolonización que barca no sólo las facetas de nuestra vida social, económica, social y política sino también, y muy especialmente nuestra vida cultural. El Tercer Mundo posee fuerzas que no han podido ser ahogadas a pesar de los intentos de asimilarnos a los proyectos de neocolonización, que desde hace décadas llevan a la práctica los centros de poder industrializado. Estas argumentaciones sirven de guía a la construcción del catálogo con textos de artistas y teóricos como: Luis Camnitzer, Jorge Glusberg, Iván de la Nuez y Nelly Richard. Para mayor información ver: *Cuarta Bienal de la Habana/1991*, (cat.exp), La Habana, Centro Wifredo Lam, 1991.

y reflexión”<sup>105</sup>. La sexta bienal realizada en 1997, fue dedicada a las necesidades de las nuevas conciencias, en las relaciones fragmentadas actuales en cuanto a la identidad y los movimientos permanentes de los sujetos contemporáneos, bajo el título “El individuo y la memoria”<sup>106</sup>, relación concebida no como nostalgia en el arte, sino como nuevas formas de conexión y de articulación dentro de la complejidad de los tiempos contemporáneos.

La última edición de la bienal realizada en el año 2000, ya se encuentra dedicada por completo a la pérdida de las fronteras, a la comunicación y al restablecimiento - como escribe Nelson Herrera Ysla curador de esta séptima edición-, del imaginario de otredad, tanto político como social que no ha permitido el desprendimiento autónomo de las artes de las periferias. La séptima edición llevará por nombre “Comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro”<sup>107</sup>, y ejercerá una crítica contundente a la realidad de los países del Tercer Mundo inscritos dentro de la pérdida de las fronteras, del auge mediático, de la desmaterialización del arte, el repliegue conceptual y autoral,

---

<sup>105</sup> La edición de la quinta *Bienal de la Habana* bajo el tema “arte–sociedad-reflexión”, giro desde las problemáticas neocoloniales y las relaciones de dominio, hacia la reflexión de un arte de las periferias y de los colectivos minoritarios presentes en todos los espectros de la sociedad y sin territorio físico. De allí que esta analice la presencia del arte en medio de una sociedad contemporánea que expandido sus espacios evidenciando las diferencias. Según Jana Cazalla la quinta *Bienal* se muestra como un espacio abierto de confrontación, ofrecido por las naciones en vías de desarrollo a la, en ocasiones arrogante mirada del arte occidental. La periferia emerge con nuevas propuestas de expresión visual y nuevas reflexiones discursivas que se encuentran a cargo de teóricos como Néstor García Canclini, Eugenio Valdés Figueroa, Rasheed Araen, Magda González Mora, entre otros. La quinta edición produjo una apertura total en la reflexión de lo que significa la periferia, y por vez primera se incluyó etnias minoritarias pertenecientes a Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y Australia.

<sup>106</sup> La edición de la sexta *Bienal de la Habana* coincidió con la consolidación de las ideas posmodernistas de la globalización, enriqueciendo a la vez su potencial descentralizador y centrípeto de ubicación de las propuestas del arte periférico y que bajo el tema del “El individuo y la memoria” presentó un enfoque interior que origino cierto contraste con las anteriores ediciones. Para los directores de esta edición Lillian Llanes y Nelson Herrera Ysla, la memoria es la sustancia por medio de la cual el individuo puede ser en tiempos tan desarticulados y de dificultades reconectados a otros y aun sentido de reciprocidad. Ver sobre las posturas teóricas que fundamentaron esta edición: Rachel Weiss: “La Sexta Bienal de la Habana”, en: *ArtNexus*, nº 26, octubre-diciembre, 1997.

<sup>107</sup> La última edición de la *Bienal de la Habana* acusaba de fuertes problemáticas económicas y políticas, que se enfrentaban a las posturas de una globalización creciente y que afectaba de manera importante a los países del Tercer Mundo. El tema seleccionado como eje organizador de la muestra concebido bajo el nombre “Comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro”, deja entrever las dificultades de las cercanías y que son manifestadas en el texto del catálogo por uno de sus directores Nelson Herrera Ysla que manifiesta que: La Bienal de la Habana en su séptima edición, se realiza en tiempos difíciles. Continuamos obstinados en esta empresa colosal en medio de una situación escabrosa no sólo desde el punto de vista económico, sino político, social, moral, que implica a todos independientemente de la región en que vivimos. Especialmente a los países pobres, y esos eufemísticamente llamados en vías de desarrollo, atraviesan un período en el que, con dificultad puedan vislumbrarse soluciones a sus históricos y actuales problemas. Para mayor información sobre las posturas de Herrera Ysla, ver: Nelson Herrera Ysla: “Comunicación en tiempos difíciles: uno más cerca del otro”, en: *Séptima Bienal de la Habana*, La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2000.

las heterotopías y otras formas de representación que ubican a la esfera contemporánea en medio de un laberinto sin salidas aparentes.

La complejidad de la sociedad contemporánea establece un imaginario de otredad que se construye sobre las artes y los saberes del Tercer Mundo, y que pasa por la formulación de una nueva dinámica visual, que precisa a las exposiciones periféricas como “un nuevo sistema de apartheid, dentro de la nueva dinámica de un sistema global, donde el Tercer Mundo es parte de ella, y que se encuentra incluido en las formas expansivas del mercado y del capitalismo. (...) Las bienales del Tercer Mundo aceptan las nuevas herencias multiculturales como forma de legitimación, ya que al no existir los ejes de representación norte/sur dentro de estas exposiciones, las formas representacionales se mezclan, desde una perspectiva donde las transacciones y las prácticas se forman desde visiones múltiples, desde la apropiación, y la cita, que se manifiestan dentro de los procesos estéticos y sus transformaciones, lugares en los cuales el Occidente rector no posee el lenguaje, ni el vocabulario, para entender estas prácticas”<sup>108</sup>, de forma que, genera un sistema de entrada y de exclusión ante una ausencia de entendimiento, que -como manifiesta Thomas McEvelley-, origina desde las periferias no sólo repuestas contundentes, como las que se encuentran en las diferentes ediciones de *La Bienal de la Habana*, sino también el repliegue de sus ideas, para poder ser aceptadas dentro del internacionalismo contemporáneo, que en eventos como los realizados en La Habana adquieren cierto cachet, ante la legitimación general de las culturas y la descentralización del mundo del arte –como escribe Rachel Weiss-.

La modulación contemporánea en cuanto a la aceptación generalizada de las culturas de los otros, tomará nuevos visos contestarios en la propuesta expositiva formulada en la *Bienal de São Paulo*<sup>109</sup>, en su edición XXIV, bajo la curaduría de Paulo Hernekoff, en 1998. Esta respuesta curatorial retoma la antropofagia y su modelo

---

<sup>108</sup> Thomas McEvelley: “Arrivederci Venice: The Triad World Biennials”, en: *Capacity, History, the World, and the self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam, OPA, 1996, pp. 136-138.

<sup>109</sup> La *Bienal de São Paulo* ostenta el título de ser la más antigua de América Latina. En la edición realizada en 1998, la bienal fue organizada en varios núcleos temáticos que se encontraban repartidos en: Núcleo Histórico: antropofagia e historias de canibalismo, y contó con textos de Adriano Pedroza, Aracy Amaral, Justo Pastor Medallo, Paulo Herkenhoff, Luis Pérez Oramas, Mari Carmen Ramírez, otro núcleo dedicado al arte contemporáneo brasileño, y las representaciones nacionales, pero *São Paulo* dedico un apartado completo al arte de diversos territorios bajo el título *Roterios, roteiros, roteiros...*, y que articulaba los discursos contemporáneos a través de figuras como los campos del deseo, las apropiaciones y los dislocamientos, y que contó los textos de Ivo Mesquita, Rina Carvajal, Awa Meite, Lorna Ferguson, Lousie Neri entre otros. Para mayor información ver: *de São Paulo. Roterios, roteiros, roteiros*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998.



dentro de la modernidad brasileña, para mostrar las formas artísticas de un continente con una estética propia, y que se extiende desde la posibilidad de la resignificación de las formas centrales, donde –como escribe Nelly Richard- las premisas autoritarias y colonizadoras son desajustadas, reelaborando los sentidos, deformado el original, engullendo al otro para crear síntesis nuevas de sentido,

Las Bienales latinoamericanas en sus recorridos demuestran una profunda transformación y se manifiestan como los espacios de reflexión periférica de las formas artísticas contemporáneas, incluidas dentro la globalidad expositiva actual. Estos eventos descentran las miradas de las hegemonías artísticas y la circulación de los circuitos culturales, para convertirse en los medios alternativos de un mercado global, que muchas veces se hace inaccesible ante la incapacidad de lectura de los centros legitimantes de las culturas, y de allí que muchos artistas y teóricos de las propuestas periféricas, deban replegarse en sus ideas, o entrar en el juego de una comunicación uno cerca del otro, en el que paralelamente a esta posición surge un sistema expositivo que facilita las comunicaciones sur/sur, como eje de conocimiento, alejado de las grandes bienales, y donde las zonas de silencio entre un territorio y otro se manifiesten de forma más evidente, que entre los conocimientos que el centro posee sobre el continente latinoamericano, y que han sido reflejados dentro de la corrección o el cuestionamiento, que se maneja de forma ambigua en eventos como la última *Bienal de La Habana*, evento en el cual se hicieron evidentes “las tensiones aparentemente irreconciliables; que aunque en sus comienzos se ubicó explícitamente en oposición a la corriente principal y a los sistemas hegemónicos del arte, ahora se encuentra a sí misma buscando una forma de existir como fuerza opositora y aún así atraer la atención de la elite del mundo del arte”<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Rachel Weiss: “La órbita de la Séptima Bienal de la Habana. Planeta Buena Vista”, en: *ArtNexus*, nº 39, enero-marzo, 2001, p.55. La situación del colapso del socialismo europeo de 1989, representa una Cuba más solitaria que nunca en su posición política en el mundo. El comportamiento de la séptima bienal refleja las circunstancias de la ambigüedad contemporánea que se muestra en la imposibilidad de mantener su determinación como evento de reflexión del arte de las periferias y la entrada del mercado artístico global. El último capítulo de la Bienal atrajo más de 2.000 visitantes extranjeros, determinados por coleccionistas, negociantes del arte y curadores del mundo del arte global, de los cuales mucho provenían de instituciones como MoMa, el MoCa, de Los Ángeles y de San Francisco. El ambiente de discusión de las primeras bienales ha sido desplazado por un afán de compra y por la primera subasta de arte contemporáneo realizada por el evento. En este sentido Weiss apunta que la última bienal realizada en La Habana fue inaugurada bajo el sempiterno estandarte del idealismo cubano, y que ahora coloca a la bienal como un palimpsesto dentro de la globalización, el cual se viene abajo en el momento en que la solidaridad y el comercio se juntan, en donde la mezcla de socialismo y bloqueo y burocracia producen la una decadencia y extrema necesidad en una parte y por otra un resplandeciente y deslumbrante turismo.

La situación evidenciada en el último evento de la *Bienal* muestra la complejidad que sufre permanentemente el arte de América Latina, y en este escenario de integración y cuestionamiento los circuitos expositivos latinoamericanos, formulan otra serie de exposiciones que, se movilizarán desde las grandes síntesis, hacia otras concepciones de conocimiento, que se encontrarán determinados desde las reflexiones de las construcciones culturales para de esta manera abandonar los determinantes geográficos y los estereotipos consolidados dentro de las problemáticas del juego de las diferencias contemporáneas.

#### **4.3.1 La década de los noventa: La legitimación**

La década de los noventa se presenta en distintos centros expositivos latinoamericanos, como el tiempo de transformación de los discursos que ubicaban al arte latinoamericano dentro de lo exótico, y de lo inconmensurable; debido a que el reacomodamiento del centro se había iniciado, y las diásporas latinoamericanas se movilizaban de manera permanente hacia otros territorios. Las fronteras del arte latinoamericano presencian una inestabilidad dentro de los campos del arte a escala mundial y que a su vez solicita, “la participación cada vez más activa de América Latina en los procesos de globalización y sus contextos abstractos ha resultado en un papel protagónico para las artes visuales. Una serie de factores asociados con la solidez de gobiernos más democráticos en el continente, la apertura libre de mercados y los esfuerzos de poner en marcha pactos interregionales de libre comercio, todo ello ha propiciado una agilización significativa en las esferas culturales de los respectivos países. Cada vez más, esto ha venido situando, a tales esferas, en posición ‘aparente’ de competir en los circuitos globales del arte. (...) El impacto causado por estos factores en el ámbito de las artes plásticas se determina en dos datos fundamentales. Por un lado, y paralelo al incremento en la actividad cultural de las capitales artísticas de América Latina (São Paulo- Río de Janeiro, Buenos Aires, México, Caracas, La Habana y Bogotá), habría que destacarse la dinamización de nuevos polos artísticos urbanos cuyo eje de interacción es tan directo con los centros hegemónicos que pasa por alto su relación con aquellas capitales (...). Por otro lado, será preciso subrayar el desplazamiento cada vez mayor de artistas latinoamericanos tanto a los centros legitimantes artística (Nueva York, Londres, etc.) como a otros puntos no tradicionales (Miami, Oslo, Sydney, Gante...). En la mayoría de los casos, incluso el fenómeno de

desplazamiento se da en función no de un cambio permanente, si no de un ir y venir constante entre los circuitos prioritarios y sus culturas de origen.”<sup>111</sup>.

La participación cada vez más activa del arte latinoamericano y con una legitimidad ‘aparente’ abierta por los centros –como escribe Mari Carmen Ramírez-, configura un grupo de exposiciones dentro del continente que se inician con una gran síntesis del arte y la pintura latinoamericana, la cual fue denominada *Figuración y Fabulación: 75 años de pintura en América Latina*<sup>112</sup>. Esta exposición construyó una síntesis alrededor de la pintura del continente, y con ella tratar de dar una visión de la historia de la pintura en América Latina. *Figuración y Fabulación*, aún se encontraba atada a los conceptos europeizantes lineales e históricos, que conformaban a la historia central, pues en esta muestra eran valoradas las figuras únicas y los estilos que encadenaban al arte latinoamericano al modelo-influencia central al que la exposición respondía en búsqueda de la legitimación de su historia.

Esta situación será contestada o por lo menos corregida desde una exposición posterior que experimentará las formas de conocimiento abiertas por los pliegues posmodernos y daban la posibilidad de colocar a la historia del arte latinoamericano dentro de la inestabilidad y la diferencia. De allí que se conforme un contradiscurso expositivo, a las síntesis presentadas en exposiciones como *Figuración y Fabulación*, pues lo que se pretendía –como argumenta Gerardo Mosquera- era manejar el concepto de que, el sur de América no debe ser determinado por una forma geográfica, sino por una construcción cultural. De esta manera surge el argumento

---

<sup>111</sup> Mari Carmen Ramírez: “Identidad o legitimación. Apuntes sobre la globalización y arte en América Latina” en: *ArteLatina*, <http://acd.ufri.br/pacc/artelatina/mari.html>, (en línea), 15-03-2002, p. 1. La situación expuesta por Ramírez ha de ser entendida como los realineamientos que produce la globalización dentro de las esferas del arte. Para la autora esta situación arranca en los años sesenta y en los ochenta toma auge con el boom del arte latinoamericano, pero será en la década de los noventa donde esta experimente un aceleramiento que lleva implícito el reacomodo de las fronteras nacionales, regionales y artísticas, donde parecería que la globalización estuviera transformando a grandes saltos los modelos de producción, intercambio, valorización y mercado del arte latinoamericano. Siendo, además, que dichos términos parecen darse a nivel de sus contextos tanto locales como internacionales.

<sup>112</sup> *Figuración y Fabulación: 75 años de pintura en América Latina* constituyó unas de las grandes síntesis de la pintura latinoamericana y de las figuras prioritarias para la historia del arte de este continente. La muestra fue realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, bajo la curaduría de Roberto Guevara, y que colocó el énfasis de la muestra en el campo de lo pictórico. *Figuración y Fabulación*, fue en el año de 1990, y en ella se mostraron más de ciento treinta y nueve obras de artistas de todo el continente y cuyas obras abarcaban desde 1914 hasta 1989. Para mayor información ver: *Figuración y Fabulación: 75 años de pintura en América Latina* (cat.exp) Caracas, Museo de Bellas Artes, 1990.

expositivo de *Ante América*<sup>113</sup> el cual se determina, en la integración de diversos ejes que manifiestan formas abiertas de ubicación donde el “Sur, es establecido por una comunidad cultural, histórica, económica y social más allá de las diferencias obvias”<sup>114</sup>.

*Ante América* trata de dar otra vuelta al discurso de la identidad y de las formas culturales en el arte latinoamericano, apropiándose de los postulados posmodernos de las diferencias en los centros de las estructuras de la significación. El discurso que subyace en las obras y en los textos realizados para la ocasión plantea una crítica a los postulados de una posmodernidad diferenciadora, que elimina -como admite Mosquera en su ensayo- hasta la posibilidad de elegir. *Ante América*, deconstruye el proceso de colonización de las imágenes del arte latinoamericano, por medio de las construcciones culturales propias del continente, propias del Tercer Mundo ante los avances de la globalización y legitima la estrategia de los dominados “en el sentido de la integración a partir de lo que los une, y en activar su diferencia frente a la dominante posmodernista internacional”<sup>115</sup>.

La expansión del modelo de crítica de *Ante América*, aparecerá posteriormente como idea argumentativa de influencia dentro de otros discursos expositivos, que tratan de trascender las fronteras, para conducir al arte latinoamericano y a su especificidad a otros territorios inscritos dentro de la problemática de las relaciones interculturales, pues –como admite Mosquera- este es uno de los grandes temas del momento, que está introduciendo una conciencia nueva, más compleja y diversificada.

Las relaciones interculturales inician nuevas posturas discursivas que plantean las escenas sin territorio, para configurar de allí nuevos espacios expositivos transnacionales, en los que el arte latinoamericano genera nuevas inscripciones por

---

<sup>113</sup> El proyecto expositivo de *Ante América*, fue realizado por un colectivo de curadores y teóricos del arte dirigidos por Gerardo Mosquera, entre los cuales se encontraban Carolina Ponce de León, Rachel Weiss, Charles Merewether, entre otros. *Ante América* fue realizada en el año de 1992 y contó con la participación de artistas como: Enrique Hernández-Diez, Guillermo Gómez-Peña, José Bedía entre otros. El proyecto expositivo *Ante América* fue de carácter itinerante y realizado en la sede de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, Colombia. *Ante América* marcará los patrones expositivos de otras muestras que se realizaron posteriormente dentro del continente latinoamericano. Para mayor información ver: V.V.A.A: *Ante América*, (cat.exp.), Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Arango, 1992.

<sup>114</sup> Gerardo Mosquera: “Presentación”, en: *Ante América*, (cat.exp), Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, p.12. La argumentación expositiva de *Ante América* surge de un discurso de la integración. En él participan artistas suramericanos, caribeños, mesoamericanos, indígenas, chicanos, africano-norteamericano, exiliados latinoamericanos en Europa...en fin un conglomerado de diversidades que podemos sentir – más que explicar puntualmente- bajo el rublo general de América Latina. Son el sur de este hemisferio, no importa que algunos vivan en las grandes ciudades del norte. Un sur establecido no por un concepto geográfico, sino por una comunidad cultural, histórica, económica y social más allá de las diferencias obvias.

<sup>115</sup> Idem: p12.

medio de las posiciones internacionales de la otredad. Espacio que es aprovechado por el discurso expositivo latinoamericano para encontrar su legitimación dentro de un contexto múltiple, y en transición de las dicotomías modernas a las formas polivalentes.

De ahí que comiencen a surgir exposiciones migrantes, que encuentran otros lugares no tradicionales de acción. *Art from Latin America/La cita transcultural*,<sup>116</sup> fue realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney, en Australia, y en la que se planteaban las transformaciones de las ciudadanías transculturales, la complejidad de movimientos interculturales contemporáneos, junto a la hibridación de las imágenes artísticas como formas de conflicto y de reconciliación. *Art from Latin America/La cita transcultural* conforma una vertiente expositivo transnacional que se hará evidente a finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI, en los centros expositivos de otros territorios solicitan la interpretación del arte del subcontinente a partir de las argumentaciones de sus propios agentes. De allí que los textos realizados para el catálogo recaigan sobre curadores latinoamericanos, los cuales visualizan la interculturalidad constitutiva de la contemporaneidad.

El modelo crítico de *Ante América* y el de las escenas sin territorios de *Art from Latin America/La cita transcultural*, marcarán de forma manifiesta las exposiciones de ésta década. Ya que se inician los planteamientos críticos sobre las formas de sentido multiculturales y poscoloniales emanadas de los centros en tiempos de globalización. De esta forma, comienzan a sucederse exposiciones como *Mesótica II La*

---

<sup>116</sup>*Art from Latin America/La cita transcultural* fue realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney en Australia, bajo la curaduría de Néstor García Canclini, Celeste Olalquiaga, y Nelly Richard, en 1993. Los textos realizados por estos curadores ahondaban en las problemáticas contemporáneas de las migraciones y sus reacomodamientos. De allí que se argumente la pérdida de las identidades, las estéticas de los migrantes, las identidades en transición y los reciclajes posmodernos, vistos desde las construcciones culturales. Para mayor información ver: Néstor García Canclini: "Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición", en: *Art from Latin America/La cita transcultural*, (cat.exp), Sydney, Museum of Contemporary Art, 1993.

*regeneración*<sup>117</sup>, que manifiesta la necesidad de deconstruir el término de arte latinoamericano, ubicado bajo la sombra de un realismo mágico sobre explotado, que tiende a dar la imagen de un continente mágico y primigenio. Esta deconstrucción se gesta a partir de un territorio específico, la América Central, que imbuida dentro del determinismo de lo latinoamericano, se ve borrada como presencia estética dentro del continente, y en que en dicha presencia actúan una serie de problemáticas que se manifiestan dentro de la transculturación que se evidencia en los diversos juegos de las culturas.

La percepción de la particularidad centroamericana y de sus problemáticas conduce al espacio expositivo de *Mesótica II*, a tomar los lenguajes contemporáneos del arte como expresiones de salida dentro de los contextos interculturales y transculturales actuales, debido a que, -como Virginia afirma Pérez-Ratton- la región se encuentra sometida a recientes y fuertes cambios en todo sentido (económico, comunicacional, y desplazamientos, en otros), y que “A nivel artístico presenciamos un proceso de apertura de diálogo global: la crisis del sistema central del arte ha tenido repercusiones en los sistemas periféricos, y se han creado las condiciones para replantear las relaciones entre los extremos. Además, existe mayor interés por la

---

<sup>117</sup>*Mesótica II La regeneración*, fue realizada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José de Costa Rica, en 1996 y curada Virginia Pérez-Ratton y Rolando Castellón. *Mesótica*, proponía una serie de líneas temáticas que abarcaban el problema de la diáspora, la desterritorialización de los grupos humanos en la última década del siglo XX, y la evidencia de los procesos de transculturación. Todas estas líneas temáticas buscaban su expresión a nivel individual en cuanto a los traslados físicos y psíquicos hacia los llamados países del primer mundo que condujo a replantear los problemas de identidad y a elaborar una nueva conciencia sobre la acción cultural. El término Mesótica proviene de una hibridación inventada para nombrar un espacio geográfico en un tiempo determinado, que alude al sitio, al soporte, a una gigantesca pared geopolítica donde llegan a dialogar diversas expresiones esta vez de la región misma. *Mesótica II* fue de carácter itinerante y fue expuesta en Madrid, en la Casa de América, en París en Maison de l'Amérique Latine y en Roma en el Instituto Italo-Latinoamericano. Para mayor información sobre las líneas temáticas de *Mesótica* ver: Dermis Pérez León: “Mesótica II. Re-generación necesaria”, en: *ArtNexus*, nº 24, abril-junio, 1997.

producción de una gran parte del mundo en donde el arte aún no se percibe – dichosamente- como agotado”<sup>118</sup>

El interés enunciado en *Mesótica II*, debe enfrentarse a la presencia de los tiempos imbricados y yuxtapuestos expresados en las periferias, a las realidades poliformes, -pero no exóticas- que se manifiestan en las exposiciones que siguen los patrones enunciados por la posmodernidad latinoamericana, ya que la proliferación de pliegues y discontinuidades históricas, se unen a las apropiaciones y a las citas de una cultura compleja, en medio de las relaciones poscoloniales contemporáneas, y donde el artista periférico, o el artista diaspórico, se le encaja de forma irreversible dentro de las formas artísticas de los bordes de una metacultura global, que funciona como un apoyo circunstancial, en medio de la realidad actual, la cual genera en los discursos expositivos, posiciones de carácter político y de denuncia, dentro de las instituciones, y de su forma de operar sobre los otros.

Esta cuestión compone dos discursos expositivos, uno que asume la posición de un arte latinoamericano que ha sobrepasado las fronteras modernas, y que en este movimiento aún se encuentran los estereotipos antiguos y los nuevos, que se han generado sobre el arte de este territorio. En este sentido surgen las posiciones presentadas en la exposición *Sin Fronteras. Arte Latinoamericano actual*<sup>119</sup> y que manifiesta las relaciones contemporáneas más allá de las formas territoriales, la segunda posición subraya en tono de denuncia, las situaciones que atraviesa el arte latinoamericano contemporáneo ante las nuevas formas de marginación de las periferias artísticas dentro de los discursos centrales. La denuncia que se manifiesta en esta dirección, se encuentra determinada dentro del pensamiento latinoamericano contemporáneo que cuestiona la proliferación de las diferencias, que tienden a llamar

---

<sup>118</sup> Virginia Pérez-Ratton: “Mésotica: Centroamérica: regeneración”, en: *Mesótica/Centroamérica: la re-generación*, (cat. exp), San José de Costa Rica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996, p.15. Mésotica según su curadora Virginia Pérez-Ratton es la primera muestra de la producción más reciente del área centroamericana. Esta muestra se plantea a sí misma como el inicio de una investigación, reflexión necesaria sobre la realidad artística de una región sometida a recientes y fuertes cambios en todo sentido: secuelas de decenios de guerra, migraciones de todo tipo, urbanización salvaje y masiva, degradación de sus centros urbanos, desertificación de las tierras, desarraigo, abandono, penetración cultural, desencanto político y globalización mal comprendida. Sin embargo –escribe la autora- vivimos también un momento de mayor comunicación e información, de más amplio acceso a la tecnología, del inicio de los procesos de paz y de la reanudación de la esperanza y donde a nivel artístico presenciamos un proceso de apertura de global. Es pues el momento de enseñar otro rostro de Centroamérica.

<sup>119</sup> *Sin Fronteras. Arte Latinoamericano actual*, fue realizada en el Museo Alejandro Otero de Caracas, Venezuela en 1996, bajo la curaduría de Miguel Miguel y Mónica Amor. Esta muestra contó con la participación de artistas como Enrique Hernández-Diez, Guillermo Kuitca, Alfredo Ramírez, Ernesto Neto y Rosangela Rennó, entre otros. Para mayor información ver: *Sin Fronteras. Arte Latinoamericano actual*, (cat.exp) Caracas, Museo Alejandro Otero, 1996.

la atención de los circuitos internacionales, hacia un puñado de artistas que cumplan con esta diferenciación. A partir de este cuestionamiento surge la exposición *Así está la cosa, instalación y arte-objeto en América Latina*.<sup>120</sup> Esta muestra ironizaba las diferencias por medio de la puesta en escena de una serie de malabares tácticos que aglutinaban las obras bajo nombres como: manchamanteles, el querido diario, el sana-sana, en busca del indio perdido, tengo manita- no tengo manita, no soy p...intura, o el acertijo. Toda esta serie de títulos jugaban con las diferencias, para combinarlas libremente y cuestionar los criterios impuestos por los conceptos internacionales.

Los posicionamientos expositivos desde América Latina continúan sucediendo, y otros de los espacios que ha abierto el intercambio dentro de las zonas sur/sur, se encuentra determinado por los convenios de libre mercado, dentro de los países del sur del continente, y de esta manera crear por vez primera un intercambio artístico, conformado por la visión integradora del mercado y de la economía, que hace posible en este ámbito, la circulación de patrimonios y significaciones de países que no habían conectado sus expresiones y que ahora se mueven dentro de la integración y la diferencia. De este marco mercadológico surge la *Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR*<sup>121</sup>, la cual configura un nuevo centro expositivo de importancia dentro del territorio latinoamericano. Este evento concebirá a las artes latinoamericanas a través de una visión cartográfica que tiende a una particular lectura de sus herencias y de sus transformaciones.

El ciclo expositivo de Latinoamérica en la década de los noventa abre el conocimiento de su particular realidad y la forma de enfrentarse a ella por medio de su conciencia periférica, espacio que -como argumenta Gerardo Mosquera- significa el espacio de resumen de todo, de las identidades, de las subjetividades, de los cuerpos,

---

<sup>120</sup> *Así está la cosa, instalación y arte-objeto en América Latina*, fue realizada en el Centro de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, bajo la curaduría de Kurt Hollander y Robert Littman, los cuales no pretendían establecer parámetros ni temas que encajonan a la producción latinoamericana en un discurso regional compartido. Más bien ofrecieron un panorama a la manera de un hit-parade, que incluía desde lo antropológico, lo poético, lo irónico hasta lo internacionalista, lo político y lo analítico. *Así está la cosa* fue realizada en 1997 y jugo con una serie de malabares discursivos en los que incluyó artistas como: Paula Santiago y al grupo Semeño, ambos de México, Martín López de República Dominicana, Eugenia Vargas y Eugenio Dittborn de Chile, Nadin Ospina de Colombia, Elaine Duarte de Brasil, Doris Salcedo de Colombia, Tomas Glassford de Estados Unidos, Pepón Osorio de Puerto Rico y Gabriel Orozco de México, entre otros. Para mayor información ver: Yishai Jusidman: "Casos de Cosas/Así está la cosa", en: *Reforma*, nº 5 1997.

<sup>121</sup> La *Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR* realiza su primera edición en el año de 1997, en Porto Alegre, Brasil y contó con la participación de países como Brasil, Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Venezuela, bajo la curaduría de Irma Arestizábal, Pedro Querejazu, Justo Pastor Medallo, Ticio Escobar, entre otros. Ver sobre las posiciones curatoriales de esta bienal: *I Bienal de artes visuales del MERCOSUR/I Bienal de artes visuais do Mercosul*, Porto Alegre, Fundação Bienal de artes visuais do Mercosul, 1997.



de los discursos marginados, y es en éste espacio último, donde una de las grandes apuestas expositivas tendrá lugar para cohesionar la imagen de cinco continentes en una ciudad. Este proyecto expositivo fue denominado *Cinco Continentes y una ciudad, Salón internacional de pintura*<sup>122</sup>, y reunió bajo el lema y la concreción de que la pintura no ha muerto, a una multiplicidad de territorios de todo el mundo. *Cinco Continentes y una ciudad*, trata de dar la vuelta a una forma de realización -que como apunta Mosquera- “nunca ha tenido menos peso en los circuitos de legitimación del arte”<sup>123</sup>.

De allí que, se produzca otro giro a los discursos internacionales legitimados como las formas posmodernas internacionales, basadas en la utilización del video, la instalación, el performance, la fotografía y otras manifestaciones artísticas que consolidan un lenguaje internacional. Prácticas que tienden a ser deconstruidas permanentemente por las periferias, en medio del desarrollo de modelos no canónicos –como apunta Mosquera en el texto incluido en el catálogo de la exposición-, y que presionan las formas pictóricas dentro de una tensión que renueva su potencia significativa. De manera que, se toma a la pintura como medio para deconstruir los significados sociales, culturales y lingüísticos que conducen a la contestación y al cuestionamiento de la figura tecnológica, a la figura del artista nómada, para volver a las tradiciones solapadas del artista-artesano, iniciador de los procesos primigenios, sin volver a caer en la desgastada figura del autor genio, sino en la necesidad de legitimar las formas de expresión que quedan fuera de los mercados y circuitos globalizados del arte actual.

#### **a) El modelo etnográfico: Etnografía: modo de empleo/arqueología, bellas artes, etnografía, variedades**

La contemporaneidad establece múltiples giros expositivos que se configuran en cuanto a las producciones discursivas de la legitimación originada en los centros. El giro etnográfico y la búsqueda de un supuesto real -anunciado por Hal Foster en su texto el *Artista como etnógrafo*- generó diversas puestas en escena de la búsqueda y la sobreidentificación del otro dentro de los contextos internacionales. Dicho giro fue

---

<sup>122</sup> *Cinco Continentes y una ciudad, Salón internacional de pintura*, contó la participación de los cinco continentes que configuran la escena mundial y contó con la participación de curadores de diversas nacionalidades como: Rita Eder, Okwui Enwezor, Gerardo Mosquera, Rosa Olivares, Silvia Pandilfu, y Yu Yeon Kim, Olu Oguibe, y Chris Dercon. *Cinco Continentes y una ciudad* fue realizada en Ciudad de México a finales de 1998 y principios de 1999 y contó con una edición posterior del mismo cuño transnacional en el año 2001.

<sup>123</sup> Gerardo Mosquera: “América” en: *Cinco Continentes y una ciudad, Salón internacional de pintura*, en: <http://universes-in-universe.de/car/cinco-cont/s-mosqu.htm>, (en línea), 3/10/99, p.1.

tomado reflexivamente ante el encuadramiento del otro dentro del cruce de los ejes verticales y horizontales de la historia y el tiempo, para de esta manera generar un lugar en el que el otro hable por sí mismo. Esta postura será asumida en el ámbito expositivo latinoamericano en el proyecto *Etnografía: modo de empleo/arqueología, bellas artes, etnografía, variedades*<sup>124</sup>.

*Etnografía: modo de empleo* parte de la postura de anunciada por Jacques Derrida en su texto *Mal de archivo*, del que la muestra toma la argumentación de que en todos los casos, los límites, las fronteras y las distinciones habrán sido sacudidas por un sismo que no deja al abrigo ningún concepto clasificador, ni puesto en obra alguna del archivo. El orden ya no estará asegurado, y de allí parten las premisas de una contemporaneidad artística que no posee ningún tipo de determinación, a pesar – como escribe Julieta González- la vuelta de la mirada hacia la identidad en un intento de relectura posmoderna, o del surgimiento del multiculturalismo como constructo políticamente correcto.

En los giros de la identidad y del multiculturalismo se pretende una inclusión de las diferencias dentro de los discursos hegemónicos que se une –como manifiesta González- “a la tradición del conceptualismo –así como al *land art*, el *site specific* y la crítica institucional- que habían preparado el terreno para que surgiera una generación de artistas, que utilizarían las metodologías de las ciencias humanas, específicamente la antropología, la etnografía y el psicoanálisis para criticar el papel del museo en la construcción ideológicamente sesgada de identidades culturales, que se acomodan de

---

<sup>124</sup> *Etnografía: modo de empleo/arqueología, bellas artes, etnografía, variedades*, fue realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, bajo la curaduría de Julieta González, en el año 2002. En esta exposición fueron puestas en escena obras cercanas al uso de la antropología cultural o vinculadas a la crítica institucional. Para su curadora Julieta González a muestra es un amplio barrido de una situación que comenzó a generarse a partir de los años sesenta, de las crisis de las vanguardias modernas y de la univocidad y la hegemonía de la cultura occidental que hacen que cada vez más el arte salga del espacio del museo. Así el contexto adquirió importancia fundamental y en la obra de muchos artistas contemporáneos se ha problematizado la noción del lugar, así como las de audiencia y recepción de la obra. *Etnografía: modo de empleo* contó con artistas de diversos territorios y de diversos tiempos para evidenciar que la otredad pertenece a cualquier contexto de allí que aparezcan figuras como: Marcel Duchamp, Lothar Baumgarten, Mark Dion junto a las figuras de Juan Araujo, Emilia Azcárate, Coco Fusco, Jac Lenier, Mauricio Lupini, Javier Téllez, Antoni Muntadas, Claudio Perna, Sergio Vega y Alfredo Wenemoser, entre otros.

la cultura en esencia hegemónica y europea. En este sentido los artistas dirigen su crítica hacia la institución que define, clasifica y define al otro”<sup>125</sup>

Los posicionamientos críticos ante esta situación institucional de ubicación del otro, se tornan más contundentes cuando la práctica artística etnográfica es fracturada dentro del enmarcamiento realizado por el artista que proviene directamente de la otredad y de las periferias de los discursos centrales, y que acusan de la ausencia de criterios clasificadores. La postura etnográfica en este sentido –como argumenta González- mina los modelos de observación hacia el otro, desde dentro, cuestionando las categorías hegemónicas, al trabajar desde una perspectiva interna las formas de la otredad, la diferencia, o los conceptos que implican los procesos colonizadores.

La convivencia establecida en *Etnografía: modo de empleo*, en cuanto a la otredad, ha logrado revertir las categorías y muchas de las ficciones que se han construido en torno al arte latinoamericano como un arte de lo fantástico, pues en ella se evidencian las prácticas de diversos artistas, de diversos territorios, que encuentran en la práctica etnográfica la deconstrucción del orden, que en muchos casos tiene como sentido neutralizar el poder de crítico y político del arte. La exposición plantea una nueva forma de observar la otredad desde el compromiso del centro y de su desarme desde la periferia, presentando en ambos campos no obras sino estrategias de operativas, más que formas de representación, para dejar de preocuparse del ‘otro’.

De allí que, *Etnografía: modo de empleo* permite la coexistencia –como escribe González- de varios ejes temáticos que en la muestra abarcan problemas tan diversos como la representación del otro, pero también, y de manera aún más importante, problemas propios de la historia del arte como el *site-specific*, la crítica institucional, el espacio urbano como constitutivo de la obra de arte, la idea de coleccionar, clasificar y representar a través del dispositivo museológico, como elementos de preocupación de todas las culturas y sobre las que ha colocado un ordenamiento del saber predominantemente occidental y unívoco, que hoy se encuentra sometido a la pérdida de sus fronteras.

---

<sup>125</sup> Julieta González: *Etnografía: modo de empleo/arqueología, bellas artes, etnografía, variedades*, (material mimeografiado). Lamentablemente de esta exposición no se realizó catálogo. La información en la que se han basado estas notas, fue extraída de una entrevista realizada con la curadora en enero del 2003, y de las notas de prensa. Para mayor información ver: Edgar Alfonso-Sierra: “La creación contemporánea se vale de la etnografía. El Museo de Bellas Artes se convertirá en una mediateca científico-social”, en: *El Nacional*, cuerpo C, domingo 08 de agosto del 2002, y Adriano Pedrosa: “Etnografía: modo de empleo/arqueología, bellas artes, etnografía, variedades”, en: *ArtForum*, febrero, 2003.