



*UGR*

Universidad  
de **Granada**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

**Renata Ribeiro dos Santos**

**Veinte años de arte contemporáneo  
latinoamericano en el ámbito  
ibérico (1992 – 2012):  
Vías de actuación y proyecciones.**

**Tesis Doctoral dirigida por el  
Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales.  
Programa de Doctorado en Historia.**

**Granada, marzo de 2017.**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

ISBN: 978-84-9163-226-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/46811>

|   |    |
|---|----|
| 1. Introducción   | 7  |
| 2. El <i>boom</i> del arte latinoamericano a nivel global – una redefinición geopolítica del arte.  | 23 |
| 2.1. ¿Qué América Latina? ¿Arte latinoamericano?  |    |
| 2.2. ¿Por qué un <i>boom</i> ? ¿Por qué América Latina?   |    |
| 2.3. El <i>boom</i> en Estados Unidos   |    |
| 2.4. Exposiciones paradigmáticas en medio del <i>boom</i>   |    |
| 2.4.1. <i>Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987</i> , (Indianapolis art Museum, 1987).   |    |
| 2.4.2. <i>Magiciens de la Terre</i> (Centre Georges Pompidou y Grande Halle at the Parc de la Villette, 1989)   |    |
| 2.4.3. <i>La Bienal de La Habana</i> .  |    |
| 2.4.4. <i>The Decade Show</i> (Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum Of Contemporary Art y The Studio Museum Harlem 1990)               |    |
| 2.4.5. <i>Documenta X</i> (Kassel, 1997) y <i>Documenta XI</i> (Kassel, 2002).  |    |
| 3. Periodos precursores en España. Exposiciones y acción cultural (1910 – 1963).  | 63 |
| 3.1. 3.1. De la celebración de los centenarios de la Independencia (1910) a la Exposición Internacional de Sevilla (1929).                            |    |
| 3.2. 3.2. La Etapa Franquista y las Bienales Hispanoamericanas (Décadas de 1940 a 1960).  |    |
| 4. El (re)descubrimiento del Arte Latinoamericano Contemporáneo en España. Preparando el terreno ante el Quinto Centenario (1983-1992).               | 69 |
| 4.1. <i>Chile Vive</i> (1987). Círculo de Bellas Artes, Madrid.<br>El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el impulso al arte latinoamericano. |    |

5. Didáctica, consolidación y creación de espacios para el arte latinoamericano en España. Los años 90.

93

- 5.1. Arte en Iberoamérica 1820-1980 (1989)
- 5.2. La Expo'92 de Sevilla y sus muestras de arte contemporáneo.
  - 5.2.1. Artistas Latinoamericanos del Siglo XX,
  - 5.2.2. Arte actual en espacios públicos.
  - 5.2.3. Plus Ultra. Pabellón de Andalucía.
- 5.3. Algunas inauguraciones con vocación latinoamericanista
  - 5.3.1. La Casa de América, Madrid (1992).
  - 5.3.2. El Instituto de América - Damián Bayón, Santa Fe, Granada (1992).
  - 5.3.3. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz (1995).
  - 5.3.4. El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria (1989).

6. Problematicación de lo latinoamericano en España. Institucionalización, comercio y reflexión.

189

- 6.1. La Feria ARCO '97 y las sucesivas (ARCO'05 México, ARCO'08 Brasil, ARCO'15 Colombia, ARCO'17 Argentina)
- 6.2. Arte latinoamericano en empresas e instituciones españolas.
  - 6.2.1. Fundación La Caixa
  - 6.2.2. BBVA
  - 6.2.3. Fundación Telefónica
- 6.3. Una experiencia singular: el arte latinoamericano en el *Institut Valencià d'Art Modern* (IVAM).
- 6.4. Cuestionando lo *latinoamericano*. Exposiciones y foros de discusión.
  - 6.4.1. *Cocido y Crudo* (1994/1995)
  - 6.4.2. Foros de Discusión

7. Algunas propuestas desde *Latinoamérica*.

245

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| 7.1.   | Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001/2002).                                     |     |
| 7.1.1. | No es sólo lo que ves. Pervertiendo el minimalismo   |     |
| 7.1.2. | Heterotopías. Medio siglo sin lugar.   |     |
| 7.1.3. | F(r)icciones.  |     |
| 7.1.4. | Eztetyka del sueño y Más allá del documento.   |     |
| 8.     | La Crisis y la búsqueda de otras soluciones.   |     |
|        |  | 287 |
| 8.1.   | <i>Dominó Canibal: Proyecto de Arte Contemporáneo (PAC Murcia)</i> . Sed en Sala Verónica y actividades paralelas, Murcia (2010)                                   |     |
| 8.2.   | <i>Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la colección MUSAC</i> . Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2010).                            |     |
| 8.3.   | <i>América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973)</i> (2011) y <i>La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros</i> (2013). |     |
| 8.3.1. | <i>América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973)</i> . Fundación Juan March, Madrid (2011).   |     |
| 8.3.2. | El Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía y La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros (2013).   |     |
| 9.     | O caso português: América Latina é o Brasil.   |     |
|        |  | 335 |
| 9.1.   | Instituições com exposições pontuais.  |     |
| 9.1.1. | Arte brasileira em Portugal.   |     |
| 9.1.2. | Arte latino-americana em Portugal.   |     |
| 9.2.   | A Casa da América Latina.  |     |
| 10.    | Consideraciones finales.   |     |
|        |  | 373 |
| 11.    | Referencias bibliográficas.  |     |
|        |  | 381 |



# 1. INTRODUCCIÓN

“Quizás, después de todo, América no ha sido nunca descubierta, yo diría que ha sido simplemente detectada.”

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*

En la presentación del catálogo de la exposición *América*<sup>1</sup> su comisaria, la brasileña naturalizada alemana Berta Sichel (1992), alude a que desde que el primer europeo llegó al llamado Nuevo Continente, no se ha tenido en cuenta la influencia de este encuentro en cuanto a la modificación de la cultura y el conocimiento en Europa. Cuando se listan los aspectos más importantes que han influido en la transición histórica de la Edad Medieval a la Edad Moderna, se suelen mencionar las rupturas causadas por el modelo cultural del Renacimiento Italiano y de la ampliación de propuestas teóricas y teológicas devenidas de la Reforma Protestante. Se obvia completamente este encuentro con lo nuevo en el listado de las causas que tuvieron papel fundamental para que la cultura europea entrara en su etapa de Renacimiento. La autora hace hincapié en que aspectos estéticos como la representación del desnudo, la inclusión y el estudio de una nueva forma de naturaleza — y por ende nuevos estudios de la luz — sólo fueron incluidos en el repertorio renacentista porque fue difundido el conocimiento de aspectos de la vida, de la fauna y de la flora de este nuevo espacio. Además, conocimientos tenidos como absolutos hasta este momento — religiosos, de desarrollo e históricos — fueron revisados al establecerse esta colisión con la cosmovisión de las sociedades americanas, que tenían un largo y sólido recorrido de historia cultural (Sichel, 1992).

Obviar en la historia oficial la incisión de la cultura americana en las transformaciones y construcciones del corpus cultural occidental, teniendo presente en la gran mayoría de los casos solamente el camino inverso — o sea, lo tanto que el occidente ha moldeado las culturas periféricas — ha sido el tono utilizado de manera

---

<sup>1</sup> *Américas*, la exposición comisariada por Berta Sichel fue realizada entre 01 de agosto a 01 de septiembre de 1992 en el Convento de Santa Clara de Morgue, Huelva. La muestra fue una de las que integraron el proyecto itinerante *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa que por su vez perteneció a las actividades del Pabellón de Andalucía para la Expo'92 de Sevilla.

constante desde el primer contacto entre estas civilizaciones. De esta forma se ha construido un modelo de pensamiento medio donde se entiende que la periferia es un batiburrillo de costumbres nativas, donde la cultura desarrollada de Occidente ha colaborado en desatar y alinear parte de estos nudos. De manera general, es difícil que el ciudadano medio entienda que estos innumerables encuentros han trazado caminos con vectores hacia las dos direcciones. Es difícil tener presente que el conocimiento de la cultura periférica ha transformado la cultura central. Más aun, por momentos fue la cultura periférica la que ha producido modelos que fueron fagocitados por Occidente y luego patentados por él.

Casi diez años después de las consideraciones de Sichel citadas anteriormente, al terminar la visita a la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar un mundo auestas?*<sup>2</sup> Graciela Speranza (2012), crítica de arte, se percata que la única obra latinoamericana expuesta es el *Atlas* de Jorge Luis Borges. Entretanto, la advertencia de este hecho le causa cierta incomodidad. Se da cuenta que en el examen rápido de las obras estuvo averiguando la procedencia nacional de cada uno de los artistas. Entiende que lo que le incomoda en este momento no es que Didi-Huberman, comisario de la muestra, haya obviado a la producción más reciente de América Latina o que no la haya inserto como cuota de corrección política dentro de una muestra que declaradamente las ignoraba. Lo que le desagrada es que dentro del atlas de posibilidades con que contaba el comisario, el arte producido desde allá no se cuele por ninguna brecha (Speranza, 2012).

La autora sigue su relato (Speranza, 2012) explicando que aunque en los últimos años se ha trazado un nuevo recorrido del arte contemporáneo que se presenta de forma más globalizante —con la inclusión de artistas y obras de las más diversas regiones—, esta ampliación se debe más a la necesidad de consumo de mercado que a un sustancial debate teórico que conlleve a la problematización y a democratizar la presencia de espacios poscoloniales y subalternos.

A partir de la hipótesis de que el arte de América Latina “no ha alcanzado todavía una presencia real en el atlas del mundo que prescindiera del rótulo identitario” (Speranza,

---

<sup>2</sup> *Atlas. ¿Cómo llevar un mundo auestas?* Exposición comisariada por Georges Didi-Huberman fue exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a finales del año 2010. Para más datos revisar el catálogo: Didi-Huberman, Georges (coord.). (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar un mundo auestas?* Madrid: TF Editores / Museo Reina Sofía. (Catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 26 de noviembre de 2010 y el 27 de marzo de 2011).

2012: 12) se ha pensado esta tesis doctoral. Buscaremos realizar una construcción geopolítica del arte que nos ayude a comprender qué es lo que se entiende por ‘arte latinoamericano contemporáneo’ en los dos países peninsulares, tamizado por lo que se ha exhibido y experimentando en las exposiciones que ocurrieron entre los años de 1992 y 2012.

Creemos que también es necesario hacer una pequeña aclaración de nuestra trayectoria investigativa para entender de dónde ha nacido esta inquietud y desde dónde se construye este discurso. Entendemos que a partir de los cambios de estos factores, el discurso que aquí presentamos tendría un contenido sustancialmente distinto.

El inicio de este camino está sin dudas en los estudios en Historia del Arte que hicimos en la Universidad de La Habana, Cuba. Es una institución que además de enseñar el relato de la Historia Occidental del Arte, prioriza las historias paralelas, dejando entrever que hay narrativas múltiples y simultáneas y que estas, aunque no sean vistas en condiciones de paridad, por los más diversos motivos, conforman en su conjunto lo que viene a ser la Historia del Arte. A esto tenemos que sumar la formación que nos era brindada basada, por motivos ideológicos y políticos, en la Historia Social del Arte<sup>3</sup>, fundamentada en la comprensión de la totalidad del proceso artístico, sin desatender sus aspectos formales, pero teniendo en cuenta la multiplicidad de factores que lo componen.

Luego de esto nos hemos dedicado a la carrera de Bellas Artes y al trabajo en instituciones, como museos y galerías, con labores relacionadas a la educación y a la producción. En este momento nos empezamos a percatar de una serie de elecciones que son realizadas a la hora de seleccionar lo que se expone, de construir los discursos expositivos, los proyectos pedagógicos y de como todo este conjunto será el responsable en intermediar la experiencia del público con las exposiciones. De modo que esta intermediación jugará un papel fundamental —juntamente con otros factores, como la teoría de la percepción, por ejemplo— en la elaboración que el público realiza sobre determinado artista, tendencia, movimiento, escuela o manifestación artística.

---

<sup>3</sup> Si suele considerar los orígenes de la Historia Social del Arte en los trabajos de Freidrich Antal y Arnold Hauser publicados a mediados del siglo XX. Siendo que la obra de Hauser, *Historia Social del Arte y de la Literatura*, publicada en 1951, tuvo un alcance muy superior a los estudios de su compatriota. Véase: Hauser, Arnold. (1951/1992). *Historia Social del Arte y de la Literatura*. Barcelona: Labor.

Durante los estudios de máster en Historia del Arte, realizados en la Universidad de Granada, entramos en contacto con el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quien nos dirigió el trabajo fin de máster. El contacto con él nos lleva a una interacción mayor con el arte de América Latina, con el cual ya existía una voluntad de acercamiento. En el año de 2011, una conferencia suya, *Las exposiciones conmemorativas como modelo de difusión* (Gutiérrez Viñuales: 9 de diciembre de 2011), significó el embrión de esta tesis doctoral.

La conferencia trataba sobre la difusión del arte latinoamericano en España a través de exposiciones de arte celebradas a lo largo del siglo XX. En conversaciones posteriores con el Dr. Gutiérrez decidimos conjugar este trabajo con nuestra experiencia investigativa y realizar un estudio que se centrara en estudiar las exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo que se llevaron a cabo en los dos países peninsulares, España y Portugal. Hemos establecido como fecha de partida el año 1992, momento de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento y, cerramos nuestro marco temporal dos décadas después, en el año 2012.

El proyecto fue seleccionado por la convocatoria del Programa de Formación de Profesores Universitarios (FPU 2012/2013) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, siendo realizado integralmente bajo esta subvención. También nos permitió una serie de estancias investigativas, en Portugal y a países latinoamericanos, que propiciaron, entre otras cosas, un acercamiento e intercambio de impresiones con otros investigadores. Este elemento fue fundamental para el desarrollo de la sistematización y de las problemáticas que presentaremos en el trabajo.

Con esto expuesto pensamos que es fundamental aclarar algunas cuestiones presentes en este trabajo, para que se entiendan mejor las motivaciones que nos han movido a realizarlo: la primera refiere a las fechas establecidas y la segunda trata de las terminologías utilizadas en nuestro título. Eso nos llevará seguidamente a señalar nuestros objetivos y a justificar su vigencia.

Utilizar como inicio temporal para la investigación el año de 1992, tiene justificativas claras. Es el año en que se verifica una mayor voluntad de acercamiento de España hacia Latinoamérica, que si bien se opera bajo un abanico de intenciones de carácter político y económico, se da bajo el velo de las celebraciones del V Centenario de Descubrimiento de América, teniendo como marco la realización de la Exposición

Universal de Sevilla (Expo'92) en aquel año. Entrada más de una década del retorno a la democracia, es el momento idóneo para que, en el rastro de la revalorización del arte contemporáneo de América Latina que venía dándose en Estados Unidos y otros países europeos desde la década de 1980, las instituciones españolas se volcaran a actividades que buscaran este acercamiento. Es un buen momento del país para convertirse en bisagra de las relaciones entre el Viejo Continente y América Latina.

Estudiar esta revalorización y promoción del arte de América Latina en el espacio de dos décadas, nos ha permitido entender este proceso en sus más amplias vertientes. Por distintos sucesos que han tenido lugar en estos años, nos abre un panorama donde vemos una vorágine en la construcción de equipamientos y muestras, pasando por una mayor complejización de conceptos, hasta llegar a un periodo de crisis y escasez económica, que impone una obligatoria disminución de actividades y obliga a repensar los modelos para que estos no desaparezcan.

En cuanto a la terminología que utilizaremos en este trabajo, inicialmente habrá que explicar la elección del término arte latinoamericano. Optar por su utilización no se justifica en la creencia de que esta sea la expresión más eficaz a la hora de referirse a la producción artística realizada al otro lado del Atlántico. No obstante, se utilizará porque esta fue la manera que se escogió preferencialmente para denominar aquella producción en las exposiciones, seminarios y ferias que tuvieron lugar en España y Portugal durante los años estudiados.

Se debe de hacer hincapié en que el uso de esta terminología refuerza la simplificación y una visión homogeneizada y estandarizada de una actividad artística compleja, impar y disímil. El 'arte desde Latinoamérica', propuesto por el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, sería quizás el término actual más apropiado para nombrar esta producción. Mosquera defiende el tránsito del 'arte latinoamericano' al 'arte desde Latinoamérica', pues la segunda forma explicita una producción que posee una presencia activa dentro de un sistema internacional, "identifica la construcción global desde la diferencia, subrayando la aparición de nuevos sujetos culturales en la arena internacional, hasta hace poco cerrada con llave" (Mosquera, 2003: 73).

Otro paréntesis que debemos de hacer a los términos utilizados en esta tesis, es el uso de arte contemporáneo. Con este vocablo nos estaremos refiriendo mayormente a

la totalidad de obras producidas en el discurrir del siglo XX y XXI. Incluyendo toda la producción previa a la Segunda Guerra Mundial que en los estudios de la Historia del Arte suelen posicionarse dentro de la época final del arte moderno. Esta solución fue encontrada para simplificar a la hora de hacer referencia al tema y, más importante que esto, tener presente que la producción de las primeras vanguardias de América Latina se incluyen —dadas todas las diferencias en sus objetivos de exhibición, análisis y proposiciones— dentro de las propuestas de globalización e internacionalización del arte estudiadas para este trabajo.

Volvamos ahora a las motivaciones que nos han llevado a pensar las problemáticas acá investigadas. Un estudio de estas características puede parecer —a primera vista— como algo que ha perdido su vigencia en el tiempo. Podemos pensar que después del desatado *boom* del arte latinoamericano de los años 1980, el panorama actual en la península (así como en otros espacios centrales del arte) es favorable a esta producción, dejando abierta su cuota de posibilidades con un amplio entendimiento y aceptación del público. Podemos pensar que las lagunas de esta producción de arte periférico fue llenada debido a los procesos de globalización y que ya no es necesario preocuparnos si esta es presentada recubierta por rótulos identitarios o folclorizantes.

Así como analizan las dos investigadoras citadas al principio de esta introducción (Sichel, 1992 y Speranza, 2012) también hemos vivido una experiencia que nos ha confirmado la necesidad de seguir con estas aclaraciones e indagaciones para intentar establecer como se ha procesado esta inclusión del arte latinoamericano contemporáneo en el terreno internacional. En abril del año 2014, con las investigaciones en un estado avanzado, presentamos una conferencia sobre el proyecto de tesis en un seminario en la Universidad Complutense de Madrid<sup>4</sup>.

Abierta la ronda de preguntas, nos sorprendió especialmente la primera, que venía precisamente de un miembro de la mesa del seminario. Nos preguntaba sobre la necesidad de investigar este tema que no le parecía una problemática, pues como docente de Arte Latinoamericano percibía que este había sido ya completamente

---

<sup>4</sup> Hacemos referencia al VI Encuentro de Jóvenes investigadores en Historia del Arte, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid del 23 al 25 de abril de 2014. Fue presentada una comunicación titulada *¿Cuál arte latinoamericano? Veinte años de arte del siglo XX y XXI de América Latina en España (1992 - 2012)*.

incorporado a las exposiciones contemporáneas en España, sin necesitar más de invocar conceptos relacionados a la diferencia o a la identidad de aquellos países.

Daba como ejemplo una visita que había realizado con sus estudiantes a la exposición *La invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* en el Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía<sup>5</sup>. Explicaba que al toparse con esta serie de obras de la abstracción geométrica, con características tan similares a obras del llamado arte internacional, no podía explicarles a sus estudiantes las diferencias entre aquellas obras de América Latina —distintas de otras tan características, como las de Kahlo o Rivera, en palabras textuales— de otras, similares, realizadas por artistas de cualquier otra parte del planeta. Lo veía como un problema, pero también como una manera de decir que la producción artística latinoamericana era exhibida en paridad con cualquier otra.

Referirse a la abstracción geométrica producida en América Latina como algo que se mimetiza con la producción internacional es de por sí algo que nos causa cierta incomodidad. Porque además de seguir planteando un carácter derivativo del arte de allá, sólo toma en consideración su aspecto formal, sin tener presente el contexto histórico, político y social que han impulsado estas creaciones.

Más complicado todavía es no poder explicar el arte latinoamericano porque en las obras expuestas no se veían los rótulos de identidad que en general vinculamos a sus obras. Por ello, nuestra respuesta fue: — Mientras se busquen a Fridas y Diegos para justificar una producción, debemos de indagarnos qué es lo que entendemos por arte latinoamericano.

Shifra Goldman en el texto *Mirando la boca a caballo regalado* (1994) habla sobre el *boom* del arte latinoamericano que tuvo lugar en Estados Unidos a mediados de la década de 1980. Expone que mientras algunos celebran que de repente algunas instituciones norteamericanas revelen un alto interés por el arte producido allá y aporten fondos antes inimaginables para promocionarlo, ella —dentro de un mundo que considera manipulador y conflictivo— piensa que es necesario destapar la cortina de humo y mirar más de cerca las intenciones que llevan a este inusitado interés:

---

<sup>5</sup> La exposición *La invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* fue celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid del 23 de enero al 16 de septiembre de 2013. Se ampliará sobre esta muestra en el Capítulo VIII.

En mi concepto, también existe la necesidad de echar una mirada crítica sobre la configuración real de las exhibiciones: las inclusiones y exclusiones de artistas y movimientos en ellas, su museografía, su publicidad, los ensayos de sus catálogos, los eventos que las rodean y sus fuentes de financiación (sobre los cuales se dirá algo más). Y lo último, pero no lo menos importante, es la necesidad de tener en cuenta las relaciones sociales, políticas y económicas que proporcionan la estructura y el ambiente para esas exposiciones de arte latinoamericano que, en cierto sentido, rompen el curso usual de los hechos. ¿Por qué esas exhibiciones y por qué en este momento? (Goldman, 1994: 98).

Movidos por el mismo espíritu de Goldman están estos cuestionamientos que pretendemos indagar y analizar en este estudio. Mirando el creciente aumento de exposiciones de arte latinoamericano que se dieron en España, nos preguntamos: ¿Por qué y por qué ahora? Estas inclusiones (y obviaciones) se han realizado por determinados motivos u objetivos y creemos posible destaparlos mirando los principales eventos de estas características que se han dado en la península en la época investigada.

Elegir estudiar la circulación de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico se justifica además por el foco espacial. Pocas veces Portugal y España son reunidos en este tipo de estudios, como nos ha sido apuntado por la Dra. Idalina Conde<sup>6</sup>. La cuestión de las periferias artísticas suele tratarse partiendo desde perspectivas internacionales o europeas, lo que hace que se diluyan las idiosincrasias de los bloques regionales. De esta manera nos inclinamos a intentar desentrañar las historias parciales, que normalmente se difuminan en el concepto ampliado de la globalización. Además, siendo el bloque ibérico también el de las anteriores potencias coloniales en América Latina, se suma el interés en observar cómo se reconstruyen relaciones simbólicas, políticas y artísticas entre centralidades y periferias.

Relacionando las elecciones que hacemos en este estudio: la producción artística latinoamericana en su circulación por el bloque ibérico europeo, articulamos las problemáticas de la globalización con las de las clasificaciones y los poderes desiguales en las geografías artísticas. Como veremos en los capítulos posteriores, en una utopía de

---

<sup>6</sup> Las puntualizaciones de la Dr. Conde fueron realizadas durante el taller de Proyectos de Tesis Doctorales ocurrido dentro del Seminario de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional, ocurrido en Oporto entre los días 5 y 7 de noviembre de 2014.

(re)aproximación a sus antiguas colonias, en términos de arte, las políticas culturales españolas y portuguesas optaron, en numerosas ocasiones, a la estandarización, lecturas y análisis centralistas que son capaces de matizar y parcializar el entendimiento de la producción artística de los territorios periféricos.

En este punto encontramos otra justificación para estudios como este que hemos realizado: si la postcolonialidad y el *leitmotiv* de los procesos de globalización tienden a tener como superlativo los intercambios y los mestizajes culturales —que en efecto ocurren en varios planos—, en el palco de las artes perduran relaciones asimétricas entre centros y periferias. Estas relaciones desiguales además de procesarse en los terrenos de las exhibiciones y acceso de los artistas a las plataformas centrales se ve reforzada por los mercados, cuyo liderazgo se restringe casi que absolutamente a su núcleo occidental (Conde, Adelina. Comunicación por email, 8 de noviembre de 2014).

Otro factor con que nos hemos encontrado en este caminar fue el de percibir que el tema a que nos dedicábamos estaba en la mesa de debate de otras investigaciones que venían siendo realizadas tanto en España, como en otros países. Lejos de parecernos un problema, encaramos este hecho como una afirmación de que se trata de un tema latente y que, cuantos más puntos de vistas y análisis sean realizados y luego confrontados, más posibilidades de encontrar un camino para visibilizar un arte desde América Latina que carezca de rótulos. Cabe mencionar a las investigaciones realizadas por María Laura Ise en su investigación doctoral titulada: *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992*, en la Universidad Nacional Autónoma de México entre los años de 2010 y 2014. También la tesis doctoral de Francisco Godoy Vega, realizada en la Universidad Autónoma de Madrid, titulada: *Modelos, límites y desórdenes de los discursos postcoloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*, finalizada en septiembre de 2015.

Cabe explayarnos también en los aspectos metodológicos con los que hemos trabajado en esta tesis doctoral. El punto de partida de la investigación fue la realización de un detallado levantamiento de las exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano que habían ocurrido en España y Portugal en el período estudiado. Hemos ampliado esta relación de datos, —a los años anteriores a 1992 y posteriores a 2012—, con la intención de analizar los antecedentes de este proceso y también para

percibir cómo seguiría el rumbo, principalmente debido a la grave crisis económica ocurrida hacia 2008.

Inicialmente teníamos en mente utilizar toda esta información en los análisis de la tesis, cruzando datos y haciendo estadísticas. Pero vimos que hubiera sido tarea casi imposible, además de no completamente adecuada, efectuar el análisis de esta manera. Esto debido a dos motivos: por la gran cantidad de material que huye de las posibilidades de trabajo enmarcadas en el desarrollo de una tesis doctoral; y, principalmente, por la diversidad calificativa en el abanico de las exposiciones encontradas. Por estos motivos, decidimos hacer otra elección más: seleccionar las muestras (observables empíricos) de arte latinoamericano más representativas. Representatividad dada por impacto de la institución donde fueron realizadas, por el compromiso institucional con la promoción del arte latinoamericano, o por el contenido y los conceptos manejados en exposiciones. De esta manera hemos seleccionado y estudiado algunas de las muestras que consideramos paradigmáticas en el diseño de las relaciones de América Latina con España y Portugal.

Debemos aclarar además que este estudio está centrado en las exposiciones como conjunto, el concepto expositivo y como este ha sido trabajado. Pensándolo de esta manera, analizamos los textos comisariales, los proyectos, los catálogos de las exposiciones y su repercusión en la prensa o en críticas especializadas. Consideramos que investigaciones de este tipo también podrían hacerse centrándose en las obras o los artistas exhibidos. Como buscamos entender este proceso de manera global, nos hemos decantado al estudio de las muestras en su carácter abarcante. Aunque de manera puntual, cuando se vea necesario, haremos un análisis más detallado de determinada obra, artista o incluso del comisario, siempre que constituya parte fundamental para entender la exhibición como un todo.

Además de la revisión bibliográfica del material relacionado directamente con las exposiciones (catálogos, textos comisariales, prensa), hemos realizado la revisión y recopilación bibliográfica de materiales de las más diversas disciplinas —artes, estética, sociología, economía, política, etc.— lo que nos ayudó a componer el corpus teórico para este estudio.

A la hora de listar la bibliografía nos hemos decantado por la división por tipología de material estudiado, con el fin de proporcionar una mayor facilidad al lector. En cuanto a los catálogos de exposición, dada la gran cantidad utilizada, decidimos que sería más útil listarlos de manera cronológica. Eso provee también una percepción del desarrollo de estas actividades en el tiempo cuando se mira este apartado bibliográfico. Los textos provenientes de prensa, las páginas webs y comunicaciones orales son citados con referencia completa en las notas al pie, no figurando en el listado bibliográfico. Al percibir la gran cantidad de materiales de este tipo que manejábamos, pensamos que esta sería una manera de dar más fluidez al texto, estableciendo una lectura más aprovechable.

Otra de las justificaciones metodológicas que debemos hacer es sobre qué hemos considerado como muestras de arte latinoamericano. En las colectivas dedicadas exclusivamente a América Latina esto se hace más cómodo, pues muchas llevan, implícito o explícito, en su título el término u otros con referencias nacionales. Ahora, al estudiar muestras colectivas con artistas procedentes de geografías distintas o muestras monográficas, se nos generó cierta incomodidad. Nos hemos visto en la obligación de ‘revisar pasaportes’, como bien puntúa Graciela Speranza (2012) algo que se aleja de una voluntad interior, utópica, que en un mundo decentemente globalizado no tendríamos la necesidad de hacerlo. Sin dudas por la naturaleza de nuestro objeto de estudio esta pesquisa tendría que haber sido hecha pero luego nos hemos percatado de otra problemática: ¿cuánto peso tiene el lugar de nacimiento del artista para definir el percentual ‘latinoamericano’ que tiene su obra?

Buscando una solución a ello, hemos decidido incluir a todos aquellos artistas nacidos en los países latinoamericanos, además de otros que, aunque no tengan nacionalidad latinoamericana —casos como Francis Alÿs y Santiago Sierra—, llevan impreso en sus obras cuestionamientos de la región. Están dentro del espectro de arte ‘desde América Latina’ que hemos mencionado anteriormente.

En los años de construcción de este trabajo hemos tenido la oportunidad de realizar estancias investigativas que, además de proporcionarnos material bibliográfico y documentación, han sido fundamentales por promover la interlocución con otros investigadores y por compartir de impresiones e información. Con la mirada puesta en la riqueza de estos intercambios, hemos también participado en congresos y publicado

textos —con aspectos parciales de la investigación— en publicaciones de la península y de América Latina.

La primera estancia de investigación se realizó bajo la tutoría de la Dra. Arquitecta Patricia Méndez, coordinadora técnica del CEDODAL (Centro de documentación de Arquitectura Latinoamericana) y profesora de la Universidad de Belgrano, Buenos Aires. En un viaje de 4 meses de duración (septiembre a diciembre de 2012), financiado por una convocatoria del Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Granada, realizamos una amplia investigación en los Centros Culturales de España en Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo. En un momento de toma de contacto con el tema de investigación, nos valió para un acercamiento a las realidades locales de la producción de arte, sus sistemas y para conocer los discursos que se estaban generando.

Posteriormente se llevaron a cabo estudios en el *Instituto de História da Arte* de la *Universidade Nova de Lisboa* (enero a abril de 2014), bajo la tutoría de la Dra. Susana S. Martins y de la Dra. Giulia Iamoni. Fue un momento fundamental para entender las relaciones de Portugal con el arte contemporáneo de América Latina, partiendo desde la investigación directa en las instituciones que promocionaron las exposiciones, con entrevistas a personas relacionadas a este proceso, revisiones bibliográficas y conversaciones con otros profesionales.

La última estancia de investigación oficial la realizamos en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de Madrid (enero a febrero de 2015), con la tutela del Dr. Cuauhtémoc Medina, profesor de este departamento y director del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. En este periodo de trabajo, posible gracias a las ayudas de desplazamiento de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado, nos centramos en acercarnos y conocer con más profundidad las narrativas que estaban siendo producidas desde América Latina. Por medio de conversaciones, entrevistas y revisiones bibliográficas hemos analizado como estos actores entendían la entrada del arte latinoamericano en los sistemas centrales del arte, con atención especial a las relaciones trabadas con España.

Debido al objeto de nuestro estudio fue necesario además hacer una serie de visitas a museos, centros de arte e instituciones en España. En estos centros, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, el Instituto de América – Centro

Damián Bayón en Santa Fe, el Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas de Gran Canaria —hemos tenido acceso a sus fondos documentales, entrevistado y conversado con los profesionales, además de establecer un contacto con los espacios expositivos.

Otro de los puntos a destacar en esta elaboración es la participación en Congresos y Seminarios y las publicaciones realizadas en revistas científicas. En los encuentros académicos fue posible establecer una serie de relaciones con aspectos hasta antes no imaginados. En este sentido tenemos que destacar el VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte (23 a 25 de abril de 2014) en Madrid y, fundamentalmente el Seminario Doctoral Premio Europeo Carlos V (26 a 28 de enero de 2015) en Yuste, fruto de un premio a diez proyectos doctorales que tuviesen temas relacionados a “La historia, memoria y la integración europea desde el punto de vista de las relaciones transatlánticas de la UE”.

Entre las publicaciones que hemos realizado en el transcurso de estos años, citaremos a algunas que ejemplifican el tipo de narrativas que fuimos construyendo. Podemos establecer como basamento inicial el texto ‘Arte Latinoamericano en España, del 92 al Momento Actual. Vías de Actuación y Proyecciones’, escrito en colaboración con el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y publicado en una colección de textos sobre América Latina en 2013 (Ribeiro dos Santos y Gutiérrez Viñuales, 2013). Como modelo de las entrevistas que hemos realizado en este periodo, también en ese año se publicó, se ha publicado en *Quiroga. Revista del Patrimonio Histórico: ‘Gerardo Mosquera. Localizando el arte internacional’*, realizada en colaboración con el Dr. Carlos Garrido Castellano (Garrido Castellano y Ribeiro dos Santos, 2013). También hemos realizado textos que trataban de aspectos particulares del estudio, como la promoción del arte de un país concretamente. Un ejemplo de esta producción es ‘Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (Século XX) em Portugal, 1980-2000’, publicado en *PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG* (Ribeiro dos Santos, 2014).

En prensa tenemos al capítulo de libro titulado ‘Un océano entero para nadar. La promoción del arte latinoamericano contemporáneo en España y Portugal, 1992 – 2014’. Tiene publicación prevista para el primer semestre de 2017 por la Editorial Peter Lang. En este texto presentamos por primera vez la sistematización de nuestra investigación

de manera global. Esta es la misma organización que hemos utilizado para componer esta tesis doctoral. La detallaremos brevemente en las próximas líneas.

Este texto se compone de dos grandes bloques fundamentales: el primero nos da una visión panorámica anterior a 1992 de las actividades que preceden al nuevo interés por promoción del arte latinoamericano en la península. Son aspectos ocurridos tanto en nivel local como internacional, que nos proporcionan algunas señales para comprender el porqué del renovado vuelco hacia esta producción artística. Está dividido en dos capítulos. Uno habla del *boom* del arte latinoamericano inserto dentro de una modificación teórica de conceptos relacionados con la inclusión periférica de la cultura. Centrados en la renovación de estos discursos, hablamos de cómo este se refleja en la práctica: con un resumen del *boom* en Estados Unidos y una selección de las muestras internacionales que son paradigmáticas en la exhibición del arte producido en áreas periféricas.

En el segundo bloque es donde nos adentramos específicamente en nuestro objeto de estudio. Como preámbulo hemos construido un capítulo que narra otros dos momentos en el siglo XX en los que en España se ha visto un mayor interés hacia el arte latinoamericano. Luego pasamos, en el siguiente apartado, a enumerar una serie de muestras de arte latinoamericano contemporáneo que ocurren en la década de 1980 y que funcionan como una preparación del terreno para lo que vendría a darse a partir de los 90.

Los siguientes cuatro capítulos representan una sistematización de las actividades acaecidas en España en las dos décadas investigadas. Al analizar la información recopilada, hemos percibido que existían momentos donde algunas características se daban de manera acentuada. De forma que hemos dividido estos momentos en cuatro unidades temporales, lo que nos permite trazar el desarrollo de todo este proceso. Aunque, como es de suponer, estos periodos no se presentan estáticos o inamovibles, las características de cada uno de ellos se solapan por momentos pero, para una mayor coherencia didáctica, se ha optado por esta fórmula.

El primer momento empieza en el año 1992, teniendo como marco la Exposición Universal de Sevilla y, es el momento de rescate del contacto con la producción latinoamericana contemporánea, tras una larga laguna de desconocimiento. Momento de

inauguración de equipamientos y exposiciones enciclopédicas. La feria de arte ARCO'97 detona un segundo periodo, donde vemos un creciente interés del sector privado que comienza a desarrollar actividades expositivas y otros eventos. En este momento también se empieza a cuestionar más sobre qué es el arte latinoamericano y vemos, tímidamente, el surgimiento de nuevas narrativas y actores latinoamericanos insertándose en la producción peninsular. Esta problematización alcanza su cumbre en el tercer momento: *Versiones del Sur. Cinco propuestas en torno al arte de América Latina*, el conjunto de muestras que mejor ejemplifica esta etapa. Con una mayor presencia de profesionales de América Latina —que vienen consecuentemente cargados de teorías pensadas allá— promueven exhibiciones más complejas y que tratan del abanico de posibilidades narrativas que tiene América Latina. El periodo final de este estudio se encuadra en el inicio de la crisis financiera de 2008. Recortes en el área cultural ya no permiten que se hagan exhibiciones con la misma frecuencia o despliegue económico de antes. Esto conlleva a una búsqueda de alternativas —instalaciones, muestras que articulan los fondos de las colecciones, exhibiciones temáticas— para que no se entre nuevamente en un periodo de incomunicación con la producción artística de América Latina.

En el último capítulo y casi a manera de apéndice, como se podrá comprobar, disertamos sobre las actividades que se han realizado en estos años en Portugal. Si en un principio tuvimos la hipótesis de poder incluir las actividades producidas por instituciones portuguesas en paridad con lo que investigaríamos en España —pese a las diferencias cuantificativas que sabíamos que podrían figurar—, al realizar nuestros estudios nos hemos encontrado con una realidad distinta: diferentes propósitos mueven el acercamiento, con un grado de implicación muy disímil si comparamos con España, lo que fácilmente se explica por diferentes conexiones históricas y coloniales que han establecido los dos países con las naciones de América Latina. De modo que en Portugal, el arte latinoamericano contemporáneo básicamente es Brasil y como representación de una visibilidad de arte periférico tenemos la inclusión de la producción de otras latitudes, como sus antiguas colonias africanas. Ante la duda en incluir o no este apartado, hemos decidido por integrarlo, aunque a modo de esbozo de lo puede ser un estudio más ampliado en futuras investigaciones. Con vistas a la obtención de la 'Mención de Doctorado Internacional', este último capítulo en su totalidad está redactado en portugués.

Nuestro texto termina con consideraciones finales que sintetizan las ideas principales que hemos barajado pero también, con una serie de cuestionamientos que hemos formulado y que, lejos de encontrar respuestas cerradas y concretas, se nos abren como nuevas posibilidades de seguir interrogándonos sobre la vigencia y la riqueza múltiple del arte contemporáneo desde América Latina.

## 2. EL *BOOM* DEL ARTE LATINOAMERICANO A NIVEL GLOBAL (1980 – 1990) – UNA REDEFINICIÓN GEOPOLÍTICA DEL ARTE.

### 2.1. ¿Qué América Latina? ¿Arte latinoamericano?

Antes de entrar en el contexto del *boom* del arte latinoamericano cabe hacer algunas consideraciones sobre qué ha representado el término América Latina y, consecuentemente qué se ha dado a entender por ‘arte latinoamericano’.

En principio, debemos de entender sobre todo que el uso del término latinoamericano parte de elecciones que fueron gestadas en años muy anteriores a los que estudiamos y que conllevan a una serie de connotaciones de orden cultural y política y no neutralmente geográfica, como podríamos suponer.

Hablar de lo latinoamericano de por sí nos muestra un concepto entendido a través de una alteridad: su construcción parte no de lo que lo determina pero si de lo que le hace falta. La etiqueta de lo latinoamericano uniformiza su diversidad. Eso nos hace recordar las clases de Producción Audiovisual en Iberoamérica, que impartimos en el curso de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Granada en el curso 2015/2016.

Al principio de la asignatura indicábamos a los alumnos que trabajaríamos con el término Latinoamérica, aunque el título de asignatura apuntara hacia otra vertiente. Explicarles esta elección fue una tarea sumamente compleja, pues utilizarlo confiere una serie de indeterminaciones. Pensando en lo que nos aporta Marília Loureiro (2011) hay indefiniciones en los tres campos donde podríamos buscar una explicación razonable: en el geográfico, no podemos hacer mención a América Central y del Sur pues obviaríamos México; en el lingüístico la regla de los idiomas latinos dejaría fuera a Belice, Guyana Inglesa y Surinam; en el contexto histórico si hablamos de aquellos conquistados por Francia, España y Portugal, tendríamos que incluir al territorio de Quebec. Si tenemos en mente todas las disparidades y la ineficacia de sumar las distintas culturas y países dentro de esta terminología, podemos pensar que el concepto de América Latina

existe solamente por oposición a otra América Anglosajona (Castelo Branco Diniz, 2007: 131).

Antes de entender el uso del término en lo referente a la producción artística, lo que nos interesa, como manera de preámbulo, es entender cómo y desde dónde se amplía el uso de esta terminología. De acuerdo con Dawn Ades (1989: 1-2):

El término nació en el contexto de la política exterior francesa de la década de 1850, para abarcar tanto las tierras que habían sido colonias españolas como portuguesas, desde el Río Grande en Norteamérica hasta el cabo de Hornos, y el Caribe tanto franco como hispano parlante. En consecuencia, si bien el término no aparece inicialmente con un sentido de unidad interna, ya a fines del siglo fue de gran utilidad en el argumento político continental, al promocionar una solidaridad económica y un apoyo en contra a la explotación neocolonialista. Culturalmente sigue siendo un término bastante problemático, porque abarca pueblos muy diversos, y tradiciones culturales y costumbres grandemente diferenciadas entre sí.

Como bien aclara Ades, fue una iniciativa francesa incitar la utilización de Latinoamérica con la intención de ampliar el conjunto de países, pues referirse al conjunto como Hispanoamérica o Iberoamérica, excluía las colonias o (excolonias) francesas y por ende sus posibles injerencias políticas, sociales o económicas.

La estrategia expansionista francesa, bajo el dominio de Napoléon III, consistía en crear una oposición entre la América Anglosajona y las naciones latinas. Para ello el país galo se legitima como el país heredero del catolicismo europeo, además de la latinidad en el idioma compartida apenas con Portugal y España, y se lanza para “reunir e proteger à raça latina” (Castelo Branco Diniz, 2007: 136). El concepto de América Latina nacerá así poco antes del envío de la expedición militar y científica francesa – y europea – a México en el año 1861 (Castelo Branco Diniz, 2007: 134).

De acuerdo con Mónica Amor (1996) utilizar el adjetivo latino “favorece la creación de una línea que, partiendo del mundo mediterráneo, permitió a Occidente reivindicar su dominio sobre los nuevos territorios.”

Las primeras reacciones relacionadas al uso de esta nomenclatura provocaron debates entre simpatizantes y detractores. Entre los países ibéricos no se notan ecos positivos (Castelo Branco Diniz, 2007: 137):

Para a Espanha, que tinha aversão em reconhecer a independência das antigas colônias, os Estados da América eram, primeiramente, hispano-americanos antes de ser latino-americanos. E a noção de hispanidade não tardaria a aparecer em resposta a essa latinidade. Da mesma forma, Portugal se volta para seu império lusitano da África e da Ásia, considerando o Brasil suficientemente "maior" para empreender seu próprio vôo.<sup>7</sup>

Donde cala la expresión es entre los medios intelectuales jóvenes de las recientes naciones independientes de América. En estos círculos, lejos de representar un intento de intervención francesa, la ampliación de utilización de lo latino era justificada como valor simbólico que permitía liberarse de la herencia ibérica colonizadora y trazar un estatuto internacional independiente.

De todas maneras asumirnos como latinoamericanos es parte de un rasgo de nuestra idiosincrasia de la búsqueda incesante de una identidad, que muchas de las veces — sino todas — nos fue estimulada desde fuera. Ejemplarmente se refería a esto Emir Rodríguez Monegal (1975 en Pontual, 1994: 65):

Si nos preocupamos tanto por saber si somos o no latinoamericanos, ya estamos enfocando la cuestión erróneamente. Claro que somos latinoamericanos. ¿Qué se le va a hacer? ¿Tenemos cara de australianos? ¿Nos expresamos en alguna de las lenguas orientales? Somos, a pesar nuestro, latinoamericanos. Y una de las características del latinoamericano es preguntarse lo que es un latinoamericano. ¿Para qué? Porque nos impusieron de afuera buscar esa identidad.

Ahora bien, si vamos a buscar la génesis del uso de lo 'latinoamericano' como adjetivo a la producción artística, nos topamos con la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica*, de Marta Traba en 1961. El texto pone los cimientos para una construcción axiológica y ampliamente teórica de la producción de arte de la región (Olívar Graterol, 2014: 172).

Varios son los autores que creen que fue la afamada crítica argentino/colombiana que por "primera vez revisa el arte en clave regional de unas naciones que, para ese

---

<sup>7</sup> Para Espanha, que tenía aversión en reconocer la independencia de sus antiguas colonias, los Estados de América eran, primeramente, hispanoamericanos, antes de ser latinoamericanos. La noción de hispanidad no tardaría en aparecer en respuesta a esta latinidad. De la misma forma, Portugal se vuelve hacia su imperio lusitano de África y de Ásia, considerando Brasil suficientemente "mayor" para emprender su propio vuelo. (Traducción de la autora)

momento, vivían cierto aislamiento entre ellas mismas” (Olívar Graterol, 2014: 172). La crítica y comisaria brasileña Aracy Amaral citaba en la I Bienal Latino-Americana de São Paulo de 1978<sup>8</sup> al trabajo de Marta: fue la pionera –desde los años sesenta- del abordaje del arte contemporáneo latinoamericano, visto comparativamente y considerado como un todo (Amaral, 1978).

Partiendo de las investigaciones de Traba, que normalmente contaban con la inmersión en el arte de cada uno de los países, la noción de una producción común en la región se fue forjando. Este pensamiento fue reforzado por pensadores posteriores, como el peruano afincado en Chile, Juan Acha. En el año de 1979 diría Acha (1979, 55):

Por primera vez se enfocó el arte de nuestros países como totalidad y con un espíritu latinoamericanista que no es otra cosa que una de las caras de nuestra conciencia tercermundista; conciencia ávida de reconocer su identidad cultural mediante la búsqueda conjunta de soluciones a los problemas artísticos y sensitivos que nos son comunes.

Como es de suponer la creación de esta idea de conjunto más o menos uniforme, dependiendo de la visión y referencias del pensador que lo propone, llevará a una honda revisión de los cimientos en que se basaban los cánones de estudio de la producción de la región. Estos normalmente estaban fundamentados a través de un discurso unilineal de proceso de contaminación sufrido por influjo de las vanguardias europeas. Estas indagaciones surgen dentro de un proceso más amplio de debate y resignificación en el medio cultural y social, donde la dependencia de la cultura madre se pondrá a prueba y en su lugar aparecerán conceptos combativos como multiculturalismo y neocolonialismo, como veremos en el siguiente apartado.

---

<sup>8</sup> I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 3 de noviembre al 17 de diciembre de 1978 en el Pabellón Armando de Arruda Pereira, São Paulo. La Bienal de São Paulo tuvo su primera edición en el año de 1951, considerándose la segunda cita de estas características siguiendo la Bienal de Venecia. Según el catálogo de la muestra la realización de una Bienal Latinoamericana representaba una de las últimas voluntades del creador del certamen, Cicilio Matarazzo. Buscaba con ello proporcionar una cita de encuentro para los artistas y pensadores del arte de la región. Véase un estudio completo sobre la cita en: Fatio, Carla Francisca. (2012). *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. [Tesis doctoral inédita]. São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br). Consulta: 08 de agosto de 2015.

El latinoamericanismo de finales de los años 1970 lleva en sí un concepto de espacio múltiple y heterogéneo distinto del concepto Americanista que se manejaba hasta aquel entonces. Dagmary Olívar Graterol (2014: 176) lo explica:

a diferencia de postulados del Americanismo, con su visión de lo americano como una supraidentidad basada en la unidad continental, el Latinoamericanismo deja a un lado el ideal y aboga por el autoconocimiento y con ello la autoafirmación desde lo que realmente es el individuo y la sociedad latinoamericana con sus correspondientes diferencias. Ahora conscientes de su subdesarrollo, de su dependencia, de sus carencias, pero también de sus posibilidades, los teóricos y críticos intentan conjugar el valor del arte en sociedades empobrecidas, la internacionalización sin la renuncia a lo propio, y el deseo de ser y hacer mejor las cosas, intentando ser ellos mismos y no otros.

El contexto social y cultural de fin de la modernidad enmarcado a finales de los años 1970 marcó una aspiración a un mundo con posturas menos unilaterales, dónde las otras tantas voces que antes se habían sofocado buscaban ahora su espacio desde las dichas periferias geográficas, hasta dentro mismo del mundo considerado occidental. América Latina irá a buscar sus voces a partir de un concepto y problemática que es intrínseco en su mismo entendimiento como espacio geográfico y cultural: la identidad. La formulación de este concepto será tomado como esencial para la formulación de un conjunto que supone un arte regional.

De esta manera, el final de esta década y el principio de 1980 estuvieron plagados por actividades, ya sean culturales, científicas o políticas, que buscan encontrar respuestas a la interrogante de qué es lo Latinoamericano. De acuerdo con Juan Acha las actividades que más se destacaron en este panorama, además de ayudar a solventar estos cuestionamientos fueron las siguientes (en Olívar Graterol, 2014: 183 – 184):

La presentación de la publicación *América Latina en sus artes*, editada por Damián Bayón, en el año de 1970 en la ciudad de Quito. Esta compilación fue publicada en 1973 por la Siglo XXI en Ciudad de México;

En 1975 tuvo lugar en Austin, Texas el conocido como “Simposio de Texas” un hito en el arte de la región, que tenía a Bayón como organizador y la Universidad de Texas y la revista mexicana *Plural* como patrocinadores;

En 1978 se realizó en Caracas el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, entre los meses de junio y julio.

Para cerrar el año de 1978 se realiza la I Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, como hemos citado anteriormente. Dentro de la Bienal se realizó un simposio que abordaba cuestiones latinoamericanistas, y posteriormente otro en Buenos Aires organizado por la Sección Argentina de la Asociación de Críticos de Artes (AICA).

En estos eventos y dentro de un ambiente social y crítico favorable, surge la necesidad de revisar el concepto “de América Latina, y con ello de lo latinoamericano para poder trasladarlo como adjetivo de su arte” (Olívar Graterol, 2014: 184). Reformar el concepto de lo latinoamericano para trasladarlo al arte en estos años, tiene el objetivo además de no pensar en un conjunto unitario, porque de acuerdo con Jorge Alberto Manrique (1978: 21)

Tal definición, por cierto, y su alternancia de respuestas en un movimiento pendular, no implica una “esencia americana”, sino, cuando más, señala las líneas generales del desenvolverse de un proceso. América Latina no debe entenderse como una cosa determinada ab initio y con características definidas para siempre, sino más bien como algo que ha ido haciéndose (o “inventándose”, según la feliz expresión de Edmundo O’Gorman) en la medida en que ha adelantado ese proceso.

La idea de lo latinoamericano construido en los años 1970 aparece así no como una idea de conjunto, de saberse lo que se es, pero sí como una manera de diferenciarse del otro y, partiendo de todas las divergencias en las culturas nacionales, potencializar una identidad.

Lo particularmente latinoamericano sería una relación explícita con un determinado referente geográfico y cultural: el continente latinoamericano, no podemos circunscribir el arte latinoamericano a la producción de los plásticos que buscan singularizarse como latinoamericanos, expresa o alusivamente. Tampoco suele reducirse a la producción ejecutada exclusivamente en América Latina. El criterio más en boga, aunque más controvertido o reconocido a medias, es el de considerar como arte latinoamericano al producido por artistas latinoamericanos sea cual fuere su estética o lugar de residencia. (Yurkievich, 1978: 175-176)

Entretanto, para el filósofo y crítico español Fernando Castro Flórez (2014: 20), en algunos momentos tiene sentido e incluso se puede hacer con cierto oportunismo el uso de 'latinoamericano', siempre y cuando no se entienda de manera esencialista:

Se trata, por lo tanto, de entender el arte latinoamericano como el resultado de un recorte transitorio que corresponde a una opción, a una estrategia provisional capaz de trazar diferentes perfiles según las posiciones que asuman las diversas fuerzas en juego. Por eso, hablar de "arte latinoamericano" puede ser útil para nombrar no una esencia sino una sección, arbitrariamente recortada por alguna conveniencia histórica o política, por comodidad metodológica, por tradición o nostalgia. [...] Sirve, quizás, como horizonte de otros conceptos a mucho costo conquistados: conceptos que, en clave de posiciones de poder, explican particularidades y defienden diferencias. Conceptos que nombran el lugar de lo periférico y cuestionan las radiaciones poscoloniales del centro.

## 2.2. ¿Por qué un *boom*? ¿Por qué América Latina?

Nadie pone en duda que ahí fuera haya un mundo que no vemos;  
la cuestión es si queda muy lejos del centro y hasta qué hora tienen  
abierto.

Woody Allen

Los años finales de la década de 1970 y la década de 1980 serán escenario de una reconfiguración del panorama internacional, proporcionada por acontecimientos concatenados de orden económico, político y social que irán a reforzar el interés por la producción de arte de regiones que hasta este momento poseían un espacio muy limitado dentro de las salas de exhibición de Europa y de los Estados Unidos.

Sucesos como la llegada de la democracia a Portugal y España, los últimos años del conservadurismo republicano en Estados Unidos, la caída del muro de Berlín y los regímenes comunistas del Este marchando hacia el capitalismo y los años finales de las dictaduras militares en los países de América Latina, conformaron un potente conjunto de acontecimientos que desembocaron en la culminación del proceso de globalización. Proceso que, aunque se presente fundamentalmente en el plan económico y político, se verá reflejado por todas las esferas sociales y culturales y, obviamente será sentido en las formas de la producción y del consumo del arte.

Este proceso globalizante convocará —impulsado por los discursos del Poscolonialismo, de la Alteridad, del Decolonialismo y del Multiculturalismo, que nacieron contrarios y partiendo de este mismo proceso — una presencia igualitaria de obras y de creadores que antes se encontraban al margen del eje central del sistema de arte. De este modo, de acuerdo con la Dra. Anna María Guasch (2000: 557), este fue el momento de una necesaria “reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas [...], reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese ‘otro’ múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad”.

No hay que obviar además, que la propia lógica del sistema capitalista buscará una ampliación del mercado artístico, haciendo uso de un alegato basado en el proceso de la internacionalización del arte. En el territorio del arte contemporáneo, este nuevo

internacionalismo surge como una especie de espejo de una supuesta superación del impulso colonialista moderno. Una addenda a lo que ha significado este proyecto, que además de su cara más conocida de expansión hacia las zonas periféricas desconocidas; supone —de acuerdo con las acertadas palabras de Joaquín Barriendos (2009) — en “un uso coercitivo del pensamiento geográfico, de la construcción territorial de las identidades y de los canales a través de los cuales fluctúan los saberes, los signos y los individuos”.

Podemos mezclar esta aseveración al pensamiento del importante teórico del postcolonialismo latinoamericano, el argentino Walter D. Mignolo, para entender los sutiles meandros que envuelven las nuevas dinámicas de los procesos globales. Según él las narrativas diversificadas de la historia de la colonización son plurales, pero al ser difundidas se unifican en narrativas globales de carácter universal, como efecto de los procesos de totalidad (Mignolo, 2008).

Volviendo al análisis de Barriendos este proceso de internacionalización del arte contemporáneo ha generado una reaparición simbólica del arte de la periferia, pero que no genera discusiones en sus roles jerárquicos. Produce una “estetización como fetiche en un mundo en el que lo periférico, lo híbrido y lo subalterno se han vuelto obscenamente cotidianos” (Barriendos, 2009). Tiende a ubicar al otro como una categoría inferior que pueda ser representada, lo que conlleva a que el conflicto mismo de la alteridad sea trivializado.

El nuevo internacionalismo entrelazado con la perspectiva de ampliación de mercado provocará una reacción que Barriendos denomina ‘activo periferia’. Él la define como una nueva paradoja que se afinsa en el imaginario europeo y estadounidense: la idea de riquezas y posibilidades pensadas en la etapa de la colonización es sustituida por “una operación corporativa transnacional de reposicionamiento de lo subalterno, por el axioma de la rentabilidad estética de la austeridad y de la carencia” (Barriendos, 2009).

Los discursos y reflexiones del poscolonialismo y lo multicultural de los años 1980 y 1990, digeridos y adoptados por las culturas centrales, han generado una suerte de neutralización de la heterogeneidad de las otras culturas, además de ponerlas en envases etiquetados por rótulos que marcan las diferencias. Así, enmascara que se han aceptado e incorporado los contrastes, pero no los problematiza o se cambian los

modelos jerárquicos de transmisión y poder. De las grandes contradicciones del proceso multicultural, quizás esta es la que más daño puede haber causado: “cuanto más prevaleció como ‘fenómeno’, más dominante se hizo el tema de la identidad, bien sea nacional, artística, personal, etc., como respuesta a la dependencia cultural” (Fajardo-Hill, 2004: 61).

Ahora también debemos de tener en vista que la condición de ser el ‘otro’ a la hora de la establecer las reglas para la producción artística no necesariamente es un problema. Más bien el problema reside en la manera que el discurso central posiciona este ‘otro’ o, como desde la alteridad se asumen y se enseñan sus diferencias. Cecilia Fajardo-Hill (2004: 60-61) así analiza la ventaja que puede haber en este posicionamiento:

No pertenecer a la supuesta ordenada cuadrícula de una cultura “aceptada” es una posibilidad abierta, no puerta cerrada donde se aplica se aplica una misma estructura ordenadora de todo lo llamado otro (primitivo, exótico, etc.). Existen hoy día artistas trabajando estrategias artísticas alternativas fuera del orden cultural prestablecido del cliché del viajero global, de lo multicultural, lo universal, del carácter binario de lo periférico *versus* el centro. [...] Es quizá una condición de exilio voluntario e involuntario simultáneamente, no basado en nociones esenciales de lo cultural y lo geográfico, que estos artistas pueden seguir intentando deconstruir modelos falsos de lo internacional, multicultural y postcolonial.

La autora apunta —utilizando ejemplos de proyectos rechazados por instituciones por no ser lo suficiente poscolonial y por pertenecer a determinada zona geográfica— que la manera de pervertir este consumo de exotismo suele aparecer en estrategias que pasan más desapercibidas del contexto institucional, normalmente individuales y que logran escapar del aparato consolidado por el sistema (Fajardo-Hill, 2004: 62-66).

Peter Krieger (2002), docente de la Universidad Nacional Autónoma de México, en un texto que aborda los aspectos inclusivos y de corrección política en las elecciones de obras y artistas en la *Documenta* de Kassel, cuenta que el artista ruso Ilya Kabakov explica la aceptación de la producción marginal por los centros con una metáfora. Un tren de alta velocidad va cruzando varios países, pasando por andenes donde lo espera

ansiosamente una multitud apiñada. Sin embargo, el tren no se detiene en todas estas estaciones, lo hace por casualidad en algunas. Cuando algunos logran entrar perciben que todos los asientos se encuentran ocupados. Los pasajeros que van sentados miran a los que entran desesperados buscando sitio y los indagan sobre por qué no lo habían abordado antes. Además insisten que cambien su expresión de desolación por una mueca de felicidad pues, al final, han logrado entrar en los vagones.

Ahora, según García Canclini (2010) actualmente es difícil la tarea de encontrar conceptos que definan las relaciones asimétricas y desiguales entre países y culturas, pues narrativas como las del colonialismo, imperialismo y poscolonialismo pertenecen a procesos que fueron generados en otras épocas. Las teorías poscoloniales, por ejemplo, han nacido en dentro de contextos de antiguas colonias de Asia y en India, recién independientes hace cinco o seis décadas. Completamente distinto es el panorama latinoamericano, donde en 2010 cuando Canclini escribe sus análisis, gran parte de los países celebraban los bicentenarios de sus independencias. Él destaca además que debemos de poner atención a las diferencias de la población latinoamericana: si miramos a las poblaciones indígenas podemos destacar legados coloniales, pero al mirar a las concentraciones urbanas (que aglutina casi el 70% de sus habitantes) necesitan ser leídos como efectos de contradicciones modernas.

Es en medio a este panorama que ocurre lo que fue apodado de el *Boom* del arte latinoamericano, utilizando una expresión que hace referencia a aquella utilizada para demostrar el despuntar de la literatura de la región en décadas anteriores. Cabe entender que en sus inicios el *boom* fue propulsado fundamentalmente por la subida de la tasación de lotes que contenían algunos creadores latinoamericanos —principalmente los muralistas mexicanos Frida Kahlo y Diego Rivera— en las casas de subastas de Nueva York (Tarroja, 2004: 200). Aunque —sin definir si han sido impulsados por el *boom* o si fueran estas actividades que lo han impulsado— se ha visto crecer de forma exponencial las exposiciones de arte que intentaban enseñar aspectos del arte latinoamericano más actual. Aliado a esto, crece también la investigación, las publicaciones y su coleccionismo.

Se debe destacar entretanto, que lejos de un *boom* de la actividad artística de toda la región —que se afianza en el uso del abarcador *latinoamericano*— lo que se evidenció en estos momentos fue una legitimación individual de artistas, movimientos o escuelas de algunos pocos países de América Latina (Ribeiro dos Santos, 2013: 58). Se puede

entender que esta selección estuvo definida por una serie de factores como puede ser el apoyo a la producción brindada por cada país, la existencia de redes de investigación y comisariado más o menos consolidados, pero es fundamental tener presente que la parcela de la producción seleccionada para trascender las fronteras fue aquella que se abría a posibles lecturas “globalizantes y desterritorializadas” (Salcedo Miliani, 2005: 133) o aquella que, al contrario, sigue enmarcada en una simbología de lo exótico que la localiza en aquel espacio periférico.

Podemos entender este proceso del *boom* también dentro de mecanismos que se operan dentro de la construcción artística, al igual que vemos que son movidos por los presupuestos económicos y políticos del proceso de globalización. Gabriel Peluffo Linari nombra a este proceso como desmarque: “un arte que busca salirse por un lado, de su propio marco institucional social e históricamente determinado [...] y por otro, del marco que le fijan hoy los circuitos y lógicas de mercado” (2004: 50). El crítico uruguayo explica que el desmarque fue una operación recurrente del arte latinoamericano desde la década de 1960 hasta que llegáramos a las vísperas de la globalización en los años 80. Una postura contraria al sistema de poder y a los circuitos de legitimación del arte, fuertemente vinculada a los procesos dictatoriales que sufrían estos países y a una cotidianidad cargada de confrontaciones sociales. Con las afirmaciones democráticas de los países y de sus nuevos cotidianos se crea una especie de laguna de contenidos: ya no es ‘necesario’ mantener esta postura de confrontación contra los mercados institucionales, pues estos ahora se presentan como espacios más receptivos al arte de allá y a sus temáticas. O, desde otro punto de vista, con menos ilusión, banalizan estas temáticas y las incluye en un discurso globalizador.

Dentro del proceso de globalización o internacionalización del arte se recurrió, según estudios de Joaquín Barriandos (2007) —no solamente en el caso latinoamericano, también en el asiático y africano— a la representación del “todo periférico” tomándose para esto apenas una parte, la que funciona mejor como metáfora con respecto a la producción central. Esta “estereotipificación funciona entonces como domesticación de la alteridad y de lo subalterno” (Barriandos, 2007: 8).

En lo que atañe a Europa, parecía obvio que los países ibéricos se lanzarían rápidamente a la promoción de este arte, dada sus antiguas relaciones coloniales y su cercanía cultural y lingüística. No obstante, Portugal y España sufrirán algo de retraso en

este proceso si comparamos a las iniciativas inmediatas producidas en países como Francia o Inglaterra. Esta tardanza, se puede achacar a la ubicación semiperiférica o intermedia de las dos antiguas metrópolis en términos sociales, políticos y económicos, como es ejemplarmente detallado por Boaventura de Souza Santos (1985) en el caso portugués.

Teniendo estas premisas como base pasaremos a detallar brevemente cada uno de estos procesos que hemos citado para entender mejor como se procesa el *boom* del arte latinoamericano. Haremos además una ampliación del crecimiento del interés en Estados Unidos por el arte contemporáneo de allá y ampliaremos sobre algunas de las exposiciones de arte que son vistas normalmente como abre fuegos de los procesos de internacionalización del arte y de inserción de la producción periférica en los circuitos centrales.

El *boom* del arte de América Latina se hace notorio a escala global principalmente en la segunda mitad de la década de 1980. En los años inmediatamente anteriores las corrientes posmodernistas (como la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán) habían tomado la escena de las grandes muestras internacionales, haciendo casi desaparecer el arte de los países del llamado Tercer Mundo, pero luego estas tendencias, a partir de 1985 — por las diversas circunstancias que hemos citado anteriormente — se han visto ampliadas por otras corrientes de producción con atención especial a las de América Latina.

Podemos retomar del texto escrito por Roberto Puntual (1994) algunas de las muestras de arte latinoamericano contemporáneo que son ejemplos del inicio de este cúmulo en la segunda mitad de la década de los ochenta. En 1985 se hace una retrospectiva de Roberto Matta en el Centre Georges Pompidou, aunque pensemos que no es el artista más ejemplar para ilustrar este movimiento, ya que Matta aunque haya nacido en Chile era reconocido en estos momentos — principalmente en Estados Unidos — como un artista del ámbito francés. En el mismo año se hace una retrospectiva de Joaquín Torres García en la Hayward Gallery de Londres y en el año siguiente ahí también se organiza una monográfica de Diego Rivera, que antes había sido exhibida en el Arts Institut de Detroit. La figura de Frida Kahlo empezaría su ola de entusiasmo internacional tras la publicación, también en el '85, de su biografía en Nueva York escrita por Hayden Herrera.

Siguiendo por los ejemplos internacionales de este redescubrimiento en el año de 1987 se realiza *Imágenes de México Contemporáneo* en Francfort; *Arte en lo fantástico: América Latina 1920 – 1987* en el Indianapolis Museum of Art; y *Modernidad: arte brasileño del Siglo XX* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. El año de 1988 es escenario de *El espíritu latinoamericano: Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920 – 1970*, The Bronx Museum of Arts; la innovadora muestra *Proyectos brasileños* en el P.S.1 del MoMA; y *Brasil YA* en las ciudades alemanas de Leverkusen y Stuttgart. Cierra la década de 1980 la enciclopédica *Art in Latin American (1820 – 1980)*, organizada nuevamente en la Hayward Gallery de Londres, que trataremos posteriormente pues en su itinerancia ha llegado al Palacio Velázquez en Madrid.

Roberto Puntual (1994) sigue analizando el fenómeno diciendo que es impresionante la cantidad y variedad de exposiciones que se hicieron, todavía impresionan más los movimientos que se han dado en las casas de subastas con el arte latinoamericano. Cita que las dos grandes, Sotheby's y Christie's, han producido a finales del año 1988 grandes remates con nombres de artistas latinoamericanos activos en aquel momento, moviendo cifras considerables aunque que todavía no comparables a aquellas astronómicas movidas por otros artistas europeos o estadounidenses.

### 2.3. El *boom* en los Estados Unidos

Respecto de los artistas que no procedían de Europa o de los Estados Unidos, fue como si el mundo artístico estadounidense hubiera puesto un letrero que decía: “Todos los demás abstenerse”.

Jerry Saltz

El final de la II Guerra Mundial y la alineación en los dos bloques (soviético y americano) en el marco de la Guerra Fría, llevó a Estados Unidos a que, en búsqueda de una legitimación europea, diseñara una campaña propangadística que acercase las políticas internacionales y sus instituciones (Iida, 2016: 22). Durante la década de 1950 la mirada de Estados Unidos estuvo enfocada en Europa, promoviendo exportaciones de muestras del expresionismo abstracto norteamericano a los distintos países europeos. Según una publicación de Cecilia Iida (2016) eso se hace palpable a través de una vinculación de la Oficina de Asuntos Interamericanos —dirigida en aquel entonces por Nelson Rockefeller— con el MoMA, fundado en buena medida gracias a los esfuerzos de John D. Rockefeller.

Eva Cockcroft (1988) señala que en estos momentos también se intensifica la representación del arte latinoamericano en el país, en respuesta a una preocupación que manifestaban algunos países de la región por el fascismo europeo. Es cuando el MoMA adquiere más obras latinoamericanas —con principal interés en las vanguardias de los años 20 y 30—, componiendo una colección que será exhibida por primera vez en 1943. La representación aislada del arte de América Latina en el país del norte también se verá reforzada por la creación del Programa de Exhibición de la Unión Panamericana, bajo la dirección de José Gómez Sicre a mediados de los años 40 (Piñero, 2014).

En la década siguiente —frente a las emergencias causadas por la Revolución Cubana de 1959 y su posible influencia en los demás países de la región— “se realizarán conferencias y exposiciones de arte latinoamericano en las oficinas del Centro para las Relaciones Interamericanas” (Iida, 2016: 22). De acuerdo con Gabriel A. Piñero (2014) en este segundo acercamiento se privilegió las obras de los años 60, incluso con la financiación de instituciones (como el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires), además de la realización de programas de residencia para artistas del sur.

Hay dos exposiciones paradigmáticas que muestran esta necesidad de Estados Unidos de abarcar el tratamiento de las cuestiones latinoamericanas y mantener sus

redes con los países que todavía son amigos (Pontual, 1994): *The Latin American Art since Independence* (1966), que organizada por la Yale University recorrió cinco ciudades (New Haven, Austin, San Francisco, La Jolla y New Orleans) y se ha convertido en el prototipo de las grandes muestras históricas en este sector. La otra muestra, organizada por el *Guggenheim Museum of New York*, trató de abarcar el arte latinoamericano más reciente de aquella década: *The Emergent Decade: Latin American Painters and Paints in the 1960's*. Esta fue el resultado de dos viajes que hizo a partir de 1964, el entonces director del museo, Thomas M. Messer, buscando encontrar lo más significativo del arte del momento.

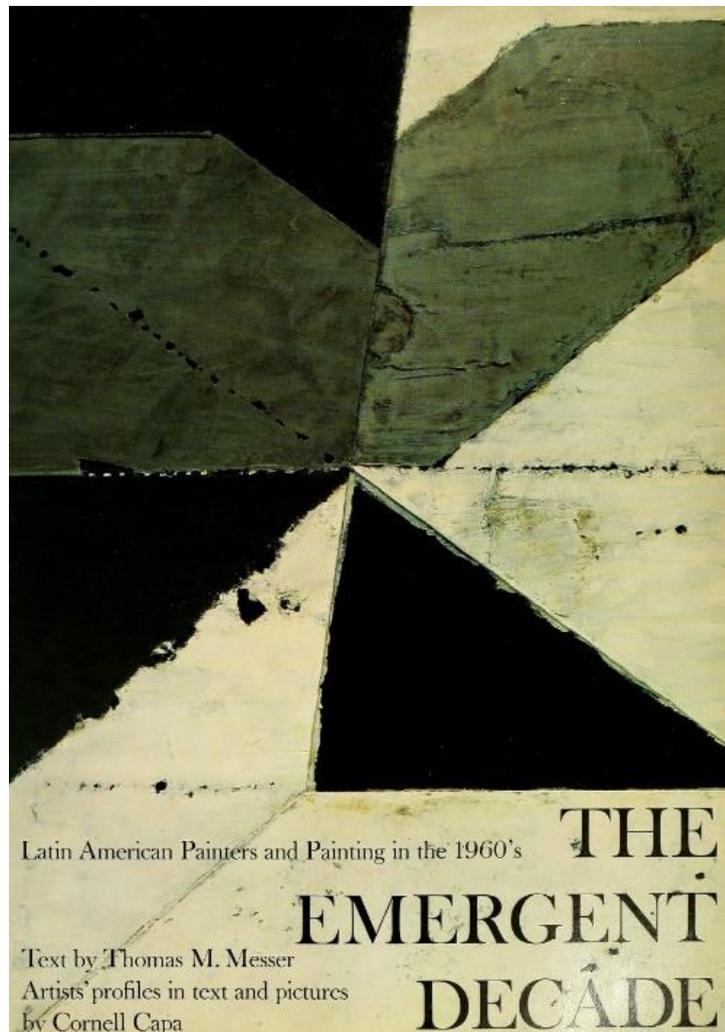


Imagen 1. Cubierta del catálogo de la exposición *The Emergent Decade: Latin American Painters and Paints in the 1960's*. Nueva York: *Guggenheim Museum of New York*, 1966.

Para entender un poco más sobre la relación que se establece entre la promoción del arte y de la cultura con los sucesos históricos y sociales, cabe hacer un paréntesis en este momento. Es también en los años 60 —al medio de este intento de aproximación con las naciones latinoamericanas— cuando el gran público de Estados Unidos descubre la literatura de América Latina, hecho que recibe el nombre de *boom* de la Literatura latinoamericana. Como muy bien señala Efraín Barradas (1994) no se va a descubrir el conjunto de la literatura de allá, pero sí se potencia a algunos autores, más acordes con la ideología de Estados Unidos en estos momentos y, los que ofrecían menos riesgo en el análisis de sus líneas. De esa manera se reconoce a “Borges, pero no Carpentier; García Márquez<sup>9</sup>, pero no Rulfo; Neruda, pero no Vallejo” (Barradas, 1994: 75). Esto nos sirve para entender la selección que posteriormente se hará en los artistas que propician el *boom* de la década de 1980.

Los procesos de descolonización en África y en Asia ocurridos en la década de 1970, destapan una urgencia en la generación de nuevos modelos políticos y culturales, donde veremos despuntar tanto en Estados Unidos como en Europa nuevos sujetos de la historia, que antes permanecían sin voz en los márgenes (Fredric, 1997: 18).

Además de estos procesos, hemos de tener en cuenta dos puntos, que van de la mano y que, generaran un nuevo interés de Estados Unidos hacia el arte de América Latina en la década de 1980: la política internacional y el mercado de arte.

La década donde empiezan a proliferar las exposiciones de arte latinoamericano en Estados Unidos es la misma en que su gobierno hace intervenciones en los países de América Central (Nicaragua, El Salvador y Guatemala). Entre 1982 y 1986 el Grupo de los Ocho (formado por México, Venezuela, Colombia, Panamá, Argentina, Uruguay, Brasil y Perú) demanda de Estados Unidos soluciones políticas y no militares en los países de América Central. La voz de estos países, que concentran a 80% de la población de la región, no pasaría desapercibida en el terreno internacional.

---

<sup>9</sup> Edward Sullivan hace un interesante comentario sobre la publicación de *Cien años de soledad* en los Estados Unidos durante la década de los '70. Él cree que el extraordinario interés del público de Estados Unidos hacia esta novela ha influenciado en parte su distanciamiento hacia la realidad de América Latina y se creara en el ciudadano medio una imagen de cultura fantástica, surreal y fantástica. Ver: Sullivan, Edward. (1994). Mito y Realidad: Arte latinoamericano en Estados Unidos. En Leval, Susana T. (Coord.). *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. (pp. 81-87). Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.

En el mismo año de 1986 la política internacional de Estados Unidos da un giro hacia la promoción del arte de los países latinoamericanos. Las motivaciones que impulsan este giro son fácilmente entendidas cuando miramos a la conformación del panorama social, político y económico del país en estos años. Según Shifra Goldman (1994: 100):

Frank Hodsell, presidente del Fondo Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts-NEA), firme partidario de Reagan, hace una intervención especial en la reunión de la Asociación Americana de Directores de Museos de Arte, celebrada en Puerto Rico, para ofrecer la financiación del intercambio cultural entre Estados Unidos y América Latina. Cantidades significativas de fondos del NEA fueron canalizados hacia muchas exhibiciones de arte latinoamericano, y hay todavía más en el presupuesto.

También en relación a la economía y a la política, pero a la doméstica, Goldman (1994) apunta que el mercado de inmigrantes hispanos en Estados Unidos habría crecido de manera extraordinaria en la década de 1960 y 1970, así como sus ingresos. No representaban solamente a las clases más bajas de la población, sino que ya alcanzaban —con la escolarización principalmente de inmigrantes puertorriqueños—, a una esfera de clase media. Esto ha promovido a que una serie de industrias se giraran hacia la potencialidad de estos consumidores, utilizando herramientas que iban desde la adaptación de sus productos a la financiación de actividades artísticas y culturales provenientes de países latinoamericanos. Estrategias que podrían afianzar la relación de su marca a esta esfera de la población.

El otro punto, que ya hemos mencionado en otros momentos del texto, trata del impacto económico de la venta de artistas latinoamericanos en el mercado de arte. Siguiendo con el análisis de Goldman (1994) esto tiene inicio con una subasta de arte mexicano que hace Sotheby's en 1977 y tiene tanto éxito que se seguirá realizando anualmente. La creciente compra de estas obras se explica porque tienen un precio bastante inferior a aquellas de artistas europeos o norteamericanos. Pero su valor se sigue incrementando año a año, sin llegar a alcanzar los precios de salida que tienen los artistas de países hegemónicos. Asimismo hay que entender que este impacto económico va a repercutir en las galerías norteamericanas, que si antes no tenían en sus plantillas a

artistas latinoamericanos, con este incremento en las ventas, se lanzarán a buscar otros nombres.

En consonancia con todos estos factores se abre un tercer momento de interés de Estados Unidos por el arte del sur a mediados de la década de 1980 y se va intensificado en los años 90. Piñero (2014) explica otro factor que impulsa este acercamiento: la proximidad del aniversario del V Centenario del Descubrimiento, que ubicará a América Latina en la agenda de representación tanto de Estados Unidos, como de los países europeos. Adriano Pedrosa (1993) señalará otro punto: dentro de las políticas multiculturales y de inserción periférica operadas por los Estados Unidos, los latinoamericanos eran la imagen de un 'otro' más cómodamente asequible: hablan lenguas europeas, son cristianos y, en general, eurocéntricos.

Pero en aquellos momentos ¿qué era 'arte latinoamericano' en Estados Unidos? De acuerdo con Estrella de Diego (2009: 301), para la perspectiva de mercado, era "sencillamente, aquello que parecía más 'latinoamericano': lo cubano, lo brasileño. En pocas palabras y reduciendo al absurdo, aquello que recuperaba la tradición nostálgica de las vanguardias históricas, el 'exotismo' —África— del cual el discurso hegemónico anda siempre ávido y que representaba 'la infancia de la humanidad'".

Aunque también puntúa Gabriel A. Piñero (2014) que este momento en los años 90 tendrá algunas características distintivas, pues habrá una mayor participación de comisarios y críticos latinoamericanos en las elaboraciones y producciones de los proyectos expositivos. Esta presencia fortalece la creación de nuevos sentidos sobre la historia, cuestionando las visiones simplistas exhibidas en periodos anteriores. Empezaron a rechazar a todas las exposiciones concebidas desde el norte, tachándolas de externas y alejadas del conocimiento real del continente. Esto ha instalado a los profesionales latinoamericanos en el puesto de los 'verdaderos constructores de la historia y detentores de sus sentidos'.

## 2.4. Exposiciones paradigmáticas en medio del *boom*.

Si los debates sobre el poscolonialismo, la multiculturalidad y las tensiones centro – periferia estaban en efervescencia en el mundo académico entrada la década de 1980, algo bastante distinto pasaba en el contexto de las exposiciones de arte que “ajeno a los debates que se estaban produciendo en el contexto poscolonial, parecía todavía aferrado a la idea de proclamar una única y universalmente válida idea de arte” (Guasch, 2016: 103).

Haciendo oído a las discusiones teóricas y con la urgente demanda de la inclusión del otro en las muestras de arte contemporáneo, las instituciones europeas y de Estados Unidos se lanzaron a finales de la década de 1980 a una copiosa, aunque perezosa, actividad de producir y poner en itinerancia exposiciones de arte latinoamericano y de otras regiones periféricas. Perezosa porque, al menos en estos inicios, hará un uso distendido de una idea de culturas foráneas y homogeneizadas basadas en aspectos cercanos a lo subalterno, a lo folclórico y a lo primitivo. Según palabras de Pacheco (1999: 131-132): “En estas muestras se unen de manera perversa la visibilidad que otorga la postmodernidad a los márgenes con la clara persistencia de criterios que aún se refieren a esos márgenes con las mismas imágenes simplificadas de la modernidad”.

### 2.4.1. *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987, Indianapolis art Museum, 1987.*

Empecemos un recorrido mirando a las muestras que intentan brindar una mirada general de la producción más contemporánea de América Latina en aquellos momentos. Sin buscar demasiado encontraremos como uno de los primeros ejemplos a la exposición *Art of the Fantastic: Latin American, 1920 – 1987*<sup>10</sup>, organizada por el

---

<sup>10</sup> La muestra se presentó en el Indianapolis Art Museum del 28 de junio al 13 de septiembre de 1987. Integraban la exposición los siguientes artistas: Roberto Aizenberg, Antonio Henrique Amaral, Tarsila do Amaral, Luis Cruz Azaceta, Jose Bedia Valdés, Jacobo Borges, Fernando Botero, Alejandro Colunga, Siron Franco, José Gamarra, Alberto Gironella, Beatriz González, Frida Kahlo, Guillermo Kuitca, Wifredo Lam, Rocío Maldonado, Roberto Matta, Armando Morales, Armando Rearte, Armando Reverón, Arnaldo Roche Rabell, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Joaquín Torres-García, Tilsa Tsuchiya, Jorge de la Vega, Germán Venegas, Alejandro Xul Solar, Waldemar Zaidler.

Indianapolis Museum of Art y exhibida posteriormente en distintas ciudades de Estados Unidos y también en la Ciudad de México<sup>11</sup>.

La exposición coincidía con la realización de los Juegos Panamericanos que en aquel año se realizaban en Indianapolis. La elección de las obras y de los artistas por sus comisarios, Holliday T. Day y Hollister Sturges, fue realizada bajo la premisa que la categoría de lo fantástico era suficiente para definir a la producción artística de la región: “use fantastic imagery as a vehicle to define their special cultural identity that developed over a period of 400 years” (Day y Sturges, 1988: 10)<sup>12</sup>.

Compartimos percepciones con la investigadora Maria Laura Ise (2011) de que nada más comenzar el planteamiento del texto de presentación en el catálogo hay una serie de aspectos que debemos tener en cuenta. De acuerdo con la investigación hecha por los curadores en los veinte años precedentes no se había realizado en Estados Unidos ninguna exposición colectiva de arte contemporáneo de América Latina y la bibliografía disponible en el país era muy escasa más allá de la década de 1960. Esta situación se reflejaba en que el arte latinoamericano fuera prácticamente desconocido por el público. Lo que también se veía en el medio académico: aunque habían especialistas en determinados artistas o periodos, escaseaban profesionales que atendiesen al conjunto del arte latinoamericano (Day y Sturges, 1988).

Partiendo de este panorama de desconocimiento ampliado, el proyecto de la exposición intentaba dibujar un índice general para el arte del continente —partiendo de una propuesta de Damián Bayón— donde lo fantástico es visto como una categoría que ha dominado la producción cultural de Latinoamérica durante el siglo XX. Legitimar esta categorización se hace necesaria, pues de acuerdo con los comisarios (Day y Sturges, 1988: 11):

Since the fantastic often represents the collision of several cultures whose values are in conflict, Latin American art has sometimes been misinterpreted as an aberration or less powerful derivation of an existing mode of art. It is indeed these

---

<sup>11</sup> La muestra se ha visto en el Queens Museum del 10 de octubre al 10 de diciembre de 1987; en el *Center for Fine Arts de Miami* y al Centro Cultural/Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, siendo una de las primeras en la oleada de muestras de arte latino y latinoamericano respaldado por las agencias federales de Estados Unidos tales como el *National Endowment for the Arts* y el *National Endowment for the Humanities*.

<sup>12</sup> “utiliza la imagen de lo fantástico como vehículo para definir una identidad cultural especial que se desarrolló en un periodo de 400 años”. (Traducción de la autora)

variation's, however, and the continued use of seemingly outmoded styles that give Latin American art its vitality and extend the idiom in a meaningful way<sup>13</sup>.

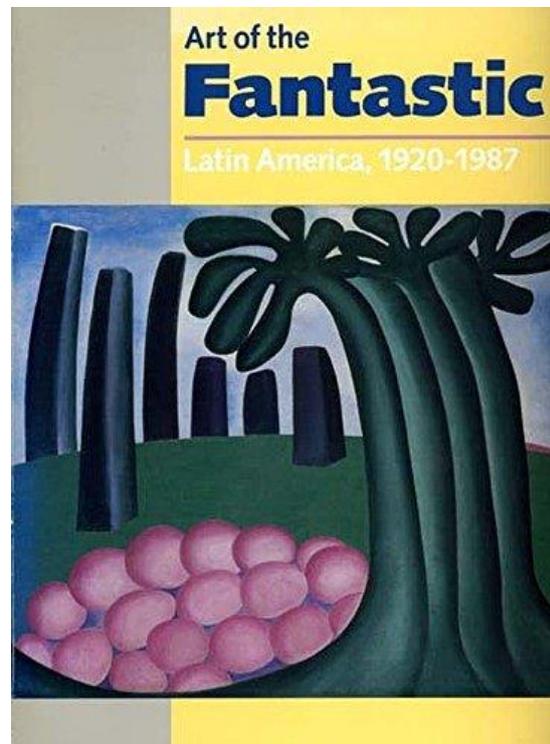


Imagen 2. Cubierta del catálogo *Art of the fantastic: Latin American, 1920 – 1987*. Indianapolis Museum of Art, 1987.

Basándose en conceptos del surrealismo, el realismo mágico, el sentido irracional y lo exótico de la cultura latinoamericana, la muestra reforzaba la idea del *boom* literario de los años 60, donde lo emocional y lo real maravilloso se identifican con el quehacer latinoamericano. Estos conceptos han generado un modelo de presentación y de lectura del arte latinoamericano. Modelo que fue trasladado a los espectadores y se ha transformando en un estereotipo. Veremos como este marco conceptual luego será trasladado a Europa en exposiciones similares.

La muestra y su catálogo crean una dicotomía entre lo fantástico que representa lo latinoamericano, con lo real, que vendría dado por Estados Unidos y Europa. Deja entrever un discurso de superioridad desde la narrativa neocolonial dictada por el centro. Veamos esto en algunos extractos del catálogo (Day y Sturges, 1988: 4):

---

<sup>13</sup> Puesto que lo fantástico a menudo representa la colisión de varias culturas que tienen valores en conflicto, el Arte Latinoamericano a veces ha sido mal interpretado como una aberración o una derivación menos poderosa de un tipo de arte existente. Sin embargo, es precisamente esta variación y el uso continuado de estilos aparentemente anticuados los que dan al Arte Latinoamericano su vitalidad y amplían su repertorio de manera significativa. (Traducción de la autora)

Moreover, it must be remembered that the aesthetic values of the Latin American public are not the same as those of European or North American audiences. Poetry, mystery, dramatic impact, meta- phor, and spiritual ambiance are valued in particular over the empirical or literal, or what sculptor and critic Donald Judd has called “thereness.”.

Critical and art historical writing likewise reflects this difference in attitudes. In Northern writing, interpretation depends on the organization of factual information about the art and artist. [...]The Latin American critic, on the other hand, puts value on his or her feelings while viewing the work and on the imagination and poetry that the artist is able to inspire in the viewer. He or she does not feel it necessary always to be as scientific as the North American critic in drawing conclusions about the art, because in some sense the assumption is made that the facts are obvious and to repeat them would insult the intelligent reader<sup>14</sup>.

Refuerza que la idiosincrasia latinoamericana en general —del público, de los artistas y de los críticos— se diferencia de la del norte exactamente por su relación íntima con los conceptos de lo fantástico y lo sensible. Establece así una diferenciación desigual entre dos maneras de producción estética: una casi primitiva conectada con el mundo sensible versus la otra, científicamente organizada.

Se redimen de cierta manera reconociendo que su escritura parte de un contexto norteamericano y que para complementar esta narrativa sería necesario buscar a voces de investigadores latinoamericanos. Para legitimar su hipótesis e insertando esta cuota de corrección, permiten —*allowed* en original— que una de estas voces se exprese en

---

<sup>14</sup> Además, hay que recordar que los valores estéticos del público latinoamericano no son los mismos que los del público europeo o norteamericano. La poesía, el misterio, el impacto dramático, la metáfora y el ambiente espiritual se valoran en particular sobre lo empírico o literal, o lo que el escultor y crítico Donald Judd ha llamado "la unidad".

La crítica y la escritura histórica del arte también reflejan esta diferencia de actitudes. En la escritura nortea, la interpretación depende de la organización de la información factual sobre el arte y el artista. [...] El crítico latinoamericano, por otro lado, pone valor a sus sentimientos al ver el trabajo y a la imaginación y a la poesía que el artista es capaz de inspirar en el espectador. No le parece necesario ser siempre tan científico como el crítico norteamericano para sacar conclusiones sobre el arte, porque en cierto sentido se supone que los hechos son evidentes y repetirlos insultaría al lector inteligente. (Traducción de la autora)

elcatálogo, reproduciendo un texto del escritor mexicano Carlos Fuentes bajo el título *Another view* (Otro punto de vista).

## ARTE FANTÁSTICO: LATINOAMÉRICA 1920-1987

### GUÍA DE EXHIBICIÓN PARA JOVENES

UNITED STATES OF AMERICA

Antes de comenzar nuestro viaje por Arte Fantástico: Latinoamérica 1920-1987, tenemos que comprender el significado de "Latino Americano". Mira el mapa de América Latina dibujado abajo. América Latina está compuesta de diferentes países y gente que habla español, portugués u otro lenguaje que proviene de los Indios.

Muchas de las obras de arte creadas por artistas latinoamericanos comparten el tema común de "fantasía". Puedes recordarte de algún sueño, en el cual artículos

diariamente comunes se ven extraños a tu despertar? Tal vez, en tus sueños alguien que tu caballo aprende a volar o debajo de tu cama viven monstruos. Los artistas de esta exhibición usan fantasía para estrechar nuestra imaginación. Nos inspiran a mirar más a cerca y creativamente el modo en que vivimos diariamente nuestras vidas. Al viajar por Arte Fantástico: Latinoamérica 1920-1987 trata de encontrar en las galerías, los cuadros mencionados abajo, empareja el artista con su país de origen y traza una línea desde el nombre de el artista hacia su país. Termina las actividades que siguen sobre cada obra de arte. Que te diviertas!



**6** **WALDEMAR ZAIDLER** **SIESTA, 1985**  
Brasil galería el panorama

Muchas personas de países latinoamericanos hacen una siesta o duermen al mediodía. La siesta es un tiempo para dejar tu imaginación flotar. Mira la obra Siesta. Te recuerda esta obra a tus propios sueños? Ves la silla fantástico? Busca los objetos que son familiares en la pintura Siesta. Dibuja otros objetos que tu reconoces.



**5** **ALEJANDRO COLUNGA**  
**THE WEDDING OF CHAMUCO AND LA LLORONA, 1964**  
Mexico galería al oeste

¡Bienvenidos! Están invitados a la boda de Chamuco y La Llorona. La boda de quien? ¿Por qué el humor? ¿Te parece tu a los invitados de la boda? En que eres diferente? Al lado de el biscocho dibujate a ti mismo y a un amigo imaginario que has conocido en la boda.

**3** **TARSILA DO AMARAL** **ABAPORU, 1928**  
Brasil galería del medio

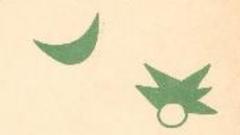
Mira hacia Abaporu. Fíjate como Tarsila de Amaral compone y combina cinco partes muy importantes de la naturaleza: la tierra, el sol, el cielo, la persona y la planta. Los cinco elementos juntos forman una continuidad, o ciclo de vida que no termina en la pintura. Empieza por el sol, siente su calor. Sigue el calor hacia su energía, como se realiza desde la cabeza del la persona, sus dedos y pies. Fíjate como la artista cambia el tamaño y la forma de la persona para llevarnos hasta la tierra verde. Cuales partes de el cuerpo son más grandes? Cuales son más pequeñas? Saca la energía o el calor de la tierra y levvalo al oculto. Esta vivo! Que está tocando el cielo? Estas tu en el mismo punto de el cuadro donde empezastes a mirarlo?

**4** **JOSE GAMARRA**  
**FIVE CENTURIES LATER, 1984**  
Uruguay galería al oeste

Lea las historias de la historia, escogiendo las palabras que se encuentran escritas arriba.

PARADOS LOS METS SHEERA PINTURA  
QUEENS ARBOLES BRINCAR BELLESA  
HAMBURGUESA SELVA CASACA  
CAJA TRANSFORMERS PIZZA

En su \_\_\_\_\_ Cinco Decadas  
Después, Jose Gamarra retrata o enseña dos mundos que se unen. Tres horizontes \_\_\_\_\_ en una \_\_\_\_\_ de Latinoamérica donde hay muchas \_\_\_\_\_ y una \_\_\_\_\_ Dos exploradores europeos están conversando. Ellos fuerzan a otro hombre, un indio nativo de Latinoamérica, a cargar una \_\_\_\_\_ grande donde se encuentran tesoros que han sido robados de la selva. Pero, no importa, por mas que traten de robar los \_\_\_\_\_ se la selva nunca podran lograrlo.



**1** **ROBERTO MATTA** **ROCKS, 1940**  
Chile galería el primer piso

Roberto Matta usa su imaginación y su experiencias que tuvo en Chile para crear paisajes de su mente. En muchas ocasiones el sitio donde vivo el artista tiene mucha influencia en las obras de arte que el o ella crea. Mira la forma de Chile. En que es diferente a otros países de Latinoamérica? Eventos naturales tales como huracanes y volcanes afectan el modo de pensar, el modo de sentir y el compartamiento de las personas que viven en Chile, al igual que en otros países donde ocurren tales eventos. Mira las formas y colores de las Pheoras. Por que te recuerdan a las erupciones volcanicas? En el espacio de abajo dibuja lo propio paisaj, dibuja tu casa y amade un diseño a tu dibujo que exprese TU forma de sentir al pensar en tu casa.



**2** **ALEJANDRO XUL SOLAR**  
**SAINT DANCE, 1925**  
Argentina galería del medio

Alejandro Xul Solar pensó que todos los humanos en el mundo entero estaban conectados por que todos comparten la tierra como su hogar y viven debajo de el cielo y las estrellas. Fíjate como Xul Solar conectaba figuras simples para mostrarlas bailando con las estrellas. Trata de encontrar las figuras en la obra de arte Saint Dance. Dibuja tus propias figuras fantásticas usando una requis (x).

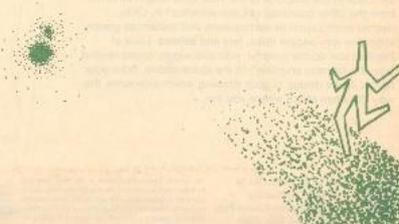


Imagen 3. Guía infantil para la exposición *Art of the fantastic: Latin American, 1920 – 1987*. Queens Museum, 1987. Fuente: New York State archives, ID: 159751. Disponible en: [http://digitalcollections.archives.nysed.gov/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/17427](http://digitalcollections.archives.nysed.gov/index.php/Detail/Object/Show/object_id/17427)

Como sería de esperar no tardaron en llegar las críticas al concepto reductivista desde un enfoque norteamericano, carente de información efectiva, que fueron difundidos por la muestra. Ensayos y exposiciones surgieron principalmente desde los investigadores de América Latina reprobando la exposición. Quizás la respuesta más incisiva vendría en el simposio organizado durante la muestra, dictado por la polémica historiadora y crítica brasileña Aracy Amaral.

Titulado *Fantástico são os outros*<sup>15</sup>, Aracy teje un discurso donde apunta que el desconocimiento de Europa y Estados Unidos de la realidad latinoamericana y su manera de ordenar la vivencia —o más bien sólo reconociendo la parte exótica y tropical, soslayando su parte urbana y moderna— hace que se recaiga en reduccionismos como aquel que se veía en Indianapolis:

Ou seja, para os centros hegemônicos (Paris, Londres, Berlim, Nova York) o fantástico são “os outros”. A dimensão “real” (o que é real?) pertence ao Primeiro Mundo. A magia e o exotismo configuram-se como o polo oposto a essa realidade erudita. É um clichê do civilizado na dificuldade de absorver um universo diverso do seu, mas um clichê que expõe igualmente a sua limitação de compreensão de um *environment* distinto<sup>16</sup>.

Amaral entretanto, reconoce que la muestra ha tenido algunos méritos, como el de reunir a casi treinta artistas, que salvo algunas lagunas, podrían representar bastante bien la producción artística latinoamericana del siglo XX y “levantar um pouco a cortina sobre certa feição da arte da América Latina”<sup>17</sup>. El problema entretanto está en la

---

<sup>15</sup> Amaral, Aracy. (1987). *Fantástico são os outros*. Ponencia presentada en el Symposium of Indianapolis Art Museum. Archivo personal Aracy Amaral, São Paulo. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/776644/language/es-MX/Default.aspx>

<sup>16</sup> Amaral, Aracy. (1987). *Fantástico são os outros*. Ponencia presentada en el Symposium of Indianapolis Art Museum. Archivo personal Aracy Amaral, São Paulo. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/776644/language/es-MX/Default.aspx> pp. 6-7

O sea, para los centros hegemónicos (París, Londres, Berlín o Nueva York) el fantástico son “los otros”. La dimensión “real” (¿qué es lo real?) pertenece al Primer Mundo. La magia y el exotismo se configuran como el polo opuesto a esa realidad erudita. Es un cliché de lo civilizado en la dificultad de absorber un universo distinto del suyo, pero un cliché que expone igualmente su limitación para comprender un *environment* distinto. (Traducción de la autora)

<sup>17</sup> Amaral, Aracy. (1987). *Fantástico são os outros*. Ponencia presentada en el Symposium of Indianapolis Art Museum. Archivo personal Aracy Amaral, São Paulo. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/776644/language/es-MX/Default.aspx> p. 10.

necesidad de etiquetar a estos artistas, quitándoles todas las demás dimensiones posibles.

#### 2.4.2. *Magiciens de la Terre (Centre Georges Pompidou y Grande Halle at the Parc de la Villette, 1989)*

Volvamos ahora a la inserción del otro periférico, no solamente los latinoamericanos, en las exposiciones de arte contemporáneo. En este terreno se halla, la muestra *Magiciens de la Terre*, analizada, alabada y criticada hasta el cansancio. Esta exposición es el mejor ejemplo para entender los procesos inclusivos operados a finales de la década de 1980.

Algunas propuestas anteriores, con menos repercusión, habían buscado incluir la producción artística de otras culturas o espacios geográficos —una aproximación etnográfica al arte contemporáneo—, cayendo en la mayoría de las veces en la primitivización y en la exotización. Ejemplo ampliamente citado y criticado de estos intentos es *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, exhibida en 1984 en el MoMA. Esta exposición más que profundizar en las reflexiones sobre el arte primitivo, la citará apenas como fuente de influencia formal para las obras de las vanguardias occidentales (Gradowska, 2004).

Por más críticas y reproches que ha tenido *Magiciens...* —realizada como una especie de respuesta a *Primitivism in 20th...*— no podemos negar sin embargo, que ha marcado un hito en lo que se refiere a una idea global del arte y ha calado las concepciones de propuestas posteriores, ya sea por lo que se consideran adelantos o por las críticas hacia el despliegue neocolonialista que marcaron sus elecciones.

La muestra fue comisariada por Jean-Hubert Martin y exhibida en el año de 1989<sup>18</sup> en el Centre Georges Pompidou y el Grande Halle de la Villette en París. Es considerada la primera muestra que cuenta con altos presupuestos y situada en un sitio del sistema de arte con visualidad, que propone una idea universal del arte y convoca aquellos artistas que hasta este momento estaban excluidos de este escaparate artístico. Sin embargo, *Magiciens...* es mal considerada la primera, ya que la II Bienal de La Habana, de

---

“Levantamos un poco la cortina sobre algunas características del arte de América Latina”. (Traducción de la autora).

<sup>18</sup> Se ha presentado del 18 de mayo al 14 de agosto de 1989.

1986, ya había presentado en su contenido programático esta voluntad de representar lo universal del arte, como discutiremos en páginas posteriores.

En el texto de su catálogo ya vemos una sospecha de que le sería otorgada la categoría de pionera de las exposiciones globales de arte contemporáneo (McEvelley, Thomas en Guasch, 2000b: 366):

*Magiciens de la Terre*, espera, a fin de cuentas, ofrecer una idea de la situación global del arte contemporáneo, con todas sus fragmentaciones y diferencias. Tal idea puede, a su vez, modificar el formato de las grandes exposiciones internacionales que desdeñan el arte del ochenta por ciento de la población mundial.

La propuesta curatorial de Martin era la exhibir la existencia de distintas formas estéticas en regiones que no habían sido cartografiadas por la historiografía del arte occidental. Así lo expresa en el comunicado de prensa de la muestra<sup>19</sup>:

"Magiciens de la Terre" is the first exhibition really to take a global overview, taking into account revisions in the way in which traditions and developments have occurred throughout the 20th century, and believing that the time has come to look again at the categories, as well as the geographical and cultural boundaries, which have divided and prejudiced opinions on the relations between different cultures in the world<sup>20</sup>.

Las enérgicas críticas a la muestra parten de esta arrogante declaración, pero sobre todo, se originan en la distinción que hizo el comisariado de aquellas obras y artistas provenientes de Europa y Estados Unidos frente a aquellos provenientes de los otros contextos estéticos. Como apunta Joaquín Barriendos (2015) *Magiciens* exhibe por un lado a cincuenta artistas del "lado bom da modernidade (modernismo euro-americano) e cinquenta do lado sombrio da modernidade (antropológicamente definidos como arte primitiva)" (Barriendos, 2015: 1). Así en su afán universalizante, al contrario de rever categorías y sanar los prejuicios, lo que hace la muestra es fortalecer

---

<sup>19</sup> *Magiciens de la Terre*. Communiqué de Presse. Enero de 1989. Disponible en: [https://www.centrepompidou.fr/media/document/12/95/1295983deb4ee5df99f92ab974855fe0/nor\\_mal.pdf](https://www.centrepompidou.fr/media/document/12/95/1295983deb4ee5df99f92ab974855fe0/nor_mal.pdf) Consulta: 15 de mayo de 2014.

<sup>20</sup> "Magiciens de la Terre" es la primera exposición que tiene realmente una visión global, tomando en cuenta las revisiones tradicionales y los desarrollos que han ocurrido a lo largo del siglo XX, y creyendo que ha llegado el momento de revisar las categorías, así como las fronteras geográficas y culturales, que han dividido y perjudicado las opiniones sobre las relaciones entre las diferentes culturas del mundo. (Traducción de la autora)

la idea de una partición entre una estética occidental moderna y otra tercermundista periférica, cargada de exotismo, folclore y mitos.

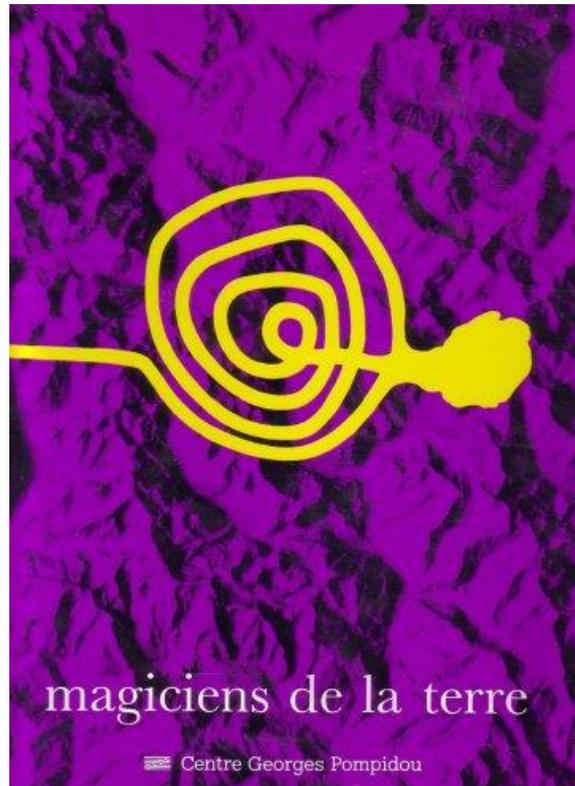


Imagen 4. Cubierta del catálogo de la exposición *Magiciens de la Terre*. París: Centre Georges Pompidou y Grande Halle at the Parc de la Villette, 1989.

De un lado el público podía ver las más recientes producciones occidentales, como los videos de Nam June Paik, esculturas de Louise Bourgeois, pinturas de Sigmar Polke, Enzo Cucchi y Francesco Clemente, así como obras de Cildo Meirelles y Alfredo Jaar (los dos latinoamericanos exhibidos como un eslabón con el occidentalismo). Cuestionando el concepto occidental del artista y, vinculándolo con aspectos del mito y la magia —que parece algo intrínseco a las propuestas periféricas—, los magos de *Magiciens* eran vistos por otro lado con arquitecturas fantásticas del Zaire, estatuas funerarias de cemento de artistas del Benín, pinturas de tierra de aborígenes australianos, estaturas rituales, signos vudús y dibujos sobre arena. Todo esto parte de esta otra estética que se ha cartografiado en los márgenes. Se refuerza el supuesto de lo mágico y ritual con la presencia de los productores tercermundistas que realizaban frente al público una mezcla de performance/ritos.

La 'actuación' de estos artistas periféricos fue defendida de esta manera por los productores de la muestra: "Although it is clear that many works will be displaced from their 'original' context, we have found that the practice of making an ephemeral or site-specific work for a particular occasion cannot be restricted to contemporary western artists<sup>21</sup>". Pero una vez más en el intento de reivindicar la modernidad no occidental se ha caído en el equívoco de exotizar sus manifestaciones, caracterizando una suerte de zoológico humano, digna de siglos anteriores.

### 2.4.3. *La Bienal de la Habana*

El modelo de investigación utilizado en la elección de los artistas para *Magiciens...* nace de la misma propuesta teórica que había ya sido trabajada en la Bienal de la Habana. Con la primera edición en el año de 1984, la cita latinoamericana partía de un trabajo de campo, donde investigadores y comisarios buscaban en las fuentes primarias los artistas y tendencias para su evento. Salvando las diferencias de propósito y principalmente de contextualización, fue algo similar a lo que realizaría el equipo curatorial de la exposición parisina.

En una fecha tan paradigmática como 1989 confluye entonces la tercera edición de la Bienal de La Habana con *Magiciens de la Terre*. Fecha paradigmática porque es el año que se toma como término de la Guerra Fría, con una sugerente derrota de la Unión Soviética y una inmediata reorganización de la geopolítica global. Si vamos específicamente al caso cubano, el fin de la URSS suponía un riesgo al proyecto revolucionario iniciado en 1959.

Es el mismo momento en que se están sembrando las alternativas y urgencias de inclusión multiculturales —en una dualidad causa y efecto con los procesos históricos—, por lo que hay que entender los dos eventos como ventanas de estos procesos, pero en búsqueda de objetivos muy distintos. Entender la lejanía de estos objetivos se hace más comprensible si situamos los dos discursos.

---

<sup>21</sup> *Magiciens de la Terre*. Communiqué de Presse. Enero de 1989. Disponible en: [https://www.centrepompidou.fr/media/document/12/95/1295983deb4ee5df99f92ab974855fe0/nor\\_mal.pdf](https://www.centrepompidou.fr/media/document/12/95/1295983deb4ee5df99f92ab974855fe0/nor_mal.pdf). Consulta: 15 de mayo de 2014.

"Aunque está claro que muchas obras serán desplazadas de su contexto "original", hemos encontrado que la práctica de realizar una obra efímera o específica para un lugar en una ocasión particular no puede limitarse a los artistas occidentales contemporáneos". (Traducción de la autora)

Un texto analítico de comparación entre las dos citas fue escrito por el artista uruguayo Luis Camnitzer para la revista *Third Text*, donde decía que las dos son las grandes vitrinas del arte del Tercer Mundo, pese a sus insondables diferencias presupuestarias. Pero con la salvedad que en la muestra de La Habana las obras eran exhibidas de acuerdo con la contextualización dada por los artistas y no por estrategias curatoriales (Guasch, 2016). Siguiendo este pensamiento, Camnitzer (en Guasch, 2016: 115) hace el siguiente análisis:

Mientras las dos muestras plasmaron la libertad de mezclar arte elevado y arte popular, la de La Habana ignoró el concepto de moda de la 'otredad' [...] En París, la búsqueda 'otredad' determinó la intención así como la realización. Desde el inicio, el título abría las puertas al exotismo, a un arte que no seguía las normas hegemónicas y que a menudo no se definía a sí mismo como arte. La posibilidad de poseer la categoría de 'magos' compartida por artistas hegemónicos ayudaba a borrar la mala conciencia de los organizadores. La Habana no fue un foro para la 'otredad' (*otherness*), sino más bien para el *thisness* donde *this* es lo que nos define y no cómo somos definidos por otros.



Imagen 5. Cartel de la I Bienal de La Habana, 1984.

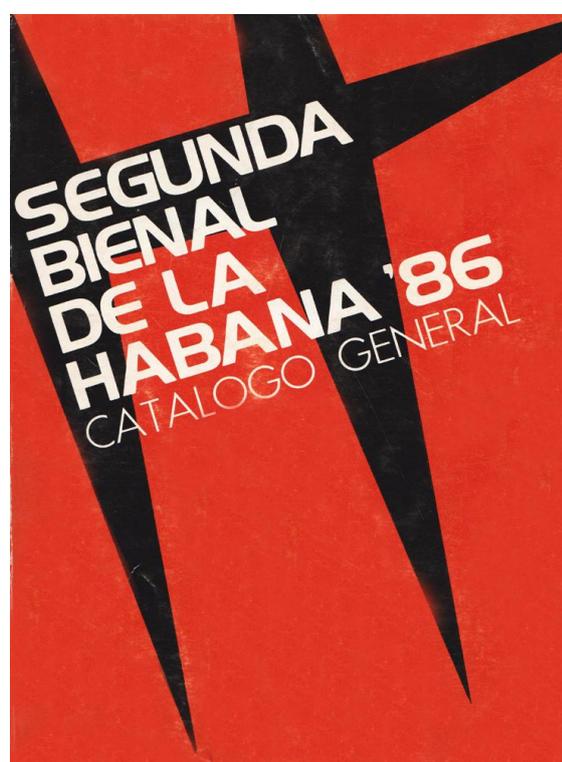


Imagen 6. Cubierta del catálogo general de la II Bienal de La Habana, 1986.

Distinto de las premisas que movían a Jean-Hubert Martin, la Bienal de La Habana “se anclaba en el argumento del tercermundismo como calificativo que denota la urgencia de una reestructuración de la identidad, no sólo desde la perspectiva artística y cultural, sino de la geografía de poderes” (Habib El Fakih, 2015:32). Es la primera muestra de arte contemporáneo que consigue establecerse fuera del eje Europa/ Estados Unidos, que eran quienes elegían hasta entonces que era lo que se debería de exhibir de manera global. Además huyen de modelos de bienales como las de Venecia y São Paulo —las dos grandes citas hasta aquel momento— pues no se centra en los artistas y tendencias establecidos en el espectro hegemónico/occidental (Guasch, 2016).

La primera edición de la Bienal en 1984 se centró en artistas de América Latina pero la intención internacional de la muestra estaba presente desde sus inicios. De acuerdo con el documento fundacional del Centro Wifredo Lam —institución responsable del evento— sus atribuciones y funciones eran: “el estudio y promoción de la obra de Lam como expresión universal de arte contemporáneo, la promoción internacional de la obra de artistas de Asia, África y América Latina, el fomento de actividades internacionales para establecer redes de cooperación, y la promoción de las manifestaciones contemporáneas de artistas cubanos” (Piñero, 2014: 174 - 175).

Siguiendo estos presupuestos, la segunda edición en 1986 incorpora además de los artistas de América Latina a otros de Asia, África, del Medio Oriente y, en la siguiente también a otros de origen o residencia en Europa y Estados Unidos. A partir de la tercera cita se decide eliminar el carácter competitivo de la muestra y su división por países. Ahora cada edición se estructuraría alrededor de un concepto de reflexión —*Tradición y contemporaneidad* en aquel año— que para el equipo curatorial representaba un tópico de interés dentro del debate internacional del arte contemporáneo. Esta estructura sigue funcionando hasta la actualidad.

Según la investigadora Gabriela Piñero (2014) dibujar una cita tercermundista responde, en el caso cubano, a una serie de factores. Por un lado como estrategia política del Ministerio de Cultura, intentaba recolocar a Cuba en el escenario internacional — ante el inminente fin de la URSS y consecuente fin de apoyo a la isla— y posicionar a La Habana como centro del mapa del Tercer Mundo, al menos en la defensa de los aspectos

culturales de este espacio. Debido a esto, el panorama artístico presentando en la Bienal era bastante sincronizado con el aquel de las solidaridades políticas del régimen cubano<sup>22</sup>. Por otra parte, el proyecto de la Bienal concebía a sí misma como “una plataforma para revertir el desconocimiento y falta de intercambio entre países marginales, dentro del trazado de poder artístico” (Piñero, 2014: 175).

Una de las premisas de los organizadores de la Bienal era que para cambiar el orden de poder establecido por el régimen colonial era necesario además de cambios en el orden económico y de información, luchar por un “nuevo orden internacional de la cultura” (Lilian Llanes Godoy, 1989 por Piñero, 2014: 175). La promoción de esta lucha se solicitaba, según su concepción, en un mayor conocimiento de la producción artística de las zonas marginadas. Para ello la Bienal trata de “romper el esquema centro-periferia, sugiriendo que la ansiada globalidad del nuevo modelo expositivo consistía en la inclusión de artistas de todo el mundo sin ser etiquetados como *mainstream* [...] pero con una forma descentralizada de pensar lo global y articularlo micropolíticamente” (Guasch, 2016: 115).

Estos objetivos aparecen claramente esbozadas en el folleto de presentación de la I Bienal de La Habana cuando el poeta Eliseo Diego lo cierra con la siguiente aseveración:

La incomunicación entre los pueblos del Tercer Mundo ha sido una catástrofe alentada por las aviesas intenciones de imperialismos ya caducos o en trance de corrupta descomposición. La Revolución Cubana se ha propuesto con inquebrantable empeño romper toda barrera entre hermanos, reintegrar lo disperso. De aquí que esta I Bienal sea, no sólo un importante evento artístico, sino un hecho de significación histórica que ha de tener incalculables y consoladoras consecuencias para el futuro de todos.<sup>23</sup>

Otra de las exposiciones que también ocurre en el año de 1989 donde se intenta replantear el modelo hegemónico y proponer dispositivos expositivos globales es *The Other Story* en la Tate Modern Gallery. Una muestra que reunió obras vanguardistas de

---

<sup>22</sup> Gabriela Piñero (2014) añade que de acuerdo con Gerardo Mosquera —uno de los que ha ideado la muestra— y Rachel Weiss a pesar de contar la Bienal con relativa independencia, al menos hasta la cita de 1989, las decisiones sobre países y artista incluidos estaban mediadas por los intereses del Estado cubano.

<sup>23</sup> Diego, Eliseo. (1984). Introducción. *1ª Bienal de la Habana*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Consejo Nacional de Artes Plásticas. Disponible en: <http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/1.1BH.pdf>. Consulta: 23 de abril de 2014.

artistas afrobritánicos, caribeños y asiáticos y que ha recibido aclamaciones y burlas más o menos en la misma medida<sup>24</sup>.

*2.4.4. The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s. (Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum Of Contemporary Art y The Studio Museum Harlem 1990).*

Buscar el aspecto pluralista de las propuestas comisariales seguiría su curso y en el año 1990 se inaugura en los Estados Unidos una gran muestra articulada entre tres museos de Nueva York, titulada *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. La muestra reunió a más de 200 obras de 94 artistas estadounidenses de origen hispano, asiático, afroamericano, nativos americanos y europeos. La elección de las obras y artistas se ha orientado en los temas prevaletentes, surgidos o reforzados en la década de 1980, más que proponer una revisión estilística. De acuerdo con el folleto de la muestra “a la vez que se dirigen colectivamente al fenómeno de la exclusión, estos artistas recurren a diferentes combinaciones de experiencia personal, herencia cultural, sexo, sexualidad y puntos de vista políticos y filosóficos para interpretar los temas los temas que les ocupan”<sup>25</sup>.

Cada uno de los museos participantes en el proyecto: *The New Museum*, *The Museum of Contemporary Hispanic Art* y *el The Studio Museum Harlem*, ha presentado obras en los más distintos formatos y manteniendo el cuño multicultural. Así el montaje fue dividido por ejes temáticos: costumbres sociales/ crítica cultural, historia/ memoria/ artefacto, biografía y sexualidad/ sexo, mitos/ espiritualidad/ naturaleza y diálogos/ medios de expresión, divididos entre las instituciones.

---

<sup>24</sup> Para ampliar sobre la exposición *Other Story* ver: Fischer, Jean. (2009). *The Other Story and the Past Imperfect. Tate Papers*, (12). Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/no-12/the-other-story-and-the-past-imperfect> y Guasch, Anna María. (2016). Primeros cuestionamientos a la exposición occidental. Las exposiciones de 1989. pp. 105-118. En Guasch, Anna María. *El arte en la era de lo global 1989 / 2015*. Madrid: Alianza Forma.

<sup>25</sup> *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*. (1990) Folleto de exposición celebrada en el Museum of Contemporary Hispanic Art del 16 de mayo al 19 de agosto de 1990; The New Museum Of Contemporary Art del 12 de mayo al 19 de agosto de 1990; y The Studio Museum Harlem del 18 de mayo hasta el 19 de agosto de 1990. Disponible en: [http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/8175](http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/8175). Consulta: 23 de mayo de 2014.



Imagen 7. Vista de la exposición *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* en el The New Museum, 1990. A la derecha la obra de Albert Chong, *Rights: 36 Tactics*, expuesta en la ocasión. Foto: <http://www.newmuseum.org/history>

Precisamente en *The Decade...* el comisariado se aleja del concepto de la entidad del otro por el de la identidad, buscando más que enseñarlo al público, darle voz para que el otro establezca su propio diálogo con el espectador. De acuerdo con Simon Njami<sup>26</sup>:

Aquí tenemos la identidad, anunciada como una cuestión esencial de la década. Se trata, sin duda, de la experiencia más audaz y justa desde un punto de vista intelectual, en la medida en que la inclusión no era el resultado de una entidad, sino que se realizaba por la suma de varias energías. En este verdadero trabajo de colaboración, el centro omnisciente y paternalista desaparece en favor de una dinámica con la que cada una de las instituciones implicadas, con identidades propias, se dejaba contaminar por las demás. Entre sus ventajas, estaba la opción que daba a los no occidentales para que dijeran su versión de la verdad, sin traducciones ni maquillajes bien intencionados.

<sup>26</sup> Njami, Simon. (2010). Bienvenidos al Tercer Mundo. Magiciens de la Terre, la muestra del Pompidou del 89, miró por primera vez el arte del mundo. *El mundo. El cultural*. 26 de marzo de 2010. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Bienvenido-Tercer-Mundo/26898> Consulta: 27 de maio de 2014.

El objetivo de la exhibición no era el de promover un recuento enciclopédico de lo que se había producido en la década de los 80 en Estados Unidos y que generalmente había sido omitido por el discurso de las instituciones principales. Lo que buscaba era “celebrar y dar testimonio de la diversidad cultural. A través de las obras de los artistas participantes, de paneles de discusión interpretativa, obras de arte y ensayo, video y literatura, esta exposición se propone establecer un diálogo entre los diversos segmentos de la población norteamericana”<sup>27</sup>.

Ahora bien —alejando los halagos o las críticas hacia estas muestras, sus objetivos, respuestas y dudas—, tenemos de tener presente que esas fueron pioneras en la inserción de la producción del arte periférico a la autarquía que vivía el arte occidental hasta estos momentos. Entrada la década de 1990 la organización de exposiciones de arte que buscan reacomodar el espacio para la producción antes renegada será cada vez más numerosa. Empieza a entenderse que establecer a este otro visible e incorporarlo en la escena artística y cultural implica nuevas concepciones de programas artísticos y eventos culturales donde sea posible promover la circulación de las diferencias.

Se buscará entonces crear espacios de posibles encuentros multiculturales, organizándolos mediante distintas categorías. Según Cecilia Iida (2016, 23): En estas exposiciones los modelos curatoriales justifican y valoran un modo de articulación del mundo, una forma de pensarlo que hace del circuito artístico internacional un espacio de disputa por la legitimidad, así como también de emergencia de alternativas de sentido y prácticas diversas.

#### 2.4.5. *Documenta X (Kassel, 1997) y Documenta XI (Kassel, 2002).*

Podemos apuntar como uno de los hitos en el cierre de la última década del milenio, la realización de la *Documenta X*, en 1997 y su culminación con la *Documenta XI* en 2002. El evento que es sin dudas el gran termómetro para verificar por donde se mueve la producción y el pensamiento del arte último, se ha volcado en analizar el momento que vivía la cultura contemporánea en el evento de 1997 y se afinca como una cita global en la siguiente exposición.

---

<sup>27</sup> *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s.* (1990) Folleto de exposición. Disponible en: [http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/8175](http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/8175) Consulta: 23 de mayo de 2014.

La polémica curaduría de Catherine David en la *Documenta X* propone una especie de *retrospective*<sup>28</sup>, en un mirar hacia atrás y adelante, tanto al arte como a la conyuntura misma de la muestra y sus relaciones políticas y sociales. De este modo no han faltado las propuestas y los cuestionamientos sobre el poscolonialismo, sobre las distintas formas de urbanismo, sobre el significado de la imagen visual en la sociedad de la información y sobre la red y el comercio del arte contemporáneo<sup>29</sup>.

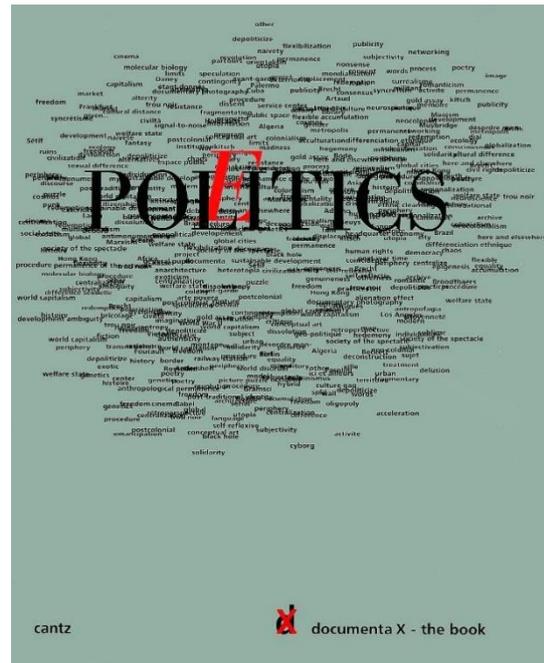


Imagen 8. *Politics-poetics, Documenta X: the book*. Cubierta del libro/catálogo que acompañaba exposición. Kassel, 1997.

La *documenta X* fue la primera, desde su fundación en 1955, que contaba con una dirección artística que no fuera alemana y que fuera de una mujer. Además de las exposiciones (cerca de 700 obras de 120 artistas de todo el mundo) también contaba con un programa cultural de debates llamado *100 Days - 100 Guests*, donde hablaron nombres como Edward Said, uno de los iniciadores de los estudios poscolonialistas; Okwui Enwezor, comisario y crítico de arte que sucedería la dirección artística de la *documenta* y que tiene la impronta de la inclusión periférica en sus propuestas. Entre los

<sup>28</sup> David sostiene que la *documenta X* tiene la obligación de elaborar una mirada histórica y crítica sobre su propia historia. Propone de esta manera una *retrospective*: “certain major proposals that appeared in the 1960s in the work of artists who were born before, during, or immediately after the war, some of whom died prematurely (Marcel Broodthaers, Öyvind Fahlström, Gordon Matta-Clark, Hélio Oiticica), and almost all of whom began their work around the time that the first *documenta* opened (Gerhard Richter, Michelangelo Pistoletto, Richard Hamilton, Aldo van Eyck)”. En: David, Catherine. *Introduction in the Short Guide*. Comunicado de prensa. Disponible en: [http://www.universes-in-universe.de/doc/e\\_press.htm](http://www.universes-in-universe.de/doc/e_press.htm). Consulta: 25 de mayo de 2014.

<sup>29</sup> Reflexiones extraídas de: *documenta X*. Disponible en: [http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta\\_x](http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x). Consulta: 25 de mayo de 2014.

latinoamericanos, fueron invitados la psicóloga brasileña Suely Rolnik, al escritor mexicano Carlos Monsivais, al director de cine chileno Raúl Ruiz y al comisario argentino Carlos Basualdo.

En la presentación oficial, David ha insistido que 13% de los artistas seleccionados para la muestra provenían de regiones del mundo no eurocéntricas. De acuerdo con el texto de Manuel Borja-Villel<sup>30</sup> la *documenta*, había surgido al principio de la Guerra Fría como una vitrina del arte más actual occidental frente al orden soviético. Con la caída del muro en 1989 necesitaba reubicarse en el escenario internacional: “¿cuál podía ser su función en un mundo global en el que, con la caída del muro de Berlín, Kassel dejaba de tener su función inicial?<sup>31</sup>”. De modo que, aunque se hayan depositado todas las críticas sobre la propuesta de David principalmente por su intelectualización, esta supo “construir un modelo histórico que nos permitiese entender mejor un mundo ante cuyo proceso globalizador no podíamos permanecer ajenos”<sup>32</sup>.

El museo de los 100 días —como se acostumbra llamar a la *documenta*— irá a consolidarse con este discurso inclusivo en la siguiente edición (2002) presentado a 30% de artistas no centrales, en el proyecto de Okwui Enwezor. Enwezor, comisario nigeriano afincado en Estados Unidos, había sido director artístico de la II Bienal de Johannesburgo<sup>33</sup> en 1997 donde ya había demostrado su voluntad de reorientar el orden de las exposiciones, acentuando el carácter poscolonial y transnacional que vivía la contemporaneidad, llegando a un modelo de exposición global<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Borja-Villel, Manuel. (2010). La última Documenta del siglo XX. *El mundo. El cultural*. 30 de julio de 2010. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>. Consulta: 25 de mayo de 2014.

<sup>31</sup> Borja-Villel, Manuel. (2010). La última Documenta del siglo XX. *El mundo. El cultural*. 30 de julio de 2010. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>. Consulta: 25 de mayo de 2014.

<sup>32</sup> Borja-Villel, Manuel. (2010). La última Documenta del siglo XX. *El mundo. El cultural*. 30 de julio de 2010. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>. Consulta: 25 de mayo de 2014.

<sup>33</sup> La II Bienal de Johannesburgo tuvo lugar del 12 de octubre al 12 de diciembre de 1997.

<sup>34</sup> Para la cita de Johannesburgo Enwezor, intentando esquivarse del tono nacionalista y del gran poder de autoría del comisario, ha invitado a seis curadores de distintas partes, con la única restricción de que sus proyectos no estuvieran basados en criterios de nacionalidad y rebasaran su inclinación territorial. Fueron invitados Gerardo Mosquera, de Cuba; Hou Hanru de China que vive en París; Yu Yeon Kim, que alterna entre Seoul y Nueva York; Octavio Zaya, de España, que vive en Nueva York y que ha trabajado intensamente con artistas de Europa, África y América Latina; Kellie Jones de los EE.UU.; y Colin Richards de Sudáfrica. Es clave ver en los comisarios invitados el aspecto de transitoriedad de sus currículos, el *between* que defendía Enwezor en sus proyectos para poder identificar estas zonas de contacto en el terreno poscolonial. Véase: Guasch, Anna María. (2016). Derivas poscoloniales hacia lo global. pp.119-134 en Guasch, Anna María. (2016). *El arte en la era de lo global 1989 – 2015*. Madrid: Alianza Forma.

Para la gran vitrina de la *documenta XI*, Enwezor desarrolla “un proyecto discursivo-expositivo que se propone superar lo poscolonial y lo multicultural por lo global” (Guasch, 2016: 135). Partiendo de la experiencia de Johannesburgo, la cita alemana contaba con la colaboración de seis vicecomisarios y cinco eventos sucesivos celebrados en ciudades de cuatro continentes: Viena y Berlín, Nueva Delhi, Santa Lucía y Lagos. Estos encuentros, fueron en realidad plataformas de investigación y contacto: “mapas de los circuitos del conocimiento contemporáneo acerca de arte, teoría, ciencia, cultura, ecología, especialidad y temporalidad, sistemas urbanos, localidad, globalidad, formaciones institucionales, etc.” (Guasch, 2016: 135).

Fueron exhibidas obras de casi 120 artistas procedentes de más de 40 países en las salas del Fridericianum Museum donde normalmente se monta la muestra y en otras cinco sedes. Este *documenta*, como prácticamente todas, no ha dejado contenta a toda la crítica y ha provocado una serie de discusiones y algo de alboroto en el medio artístico. Los reproches se centraban principalmente en el carácter extremadamente sociológico de las obras —había una presencia masiva de videos, fotografías y registros de acciones— que ofuscaban, según la crítica, el carácter sublime y contemplativo del arte<sup>35</sup>. Victoria Combalia escribía en las páginas del periódico *El País*: “La obra de arte se va convirtiendo en una mera huella visual de un discurso sociológico con documentales”<sup>36</sup>.

Otra de las reprimendas de la crítica fue que la mayoría de los artistas periféricos presentes en la muestra producían desde los centros hegemónicos del arte o eran representados por galerías de ciudades como París, Nueva York y Londres. A esta crítica Enwezor, se basaba en que el local de nacimiento de los artistas no importaba tanto dentro de una contemporaneidad inmersa en procesos de desplazamientos, redes y migraciones. La nacionalidad era lo de menos —una especie de antídoto a *Magiciens...*, que enseñaba junto con cada obra un mapa de localización del artista— en una sociedad

---

<sup>35</sup> En las publicaciones de la prensa española podemos ver estas críticas por ejemplo en: Acosta, José Manuel. (07 de junio de 2002). La Documenta de Kassel antepone la protesta a la estética. *ABC.es*. Disponible en: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-06-2002/Cultura/la-documenta-11-de-kassel-antepone-la-protesta-a-la-estetica\\_104950.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-06-2002/Cultura/la-documenta-11-de-kassel-antepone-la-protesta-a-la-estetica_104950.html). Krauthausen, Ciro. (9 de junio de 2002). La Documenta explora los géneros de arte. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/06/09/cultura/1023573601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/06/09/cultura/1023573601_850215.html); Combalia, Victoria. (18 de julio de 2002). La Documenta 11 o el triunfo del realismo. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/07/18/catalunya/1026954440\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/07/18/catalunya/1026954440_850215.html).

<sup>36</sup> Combalia, Victoria. (18 de julio de 2002). La Documenta 11 o el triunfo del realismo. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/07/18/catalunya/1026954440\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/07/18/catalunya/1026954440_850215.html). Consulta: 23 de mayo de 2014.

transnacional y poscolonial —Enwezor intentaba no utilizar el término globalizado: “La cuestión común que afrontamos es cómo vivimos las profundas irrupciones históricas que vinieron después de la época del imperialismo. Esto no es en absoluto ajeno a Occidente. También Occidente se ha visto profundamente marcado por este proceso”<sup>37</sup>.

El medio especializado no obvió, entretanto, que la muestra era uno de “los acontecimientos más radicales en la historia de la práctica poscolonial [...] la novedad de la *documenta 11* sería más curatorial y, en último término, un hito en el desarrollo no sólo de los discursos poscoloniales sino de la práctica artística poscolonial” (Guasch, 2016: 139). El modelo que fue generado a partir de esta experiencia hizo que a la escala mundial comenzara a diseminarse grandiosas exposiciones “no sólo para facilitar un mejor conocimiento de los movimientos artísticos para el público global a través del uso simbólico y del intercambio de formas e ideas de un arte internacional avanzado, sino para propagar una cierta voluntad de arte global que no esconda las asimétricas relaciones de poder en las prácticas artísticas institucionales” (Guasch, 2016: 141).

---

<sup>37</sup> Enwezor, Okwui en Krauthausen, Ciro. (7 de junio de 2002). La *documenta* de Kassel recoge el arte transnacional de la ‘sociedad poscolonial’. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/06/07/cultura/1023400801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/06/07/cultura/1023400801_850215.html). Consulta: 24 de mayo de 2014.



### 3. PERIODOS PRECURSORES EN ESPAÑA. EXPOSICIONES Y ACCIÓN CULTURAL (1910 – 1963).

Volvamos ahora a analizar la presencia cultural y artística latinoamericana en España en el siglo XX. Así como lo que se ha visto en Estados Unidos, pero con determinaciones muy distintas, hallamos definidos tres periodos en donde la misma tuvo particular firmeza: en primer lugar, el que va desde la celebración de los centenarios en 1910 a la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929; un segundo momento, en época franquista, que podríamos situar entre la fundación del Museo de América en 1941 y la realización de la exposición *Arte de América y España* en 1963, teniendo como momento culmen la celebración de las bienales hispanoamericanas; y, finalmente, una tercera etapa, aún abierta, iniciada en torno a las celebraciones del Quinto Centenario en 1992, que arrancarían con exposiciones realizadas en mediados de la década de 1980 — como pueden ser *Chile Vive* en 1987 o varias iniciativas del recién creado Centro de Arte Reina Sofía— o, más aún, como gran punto de inflexión la muestra *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, vista en Madrid en 1989 (Gutiérrez Viñuales y Ribeiro dos Santos, 2013).

### 3.1. De la celebración de los centenarios de la Independencia (1910) a la Exposición Internacional de Sevilla (1929).

En lo que atañe al primero de los periodos señalados, es el momento en que el Estado español, perdidas las últimas colonias de ultramar en 1898, otorga gran importancia a su presencia en las exposiciones del Centenario de las Independencias de las jóvenes naciones latinoamericanas en 1910, como es el caso de las celebradas en México<sup>38</sup>, Santiago de Chile<sup>39</sup>, Buenos Aires<sup>40</sup> y Bogotá<sup>41</sup>. España tendrá una notoria participación en las muestras artísticas presentadas, enviando importantes colecciones.

Como bien señala Bellido Gant (2005) en el caso argentino, por ejemplo, será notable el impacto de las pinturas tanto del catalán Hermen Anglada Camarasa como del vasco Ignacio Zuloaga, el artista numéricamente más representando en el evento, con 36 obras. Como contrapartida, España organizará la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. El hispanoamericanismo defendido en la dictadura de Primo de Rivera, tendía a afianzar las relaciones con los países americanos, sustentándose en valores comunes como la defensa del idioma, la cultura, la religión y las tradiciones históricas, en contraposición a la idea de panamericanismo que por aquel entonces propulsaba Estados Unidos (Bellido Gant, 2005).

De acuerdo con Susana Sueiro Seoane (1992) es el momento donde se cargan de importancia las fiestas conmemorativas que unen a las dos regiones, sobre todo la de la Raza del 12 de octubre, en un intento de recalcar la solidaridad que debía imperar entre pueblos de una misma raíz. Aunque se intentaron fortalecer las relaciones económicas, España —dentro de la ideología de un hispanoamericanismo algo dictatorial— insiste en

---

<sup>38</sup> Numerosas actividades fueron realizadas en 1910 en conmemoración del Centenario de la Independencia Mexicana, bajo el gobierno de Porfirio Díaz: desfiles cívicos y otros festejos masivos, exposiciones, congresos, concursos, publicaciones, recepciones a representantes de diferentes naciones, inauguraciones de monumentos públicos, y apertura de escuelas, entre otras.

<sup>39</sup> La Exposición Histórica del Centenario contó con una serie de actividades en la capital chilena, centradas principalmente en el mes de septiembre de 1910. Véase Alegría, Luis y Paz Nuñez, Gloria. (2007). Patrimonio y modernización en Chile (1910): La Exposición Histórica del Centenario". Atenea (495) 69-81.

<sup>40</sup> La Exposición Internacional del Centenario se realizó en Buenos Aires entre mayo y noviembre de 1910.

<sup>41</sup> La Exposición Nacional del Centenario, como parte de las festividades conmemorativas de la independencia colombiana, fue celebrada en el Parque del Centenario en Bogotá. Ilustrativa e interesante, al respecto, es la animación en 3D creada por Pablo Castillo en 2006, que nos transporta a la ciudad en principios del siglo XX y cuenta la historia de la exposición. Disponible en: <http://www.estudiobis.net/centenario/>

la “propaganda político-religiosa: la religión católica, junto con la lengua, era el gran legado de España en Hispanoamérica” (Sueiro Seoane, 1992: 143).

El renacimiento de la fuerte propaganda con el slogan hispanoamericanista consistía además en un recurso para quitar el foco de otros asuntos más complejos (Sueiro Seoane, 1992 y Ben-Ami, 1980): los problemas que pasaban en el protectorado de Marruecos —con el agravamiento, en 1924, con en el ataque rifeño— y otros derivados de errores en la política interior. De esta manera se intenta sacar el foco de África y apuntar a que el futuro se encuentra en los países latinoamericanos.

La prensa, casi de manera inconsciente, ayudó a difundir el espíritu hispanoamericanista, pues a la par de una rígida censura en escribir sobre temas marroquíes o cuestiones internas, llenó sus páginas sobre temas de América Latina. De esta manera: “El tema de acercamiento a las repúblicas hermanas cumplía la doble función de consolar de los sinsabores de Marruecos y animar a una prensa amordazada” (Sueiro Seoane, 1992: 144).

Para caracterizar más el montaje del escenario, era necesario encontrar a un personaje que encarnase esta defendida relación ‘racial’, lo que ganaría la adhesión de más creyentes. Personaje, que según Sueiro Seoane (1992: 145):

se descubrió en el semi-olvidado escritor Ángel Ganivet, cuyas cenizas volvieron a España en medio de la aclamación popular, y el Directorio, tratanto de evitar que los partidos de la oposición confiscasen su figura en provecho propio, rodeó sus restos mortales de todos los honores y declaró liberal al escritor, pero en la prudente medida en la que el liberalismo puede conciliar con el orden.

### 3.2. La Etapa Franquista y las Bienales Hispanoamericanas (Décadas de 1940 a 1960).

El segundo gran momento de encuentro tendrá como sesgo en común con el periodo precedente la reafirmación de la idea de hispanoamericanismo, aunque en este caso estará marcado por la política franquista y tendrá sus referencias más destacadas en las celebraciones de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Situamos como hito inicial de esta nueva aproximación la fundación del Museo de América en Madrid, en 1941, que tendrá originalmente su colección instalada en el Museo Arqueológico hasta que se finalice la construcción de su sede en 1965.

Desde el punto de vista historiográfico, podemos señalar, entre 1945 y 1956, la publicación de los tres tomos de la *Historia del Arte Hispanoamericano* a cargo de Diego Angulo Iníguez, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazso, aun referente insoslayable en los estudios del arte del periodo colonial.

En el año de 1946 se funda el Instituto de Cultura Hispánica, que será el organismo canalizador de las relaciones culturales mantenidas con Iberoamérica en este período. Este organismo, con apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores, fue el responsable de la organización de las tres ediciones de la Bienal Hispanoamericana de Arte, llevadas a cabo en Madrid (1951), La Habana (1954) y Barcelona (1956)<sup>42</sup>, que para el gobierno español significaron verdaderos intentos, a los que no se pudo dar continuidad, de reafirmar las alianzas internacionales, a la vez que una leve apuesta, sobre todo en la edición catalana, por el arte moderno<sup>43</sup> (Ribeiro dos Santos y Gutiérrez Viñuales, 2013). Como señala Francisco Javier Álvaro Oña (2004), “la ideología de la hispanidad” encontrará en las artes “una de las principales manifestaciones de la modernidad con la que promover una imagen que posibilitara salir del aislamiento internacional”.

---

<sup>42</sup> Para ahondar más en el estudio de las Bienales véase Cabañas Bravo, Miguel. (1996). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.

<sup>43</sup> Para visualizar el tipo de obras que fueron presentadas y premiadas en las exposiciones, además de los catálogos, recomendamos la consulta de Blanco Conde, María. (dir.) (2005). *Catálogo de la colección artística de la AEI*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Agencia Española de Cooperación Internacional, D.L; importante acervo formado fundamentalmente con los premios de las Bienales y con donaciones.

El Instituto de Cultura Hispánica tendrá también a su cargo la organización de una singular exposición en 1963, bajo el rótulo *Arte de América y España*, en cierta manera un sustituto de las Bienales, aunque sin compromiso de continuidad. La muestra fue presentada en Madrid, después trasladada a Barcelona y luego, dividida, itineró por otras ciudades españolas y europeas. Según Miguel Cabañas Bravo, esta muestra señala un giro de la política artística española “que ahora comenzará a conceder una importancia diferente a la adscripción de su vieja dirección hispanoamericanista en lo internacional, pues procurará incidir con ella en los escenarios internacionales” (Cabañas Bravo, 2005: 483). No obstante, y en cierta forma, esta exposición marcará el cierre de un nuevo ciclo de actuación latinoamericanista en cuestiones artísticas, que tardaría, salvo acciones puntuales y carentes de continuidad en el tiempo, en revitalizarse a finales en los años 80, ante la cercanía de la celebración del quinto centenario del Descubrimiento.



## 4. EL (RE)DESCUBRIMIENTO DEL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA. PREPARANDO EL TERRENO ANTE EL QUINTO CENTENARIO (1983-1992).

La mejor consecuencia del cruzamiento entre culturas suele consistir en la mirada crítica que uno vuelve hacia sí mismo.

El conocimiento de los otros es un movimiento de ida y vuelta.

Todorov, El cruzamiento entre culturas.

Dados todos los puntos que hemos visto anteriormente, España aunque con algo de atraso, se lanzará a 'redescubrir' la producción de arte latinoamericano más contemporáneo. El país, por supuesto, tiene un aliciente a la hora de buscar este reencuentro, como antigua metrópoli colonial de la gran mayoría de los países, se supone que resguarda vínculos históricos y culturales que son más factibles de retomar. Aunque como vamos a analizar a lo largo de este trabajo, quizás la existencia misma de estos vínculos haga que el proceso de reaproximación y entendimiento de esta producción sea más complejo. ¿Será realmente España el espacio más apto para revisar los juzgamientos poscolonialistas a que habían sido sometidas las obras del arte contemporáneo más reciente?

Sin dudas debemos de tener en cuenta que el gran acontecimiento que buscaba este reencuentro entre antiguas colonias y metrópoli será la celebración de la Exposición Internacional de Sevilla en el año de 1992 y todos los sucesos que ocurrieron alrededor. Pero es cierto que este no ha sido el primer paso, la jornada se había iniciado algunos años antes —en el periodo de transición democrática— aunque con pasos muy cortos y llegando no muy lejos del punto de partida.

Para hacer esta cuenta hacia atrás empezamos en el año de 1987, año singular, donde tendremos a cuatro grandes exposiciones de arte latinoamericano exhibidas en Madrid.

#### 4.1. *Chile Vive* (1987). Círculo de Bellas Artes, Madrid.

La única de ellas que no es realizada en el Centro de Arte Reina Sofía<sup>44</sup> es la muestra *Chile Vive*, vista en el Círculo de Bellas Artes del 19 de enero al 18 de febrero de 1987, comisariada por Rafael Blázquez Godoy. Como primera lectura de esta megaexposición podemos apuntar a una actitud de una España democrática hacia a Chile, que sigue bajo la dictadura pinochetista. Esta lectura será reforzada cuando veamos a las manifestaciones que se han dado en la cita madrileña. La exposición contaba con muestras de fotografía, escultura, pintura, arquitectura, literatura, medios de comunicación, vídeo, teatro y música, que dejaban en evidencia que la producción cultural seguía siendo realizada en Chile, aún bajo la mano dura de la represión. En palabras de Javier Solana (en Blázquez Godoy, 1987: s.p.), entonces Ministro de Cultura de España, así explicaba los dos principales objetivos de *Chile Vive*:

La pretensión de esta muestra es ciertamente ambiciosa: comunicar el proceso cultural en Chile hoy. La primera advertencia es aparentemente elemental y, sin embargo, necesaria: existe la cultura, hay creación y esta creación es el testimonio de una vitalidad no sofocada, aunque esté condicionada por la circunstancia política y administrativa. El segundo objetivo es indicar qué vías siguen los creadores, cómo dialogan con la sociedad.

De acuerdo con el catálogo de la muestra (Blázquez Godoy, 1987) desde España la muestra fue organizada por el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Círculo de Bellas Artes. La asesoría general en Chile fue realizada por Paulina Gutiérrez de la CENECA, además de colaboradores en cada una de las áreas de la muestra<sup>45</sup>. De acuerdo con Godoy (2010) la CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística), fue una “institución/editorial que nace tras el golpe de Estado y que realiza investigaciones principalmente centradas en el teatro como proceso creador en el contexto histórico específico”.

---

<sup>44</sup> El Centro de Arte Reina Sofía se inaugura en el año de 1986 en las plantas 1 y 2 del antiguo Hospital San Carlos que en estos momentos seguía en obras de restauración y revitalización. La creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Organismo dependiente del Ministerio de Cultura tiene fecha en 1988 y su apertura dos años más tarde en 1990.

<sup>45</sup> Los colaboradores fueron: Milan Ivelic en la plástica, Mario Fonseca en fotografía, Bernard Subercaseaux en literatura, Francesco di Girolano en diseño y en la cultura general Carlos Catalán.

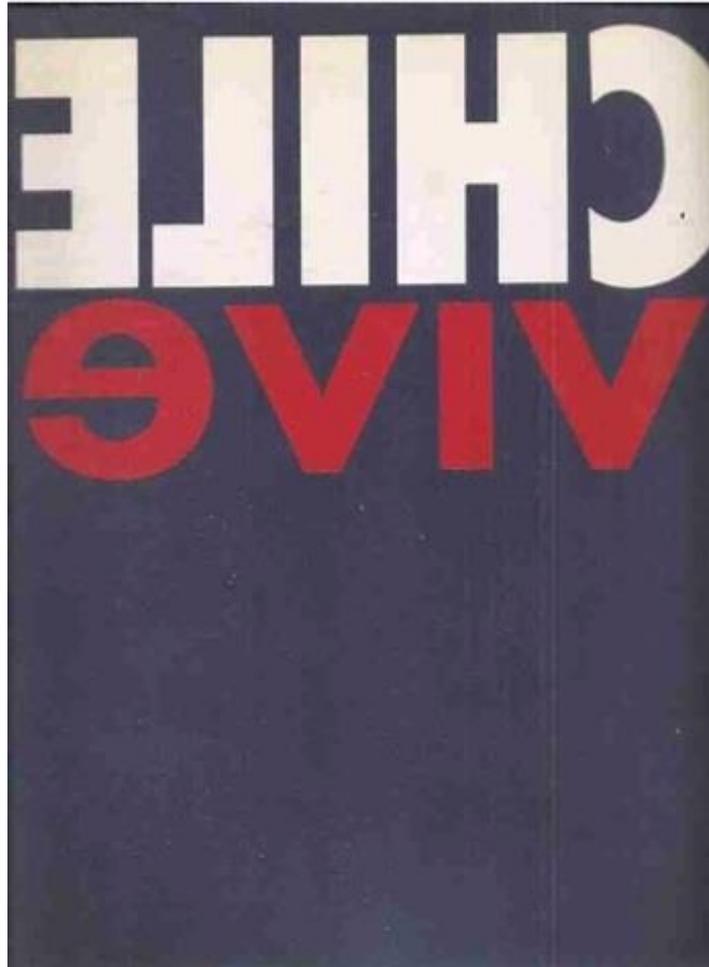


Imagen 9. *Chile Vive*. Cubierta del catálogo. Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 19 de enero al 18 de febrero de 1987.

El objetivo de la exposición no era la de enseñar al público español la totalidad del arte de vanguardia de Chile, pero sí de exhibir la producción desde el golpe del 1973 hasta el año del evento (Godoy, 2010). Este conjunto serviría para evidenciar, tal como José Joaquín Brunner (1987: 16) escribe en el catálogo, que “en el Chile contemporáneo, digamos de los últimos veinte años, la cultura, ya como expresión de la experiencia cotidiana de las gentes igual que como esfera especializada de producción simbólica, ha estado bajo la égida sobre determinante de la política”.

De acuerdo con una crónica publicada por el editor Carlos Orellana (1987) en ocasión de la exhibición chilena en Madrid, ésta estaba dividida en dos ejes centrales: uno dedicado a las artes plásticas y otro a los aspectos de la cultura cotidiana chilena. Todas las sesiones fueron expuestas en el edificio del Círculo de Bellas Artes, rellenando sus cuatro pisos.

Para la parte de fotografía fueron seleccionados a treinta y dos fotógrafos, jóvenes en su mayoría que “ofrecían una imagen del país dilatada, diversa e intensa” (Orellana, 1987: s.p.). En el apartado de pintura aparecían nombres como Roser Bru, Gracia Barrios, José Balmes, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. La sala que además de pintura exhibía obras de escultura, estaba presidida por una gran tela de Roberto Matta, realizada expresamente para la cita, titulada: *Munda y desnuda: la libertad contra la opresión*.



Imagen 10. Roberto Matta. *Munda y desnuda: la libertad contra la opresión*. 1986. Colección MNCARS. Foto: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/munda-desnuda-libertad-contra-opresion>



Imagen 11. Mario Irarrázabal instalando *Manos* en al Calle Alcalá, en frente al Círculo de Bellas Artes, 1987.

Fuente: Godoy, 2010: 203.

Entre las esculturas exhibidas, quizás la de carácter más impactante, fue *Mano* de Mario Irarrázabal. Tanto por su contenido, como por su ubicación: instalada en la transitada acera de la calle Alcalá. Unos enormes dedos salían desde el suelo: el “enterrado, el desaparecido entrevistado en el infierno donde ha querido condenárselo. El escultor rescata en la imagen de la mano emergente la voluntad desesperada y furiosa de quien no se resigna a morir” (Orellana, 1987: s.p.). Esta escultura era una réplica que se transformará en una marca personal de Irarrázabal. En 1981 ya había instalado una muy similar en Punta del Leste, Uruguay, con el título *La mano o Hombre emergiendo a la vida*, durante la Primera Reunión Internacional de Escultura Moderna al Aire Libre. La parte plástica/artística de *Chile Vive* se completaba con los performances —no menos neurálgicos— de Carlos Leppe<sup>46</sup>.

La cuarta planta estaba dedicada a la cultura con representación de las editoriales surgidas en época dictatorial, principalmente a partir del levantamiento de sitio de 1983 y también vídeos sobre aspectos de la cultura cotidiana chilena. La producción de vídeo había crecido exponencialmente en el país debido a las limitaciones económicas, poca infraestructura y apoyo gubernamental a la producción cinematográfica. Completando la parte cultural hubo recitales de poesía y conciertos de música.

En forma paralela a la muestra fue realizado un coloquio sobre los temas y los artistas expuestos. Aquí es donde reside la mayor crítica de Carlos Orellana y esta nos he pertinente en este trabajo. Según el editor (Orellana, 1987: s.p.), además de ser la parte menos atractiva del evento, en el coloquio se vieron claramente las intenciones encubiertas en las elecciones hechas desde España sobre lo que era la resistencia de la cultura chilena en época dictatorial:

La presencia en este coloquio únicamente de sociólogos y escritores identificados con las posiciones de la Alianza Democrática, dejó en claro hacia el final de *Chile Vive* lo que para algunos había sido sólo materia de sospecha a lo largo de su desarrollo: que el gobierno español había hecho este formidable despliegue de recursos -sin precedentes, que sepamos, en la organización de torneos de esta naturaleza- para apoyar al Chile democrático y a su cultura progresista, eso es absolutamente cierto, pero sin descuidar algo que a menudo se advierte en su

---

<sup>46</sup> De acuerdo con Francisco Godoy (2010) la instalación *Self-Portrait* de Leppe fue montada en una sala individual. Contenía una bandera chilena sin terminarse, desechos, maderas, entre otros objetos; y una televisión que exhibía una grabación de un performance suyo en la Teatroneta del Círculo.

acción solidaria hacia nuestro país: el privilegio de una línea que tal vez no sea siempre muy clara en sus preferencias, pero que no deja lugar a dudas en cuanto a sus aversiones.

Orellana reclamaba por una presencia equitativa de las fuerzas de oposición chilena y no solamente la de aquellos que tenían más cercanía con las ideologías del Partido Socialista que gobernaba España en aquellos momentos. Además notaba la laguna que se abría al no haber en la exposición ejemplos de la producción chilena desde el exilio, dado que entendía que esta también era necesaria para entender el conjunto cultural chileno que se ha conformado debido a las adversidades y a la violencia del golpe de Estado.

No podemos perder de vista la vigencia e importancia de esta muestra —por su magnitud, por el sacrificio de la labor de reunir a toda esta producción, por la manifiesta ideología en favor de la redemocratización chilena y por el bien de su pueblo— sin embargo tenemos que tener presente que las muestras de arte son dispositivos que ponen de manifiesto las inclinaciones ideológicas de quienes las organizan y muchas de las veces, no dejan entrever que esta no es la única narrativa posible. Es ahí donde reside el riesgo.

## 4.2. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el impulso al arte latinoamericano.

En aquel mismo año de 1987, el entonces llamado Centro de Arte Reina Sofía inauguró el día 22 de junio una muestra individual del artista colombiano Fernando Botero, bajo el título de *Fernando Botero: Pinturas. Dibujos. Esculturas*<sup>47</sup>. La muestra que se extendió hasta el 15 de agosto pregonaba de presentar a uno de los artistas con estilo “más reconocibles de la tradición latinoamericana”<sup>48</sup>. Pensamos que, más que representar una tradición latinoamericana, Botero era, sin dudas, el artista colombiano contemporáneo más reconocible y difundido internacionalmente.

Es un artista que no fácilmente se puede ubicar en un estilo o movimiento internacional, pero que más que el ‘pintor de gordos’ representa la esencia de Colombia y manifiesta “la presencia del realismo mágico como una parte vital de la colombianidad” (González Ruiz, 2006: 10). Pero si seguimos buscando en los casilleros de la historia del arte donde ubicar a los productores, Botero se acercaría a la Nueva Figuración. Subvierte la realidad en primacía de los elementos plásticos, revelando el mundo del creador. En el caso del artista colombiano, recrea el espacio de Medellín, a través de la repetición de escenas y personajes. Como sugieren las vanguardias latinoamericanas de los años 20, se vale de la antropofagia, absorbiendo la técnica internacional y devolviéndola impregnada de señas propias (Ribeiro dos Santos, 2013).

---

<sup>47</sup> Para un análisis más amplio de esta exposición, así como de otros de artistas procedentes de Colombia realizadas en España, ver: Ribeiro dos Santos, Renata. (2013). Colombia hoy en exhibición. Arte colombiano del siglo XX en España. 1980 – 2012. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*. (3), 56-67. Disponible en: <http://revistaquiroya.andaluciayamerica.com/index.php/quiroya/article/view/40/37>

<sup>48</sup> *Fernando Botero: Pinturas. Dibujos. Esculturas*. Presentación de exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/fernando-botero-pinturas-dibujos-esculturas>

La exposición en Madrid reunía a cincuenta telas de gran tamaño, además de otro medio centenar de dibujos y acuarelas y diez esculturas en bronce, provenientes de museos y colecciones particulares de Europa y de los Estados Unidos. Bajo el comisariado del alemán Werner Spies —destacado en el estudio del Surrealismo, quizá de ahí su interés por lo ‘real maravilloso’ de Botero— todas estas piezas fueron reunidas específicamente para esta muestra. Era la primera gran muestra del colombiano en España.

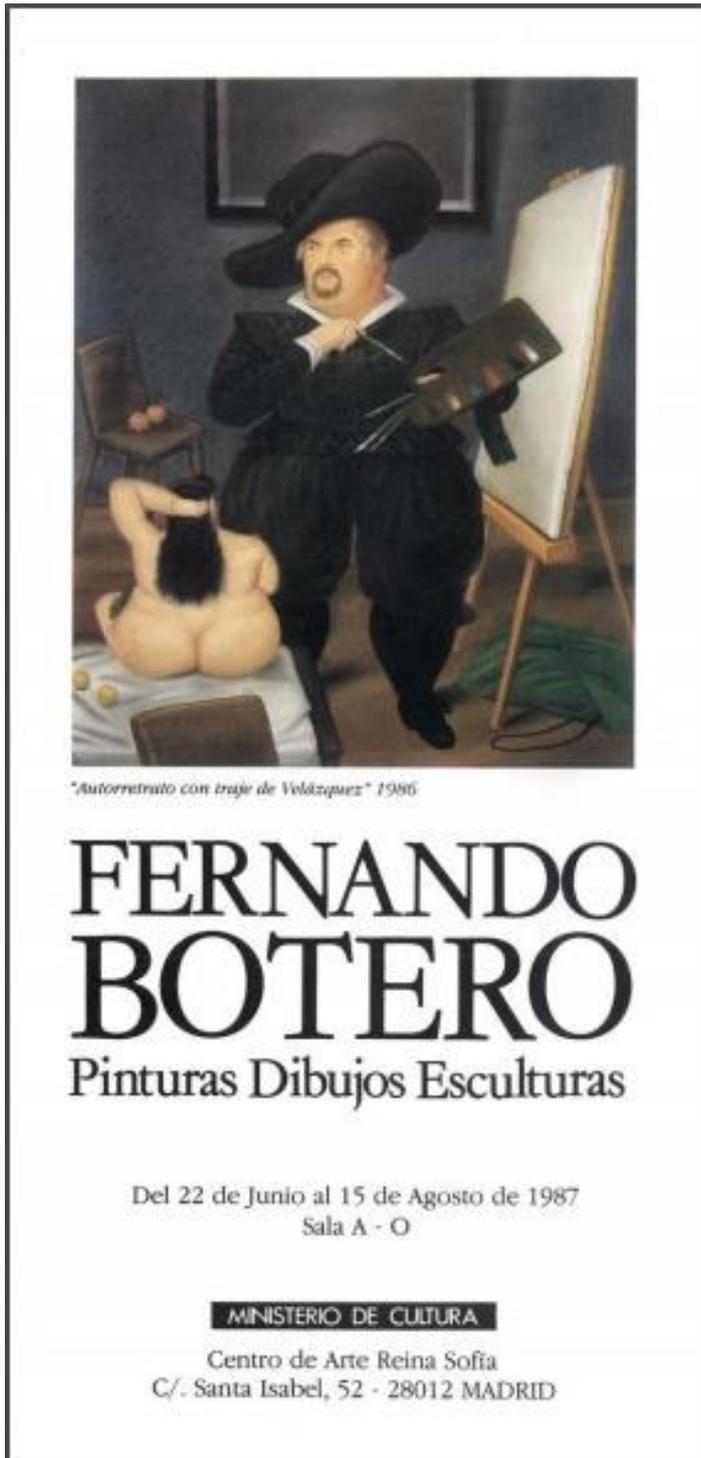


Imagen 12. Folleto de la exposición Fernando Botero: Pinturas. Dibujos. Esculturas. Centro de Arte Reina Sofía, 1987.



Imagen 13. Vista de la exposición *Fernando Botero: Pinturas. Dibujos. Esculturas*. Centro de Arte Reina Sofía, 1987. Foto: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/fernando-botero-pinturas-dibujos-esculturas>

La obra de Botero gozaba de buena recepción en Europa desde la década de 1970. El artista realizó exposiciones individuales significativas, como la del *Grand Palais* de París en 1977 con trece esculturas u otra, en 1978, con más de treinta obras en la Galería Brusberg de Hannover. Su impronta figurativa entre tanto no había calado todavía en Estados Unidos, donde su pintura resultaba anacrónica frente a la fiebre del expresionismo abstracto y sus herederas corrientes no figurativas.

A partir de los años 90 esta situación cambió drásticamente. Podemos situar como momento de acogida plena de su obra en Estados Unidos la exhibición *Botero in New York*, con la muestra de catorce esculturas en el Park Avenue y dos adicionales en Doris C. Freedman Plaza entre el 7 de septiembre y el 14 de noviembre de 1993<sup>49</sup>.

Entretanto no debemos de obviar los cruces que se dan entre el mercado de arte y la 'legitimación institucional' de los artistas. En el 23 de noviembre de 1992 su obra *La casa de las gemelas Arias* alcanzó la cifra de 1.4 mil millones de dólares en una subasta

---

<sup>49</sup> Para más informaciones sobre esta muestra de esculturas ver el enlace: [https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5678\\_botero\\_in\\_new\\_york](https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5678_botero_in_new_york)

en Christie's. Esta misma obra elevaría su valor a los 2.1 mil millones en una subasta de la misma casa en el año de 2014<sup>50</sup>.

Botero es un ejemplo de artista que logra salir del ámbito local y cultivar su éxito internacional de manera individual sin atender siempre a la etiqueta de lo latinoamericano. Aunque es cierto que su obra sigue leyéndose bajo estas claves y que parte de su éxito se sostiene en la 'especificidad latina y tropical' de sus representaciones.

Otro de los artistas colombianos que había logrado su espacio individual en las salas de exposiciones de Madrid, algunos años antes, fue el escultor Edgar Negret. Entre los meses de febrero y marzo de 1983, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)<sup>51</sup> se celebró la muestra "*Edgar Negret*" (1920-2012). El escultor colombiano había expuesto exactamente treinta años antes, en el Museo de Arte Contemporáneo, en las salas del edificio de la Biblioteca Nacional.

En la presentación de aquella antigua exposición así se hacía referencia a la escultura de Negret: "se percibe el impacto de la cultura europea y la influencia más concreta de la obra de Gaudí" (Ayllón, 1983: 2). Podemos percibir claramente el cambio de mirada a la obra del escultor, cuando en la muestra de 1983 el director del MEAC Álvaro Martínez Novillo escribía: "Su escultura, entre sus definitivos valores, tiene a nuestro parecer, el gran interés de haber roto el mundo pintoresco y falsamente folklórico en que quieren siempre ahogar la creatividad del mundo americano" (Martínez Novillo en Ayllón: 1983: 3).

La exhibición hacía un recorrido en la producción del artista con casi 60 obras expuestas. El catálogo refuerza la importancia del papel de Jorge Oteiza en la formación de Negret, cuando en la posguerra el español fue contratado para dictar clases en la Universidad del Cauca. Oteiza proporciona a Negret conocimientos sobre artistas de la vanguardia europea y reflexiones sobre las problemáticas espaciales del arte contemporáneo, que influirán de manera decisiva en la obra posterior del colombiano.

---

<sup>50</sup> Elpais.com.co. (2014). Obra de Botero, segunda mejor vendida en subasta. *El país.com.co*, 26 de noviembre de 2014. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/obra-fernando-botero-record-venta-subasta-arte>

<sup>51</sup> El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) fue fundado en 1975 y desembocó en la creación del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Según reportaje del periódico *El país* fue lo último que el General Franco ha inaugurado en vida y ocupaba un edificio de la Ciudad Universitaria en Madrid. Ver: Constenla, Tereixa. (2014). El arte paga por el ladrillo. *El País*. 17 de febrero de 2014. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/16/actualidad/1392585159\\_272834.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/16/actualidad/1392585159_272834.html)

Negret deja los yesos con referencias figurativas para acercarse a una etapa con mayor libertad en la creación, a partir de la década de 1950. A través del uso del aluminio, pintado y ensamblado con tuercas y tornillos, realiza esculturas abstractas que apuntan a la presencia de la máquina en la sociedad contemporánea e intentan buscar soluciones a las cuestiones espaciales. Posteriormente, con el uso de láminas de aluminio dobladas, incorporará el espacio interior a sus construcciones.

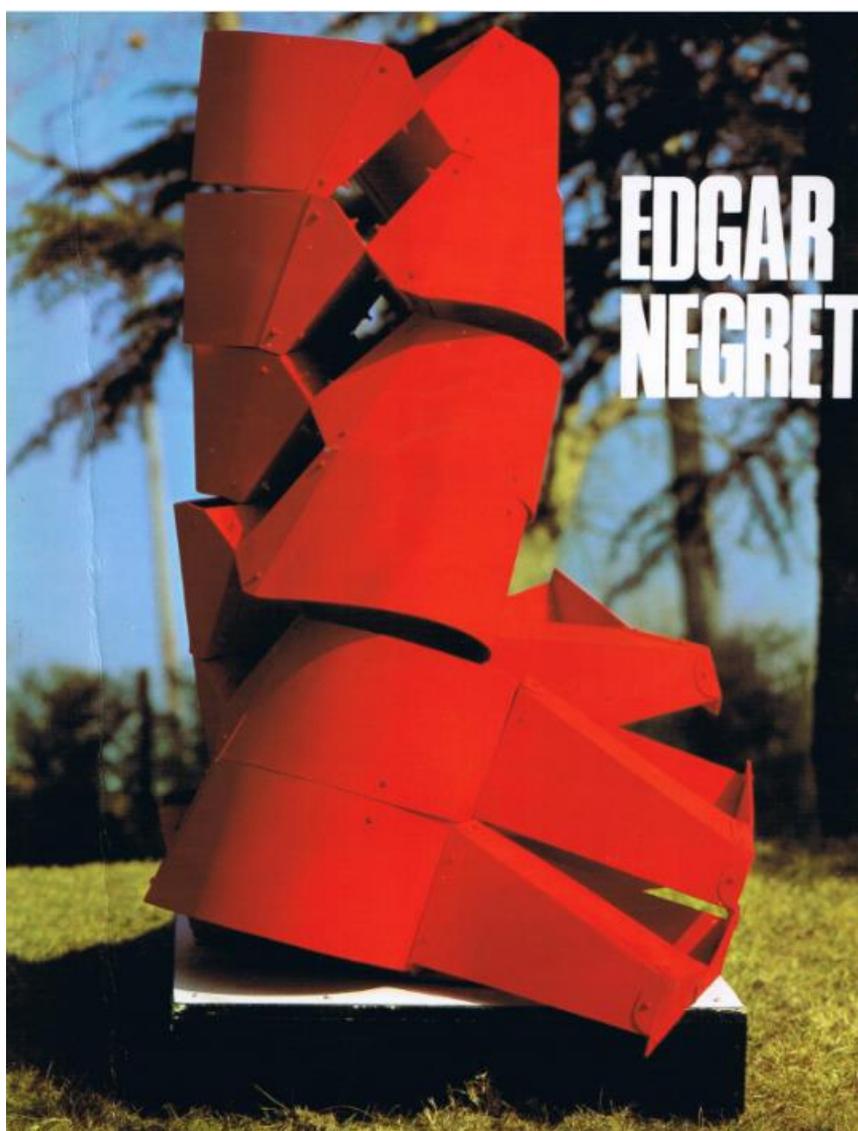


Imagen 14. Cubierta del catálogo de la exposición *Edgar Negret*. Museo Español de Arte Contemporáneo, 1983.

De esta forma, el texto de la muestra se vale de estos preceptos de su proceso creativo, que marcan la referencia e influencia de Oteiza sobre Negret, y en

contrapartida, busca destacar los signos locales y singulares en la producción del escultor, citándolo como “el más cosmopolita y el más americano de los escultores [...] percibe y refleja el entorno geográfico y social [...] muchas veces el colombiano, tropical y andino [...] pero con un ‘mecanismo bárbaro a fuerza de angular y tremendo” (Caicedo en Ayllón, 1983: 29).

Ahora, si vamos a una entrevista concedida por Negret por motivo de la exposición este destaca que aunque la influencia del entorno de su ciudad natal Popayán este presente en su obra, no se siente deudor de elementos autóctonos: “Casi voy en contra de lo que es mi país, lo que también supone una forma de acercarme a él”<sup>52</sup>. Acredita, a la vez que el transfondo conceptual de sus obras debería de buscarse en la religión, en la naturaleza y en la tecnología (Ribeiro dos Santos, 2013).

Como hemos comentado en páginas anteriores las obras del muralismo mexicano, y las de algunos artistas de su entorno, fueron las que estuvieron en la cabeza en este momento de ‘redescubrimiento’ del arte latinoamericano más reciente. De esta manera, no es de extrañarse que en España también se hicieran esfuerzos para la exhibición de artistas que perteneciesen a esta corriente. En 1987 también desembarca en el Centro de Arte Reina Sofía el más amplio conjunto de obras mostrado hasta la fecha de Diego Rivera.

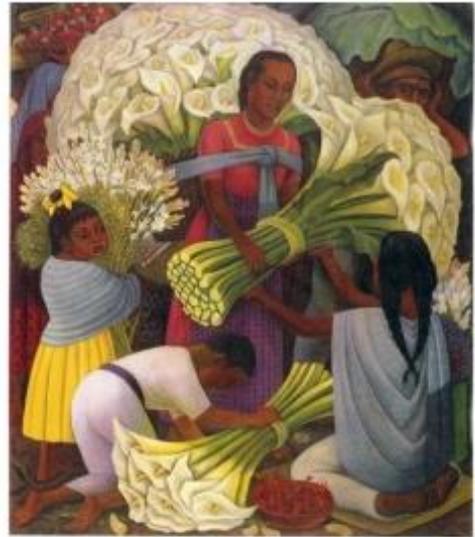
*Diego Rivera. Retrospectiva* se inauguró el día 18 de febrero y estuvo en exhibición hasta el 30 de mayo de aquel año en la Planta 1 del Edificio Sabatini del centro madrileño. La muestra fue organizada por instituciones foráneas: la Founders Society Detroit de Estados Unidos; el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México; desde España fue promovida por el Centro Nacional de Exposiciones. Fue comisariada por Linda Downs y Ellen Sharp, conservadoras del Detroit Institute of Arts (DIA), que alberga uno de los más importantes y conocidos murales pintados por Diego Rivera en Estados Unidos<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Beaumont, José F. (1983). La religión y la tecnología, claves en la escultura de Negret. *El País*. 6 de marzo de 1983. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1983/03/06/cultura/415753207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/03/06/cultura/415753207_850215.html)

<sup>53</sup> *Industria de Detroit* es un conjunto de frescos compuesto por 27 paneles. Diego Rivera realizó este trabajo entre abril de 1932 y marzo de 1933. El mural fue encargado a Rivera por Edsel B. Ford (director de Ford Motor Company) y dirigido por el historiador del arte Wilhelm Valentier por aquel entonces consejero del Detroit Institute of Arts. En su conjunto, el mural muestra la historia de Detroit, estrechamente vinculada al desarrollo de la industria y de la tecnología. Describe las conexiones existentes entre las cuatro razas y, como suele ser el trabajo del mexicano, cuestiona la postura de la iglesia, del

Fue organizada en conmemoración del centenario de nacimiento del muralista mexicano, reuniendo “un centenar de pinturas al óleo, más de cien dibujos, acuarelas e ilustraciones para libros y una película de 35 minutos de duración sobre los grandes murales realizados por Rivera”<sup>54</sup>. La cuantiosa exposición estuvo en itinerancia en espacios de Estados Unidos, Europa y México por dos años<sup>55</sup>. Lo que revela el gran interés que la obra del artista causaba en las más distintas geografías, dados los costosos recursos desplegados para su realización.



Vendedora de flores. 1940.  
Óleo sobre lienzo, 180 x 150 cm.  
Madrid. Museo Español de Arte Contemporáneo.

## Diego Rivera

RETROSPECTIVA

**CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

SANTA ISABEL, 52 (ATOCHA) MADRID 28012 TLF: 4675062 / 4683902

Abierta al público de 10 a 22 horas todos los días excepto los martes

MINISTERIO DE CULTURA

Imagen 15. Folleto de la exposición *Diego Rivera. Retrospectiva*. Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

capitalismo y de las clases dominantes. Véase <http://www.dia.org/art/rivera-court.aspx> Consulta: 25 de septiembre de 2014.

<sup>54</sup> *Diego Rivera. Retrospectiva*. Presentación de Exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/diego-rivera-retrospectiva>. Consulta: 24 de septiembre de 2014.

<sup>55</sup> La itinerancia de la muestra fue la siguiente: Detroit Institute of Arts, EE.UU (10 febrero - 27 abril, 1986); Philadelphia Museum of Art, EE.UU (2 junio - 10 agosto, 1986); Museo del Palacio de Bellas Artes, México D.F (29 septiembre - 4 enero, 1986-87); Staatliche Kunsthalle, Berlín (23 julio - 15 septiembre, 1987); Hayward Gallery, Arts Council of Great Britain, Londres (29 octubre - 10 enero, 1987-88)



Imagen 16. Vista de la exposición *Diego Rivera. Retrospectiva*. Centro de Arte Reina Sofía, 1987. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/diego-rivera-retrospectiva>

De manera paralela a la exhibición se exhibió una muestra de fotografía, *Diego Rivera y su México a través del ojo de la cámara*, que recogía “un buen número de retratos de Rivera, familia y amigos, así como imágenes de gentes y de paisajes de México”<sup>56</sup>. Imágenes de más de una docena de fotógrafos<sup>57</sup> que atraídos por la figura de Rivera, inmortalizaron momentos cotidianos del artista. Fueron seleccionadas por el comisario Mildred Constatine e intentaban recrear para el público los distintos momentos de la vida de Rivera, insertándolo en su espacio mexicano.

A las puertas de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, la retrospectiva de Rivera —así como la exposición de Botero de la que hemos hablado anteriormente— fueron utilizadas para “subrayar una vez más el interés del

---

<sup>56</sup> *Diego Rivera. Retrospectiva*. Presentación de Exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/diego-rivera-retrospectiva> Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>57</sup> Se encontraban en la exposición fotografías de Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Lucienne Bloch, Hugo Brehme, Gisèle Freund, Fritz Henle, Peter A. Juley, Paul P. Juley, Los Hermanos Mayo, Tina Modotti, Nickolas Muray, Emmy Lou Packard, Peter Stackpole, Marcel Sternberger, Carl van Vechten, Joseph Wenger y Edward Weston. Fuente: *Diego Rivera y su México a través del ojo de la cámara*. Presentación de exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/diego-rivera-su-mexico-traves-ojo-camara>

Ministerio de Cultura en profundizar las relaciones entre España y América Latina” (Downs y Sharp, 1987: 8), como dictaba las páginas iniciales del catálogo de la muestra.

Este intento de restablecer las conexiones con Latinoamérica estaba presente en uno de los proyectos barajados por el Ministerio de Cultura para la definición de las líneas de actuación del Centro de Arte Reina Sofía (Ait Moreno, 2010: 177).

La siguiente muestra que dedicaría el Centro a un artista de América Latina también sería una individual y de otro artista mexicano. Entre los días 29 de junio y 3 de octubre de 1988 se vio en Madrid la muestra *Rufino Tamayo. Pintura*, pocos años antes de la muerte del artista. También de acuerdo con su catálogo estaba dentro de la línea de actuación del Ministerio de Cultura dedicada al arte iberamericano (en Pellicer et.al., 1988).



Imagen 17. Vista de la exposición *Rufino Tamayo. Pinturas*, Centro de Arte Reina Sofía, 1988. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rufino-tamayo-pinturas>

Rufino Tamayo fue un artista oaxaqueño que aunque convivió con algunos de los muralistas mexicanos conocidos, no se adscribe estrictamente en esta tendencia, aún cuando realizó algunas pinturas en formato mural. Sobre su relación de cercanía y de distancia de ellos se pronunciaría con motivo de la muestra madrileña: “Tuve buenas relaciones con los muralistas coetáneos míos, pero discrepamos mucho respecto a la utilización de la pintura para fines políticos. Ellos querían crear la Escuela mexicana,

mientras que yo opino que eso era caer en un localismo que podía atenazar la universalidad de la pintura”<sup>58</sup>. Este carácter universalizante también es subrayado en la presentación de la exposición: “Tamayo recibe el influjo de diversas culturas que trascienden en su pintura y convierten en universal. De este modo, en su labor artística asimila también movimientos como el Impresionismo, Cubismo, Futurismo y la pintura metafísica”<sup>59</sup>.

Localizar su obra como asimilación de escuelas de Europa y Estados Unidos puede ser parte de una fórmula, que como venimos reiterando, busca encuadrar la producción latinoamericana dentro de cánones occidentales. Pero en el caso particular de esta muestra, también podemos leerlo como una voluntad de configurar la distancia entre la obra de Diego Rivera, exhibida anteriormente y vista con tintes mucho más localistas, con la de Tamayo, que por huir del modelo de la figuración mexicana —a la cual el público estaba acostumbrado—, causaba la necesidad de encontrar otras maneras de legitimarla.

Era la primera muestra de Tamayo en España, donde se podían apreciar ochenta obras realizadas entre 1928 y 1988. Esta fue organizada bajo el comisariado de una española, Ana Beristain —conservadora del Centro de Arte Reina Sofía y anteriormente del Museo Español de Arte Contemporáneo— por el Centro Nacional de Exposiciones, “con la colaboración de diversos organismos mexicanos: Secretaría de Relaciones Exteriores, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo” (Ait Moreno, 2010: 289).

Tamayo con su impronta personal es uno de los artistas, así como Botero, que han logrado un amplio reconocimiento internacional, que es evidenciado tanto por su reconocimiento institucional con exposiciones por todo el mundo, como por los altos precios que empieza a alcanzar en las subastas. Su obra *El trovador* de 1945 ha marcado un récord mundial para el arte latinoamericano, al rematarse en el año 2008 por 7.2 millones de dólares<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Tamayo, Rufino por García, Ángeles. (1988). Rufino Tamayo: “Sólo me interesa el hombre”. El pintor mexicano expone una antológica en el Reina Sofía. *El País*, 29 de junio de 1988. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1988/06/29/cultura/583538405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/06/29/cultura/583538405_850215.html). Consulta: 15 de octubre de 2014.

<sup>59</sup> *Rufino Tamayo. Pinturas.* Presentación de exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rufino-tamayo-pinturas>. 15 de octubre de 2014.

<sup>60</sup> Mateos, Monica. (2008). Rufino Tamayo se convierte en el artista mejor cotizado de AL. *La Jornada*, 29 de mayo de 2008. Disponible en:

En 1991 el ya entonces llamado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía realiza otras dos muestras simultáneas de artistas latinoamericanos: *Torres-García* (18 de junio a 12 de agosto de 1991) y *La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su Legado* (18 de junio a 12 de agosto de 1991).

La monográfica del artista uruguayo fue organizada entre el MNCARS y el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), que había sido inaugurado pocos antes y tendrá un papel importante en la promoción del arte latinoamericano, como veremos en páginas posteriores. La muestra fue comisariada por Tomàs Llorens, impulsor de la creación del IVAM y su director entre los años de 1986 y 1988 y posteriormente director del Centro de Arte Reina Sofía hasta el año 1990 (Varela Agüí, 2014). Observando la trayectoria de Llorens queda fácil de entender la colaboración entre las dos entidades, algo que posteriormente se dará con más fluidez, con exposiciones circulando por varias instituciones españolas.

También cabe hacer un paréntesis sobre la labor personal de algunos gestores españoles, que tenían y tienen fuerte inclinación hacia la investigación y la promoción del arte latinoamericano; seguir sus pasos es fundamental para entender como se ha concretado este proceso en España. Además de Tomàs Llorens, veremos a lo largo del trabajo una serie de nombres que se repetirán.

Volviendo a la exposición en el MNCARS, esta fue la mayor retrospectiva de Torres-García hecha en España con 120 obras, entre pinturas y objetos. Se dividía en cinco partes, en el intento de trazar la trayectoria poética del artista. La prensa de la época hace hincapié en la investigación de su etapa catalana, con su estancia en Barcelona y su vinculación con el proyecto noucentista<sup>61</sup>.

Aunque, sin dudas, el aspecto más interesante de esta muestra es la presentación de un artista latinoamericano que, aunque no desconocido, en aquellos años no figuraba en la constelación de personajes, como los que anteriormente habían tenido muestras monográficas en el museo madrileño. José Miguel Oviedo, en un ensayo en la prensa de la época, dice que Torres-García era “un artista que no ha creado una *leyenda* y que puede

---

<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/29/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>. Consulta: 15 de octubre de 2014.

<sup>61</sup> Samaniego, Fernando. (18 de junio de 1991). La utopía del pintor Torres-García, en la mayor retrospectiva. *El País*. Consulta: 20 de octubre de 2014.

pasar fácilmente inadvertido. En la historia del arte latinoamericano no ha generado la absorbente atención o pasión que han despertado, por ejemplo, los muralistas mexicanos, el brasileño Portinari o, más recientemente, Frida Kahlo”<sup>62</sup>. Oviedo, escritor y crítico, sigue con su análisis, diciendo que lo importante de la obra de Torres-García está en la síntesis que consigue hacer entre el universalismo y el americanismo en su obra, pues eso era lo que se le pedía a un creador proveniente del otro lado del Atlántico: “producir obras que, aparte de ser estéticamente significativas, fuesen también ‘americanas’, marcadas por rasgos que le permitiesen ser reconocidas como tales aun por el lector o espectador más distraído”<sup>63</sup>. Una contradicción ilusoria, que en verdad escondía una disimulada forma del pensamiento colonialista.



Imagen 18. Joaquín Torres-García. *Objeto Plástico*, 1929. Madera, clavos y óleo. Obra de la colección del MNCARS incluida en la exposición *Torres-García*, 1991.

---

<sup>62</sup> Oviedo, José Miguel. (9 de julio de 1991). La elección de Torres-García. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1991/07/09/opinion/679010406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/07/09/opinion/679010406_850215.html). Consulta: 20 de octubre de 2014.

<sup>63</sup> Oviedo, José Miguel. (9 de julio de 1991). La elección de Torres-García. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1991/07/09/opinion/679010406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/07/09/opinion/679010406_850215.html). Consulta: 20 de octubre de 2014.

Observar esta reivindicación que hace José Miguel Oviedo nos deja entrever que la preocupación con la legitimación de artistas latinoamericanos y las discusiones alrededor de su vigencia y prácticas artísticas estaban presentes en la mesa de propuestas en estos momentos. Para diferenciarlas de aquellas obras latinoamericanas pautadas en aspectos identitarios, más susceptibles a lecturas folclorizantes, se opta por apoyar realizadores que crean una síntesis universalista-americanista. Una mezcla de aspectos globales que se crearán a partir de elementos locales, bastante en boga en los discursos globalizadores del momento.

La muestra que se presentaba en paralelo *Escuela del Sur: El taller de Torres-García y su legado* fue organizada por la *Huntington Art Gallery* de California e impulsada en España por el MNCARS y por la Sociedad Estatal Quinto Centenario. Institución que será propulsora de muchas actividades a partir de estos momentos. Comisariada por la crítica puertorriqueña afincada en Estados Unidos, Mari Carmen Ramírez y por Cecilia Buzo de Torres García, contenía alrededor de 150 piezas de casi treinta artistas<sup>64</sup>. Esta exposición ha circulado por diversas instituciones de Estados Unidos y de México<sup>65</sup>.

La muestra recogía la experiencia de Joaquín Torres-García tras su regreso a Montevideo. La creación de la Asociación de Arte Constructivo (1935-1939), la labor del posterior Taller de Torres-García iniciado en 1943 y una tercera parte, centrada en la herencia recibida por artistas latinoamericanos de estas experiencias, legado que se debe fundamentalmente a la publicación de *Universalismo Constructivo* en 1944, circulación de libros, folletos, y conferencias publicadas por el maestro, programas de radio y exposiciones que se dieron en varios países de América Latina (Ramírez et.al, 1991).

---

<sup>64</sup> Se exhibían en la exposición obras de Rosa Acle, Julián Álvarez Márquez, Elsa Andrada, Carmelo Arden Quin, Elizabeth Aro, César Belcic, Marcelo Bonevardi, Alejandro C. Corujeira, Alberto Delmonte, Adrián Dorado, Gonzalo Fonseca, José Gurvich (Zusmanas Gurvicius), Alfredo Hlito, Francisco Matto, Jonio Montiel, Amalia Nieto, Adolfo Nigro, Manuel Pailos, César Paternosto, Antonio Pezzino, Alejandro Puente, Héctor Ragni, Alceu Ribeiro, Miguel Ángel Ríos, Julián Luis San Vicente, Augusto Torres, Joaquín Torres García, Horacio Torres, Julio Uruguay Alpuy.

<sup>65</sup> La itinerancia *Escuela del Sur: el Taller Torres-García y su legado* fue el siguiente: Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas (septiembre -diciembre, 1991); Museo de Monterrey, México (enero - marzo, 1992); Art Museum of the Americas, OAS, Washington, DC (junio -agosto, 1992); The Bronx Museum of the Arts, New York (septiembre - enero, 1992-93); Museo Rufino Tamayo, México (febrero - mayo, 1993). Fuente: *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García y su legado*. Presentación de exposición. Disponible en: <http://static2.museoreinasofia.es/exposiciones/escuela-sur-taller-torres-garcia-su-legado>

La doble muestra ayudaba a definir no solamente la vigencia de la labor plástica de Torres-García —en una revisión de lo que se había perdido tras el incendio de 1978 en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, donde muchas de sus obras se desaparecieron— pero sobre todo, como forma de enseñar el conjunto de su pensamiento estético, que surge en America Latina como una alternativa al muralismo mexicano y al realismo social nacionalista<sup>66</sup>.

Percibir la abstracción como una de las corrientes más potentes en el arte latinoamericano, que nos es derivativo de la producción central pero que nace desde una voluntad sentada sobre la experiencia y la tradición de América Latina, es un concepto que podemos ver indicado en la investigación de esta muestra y que será ampliamente difundido por muestras posteriores, principalmente al terminarse la primera década del siglo XXI.

en su obra, pinta personajes aislados, esquemáticos, despojados de todo adorno, incapaces de toda comunicación. Abundan los desnudos femeninos trazados con muy pocos recursos formales, una austeridad que se refuerza con la sobria utilización del color y donde se filtra la influencia del cubismo y del arte primitivo.

De nuevo la guerra le obliga a abandonar el país que le acogió, en Marsella, huyendo del París invadido, se reencuentra con varios de sus amigos surrealistas: Max Ernst, Oscar Domínguez, René Char, Victor Brauner, André Breton, junto a éste y Claude Lévi-Strauss embarca rumbo a la Martinica, allí serán internados en un campo de concentración en el que Lam permanece 40 días; tras meses de vicisitudes, en 1941, se instala en Cuba y al año siguiente expone en la galería Pierre Matisse de Nueva York. En los años sucesivos realiza viajes a Haití, donde coincide de nuevo con André Breton y le son mostrados los ritos vodú. Tras un segundo matrimonio y posterior divorcio con la alemana Elena Holzer, conoce en 1956 a la que será su definitiva compañera, la pintora sueca Lou Laurin.

Resulta difícil trazar etapas divisorias en la trayectoria de Wifredo Lam, al contrario, su trabajo se caracteriza por la evolución pausada, por el abandamiento en un proyecto artístico que aparece definido a comienzos de los años cuarenta y que sin rupturas se enriquece y amplía paulatinamente. En sus figuras geometrizadas, herederas del cubismo y, sobre todo, de algunas fórmulas picassianas, se superpone el surrealismo, que mobiliza los resortes oníricos, el lado misterioso y oscuro que Lam entronca con sus propias raíces culturales.

A pesar de encontrarse sujeto a una silla de ruedas durante los últimos años de su vida no interrumpe la producción, llena de sabiduría y vigor, hasta su fallecimiento a los 80 años.

**Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**

**WIFREDO LAM**

Organización  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Dirección artística del proyecto  
Lou Laurin Lam  
María Cavallero  
Cabrero  
Coordinación  
Belén Díaz de Rábago  
Diseño del montaje  
Jaques Dupin  
Montaje  
Tina S.A.  
Restauración  
Ana Inzaghi  
Javier Martínez  
Euse Ballea  
Juan Sánchez  
Cremasidero  
80 óleos y siete sedas sobre papel  
Inauguración  
29 de septiembre de 1992  
Clausura  
14 de octubre de 1992  
Ministerio de Cultura  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Santa Isabel, 52  
28012 Madrid  
Tel.: 402 90 62  
Tel.: 402 90 02  
Fax: 402 90 31

Horario de exposiciones  
Lunes a sábado de 10.00 a 21.00 horas  
Domingos de 10.00 a 14.00 horas  
Martes cerrado  
Institución Cultural Torre de Babel, S.L.  
Bailiwick Cultural Calvert, S.A.  
Deposito legal: M-29126-1992  
N.º P.O.: 105-02-061-04

Esta exposición ha contado con la colaboración de

**IBERIA**

**M**  
Capital Español de la Cultura

Wifredo Lam  
y Lou Laurin Lam

**VANGUARDIA Y MESTIZAJE**

La exposición que ahora presenta el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía coincide con el décimo aniversario de la muerte de este singular artista y ha sido posible gracias a la inestimable colaboración de su viuda, Lou Lam y del Museo de La Habana, que ha prestado un total de 19 obras.

La vinculación a España de Wifredo Lam se produce tempranamente, llega a nuestro país en plena juventud, con 21 años y aquí vivirá otros 15 y se formará como pintor. Había nacido en Sagua la Grande, Cuba, en 1902; su adolescencia transcurre en La Habana, donde acude a la Escuela de Bellas Artes, luego elige Madrid para continuar su formación artística y se interesa especialmente por los grandes pintores clásicos. De esta etapa se conservan varias obras, entre ellas dos dibujos de campos castellanos, fechados en 1925, que muestran sus excelentes cualidades como dibujante. Paralelamente, trabaja amistad con artistas e intelectuales españoles y participa activamente en las vicisitudes sociales que se producen en el país. Contrae matrimonio, en 1929, con la española Eva Píris que le da un hijo, pero ambos mueren en 1931. Al estallar la guerra civil lucha con la fuerza republicana.

Lam se traslada a París en 1938 y entra en contacto con Pablo Picasso cuya obra influirá poderosamente en el joven artista y entre ellos se establece una fecunda relación. En torno a 1940 encontramos ya a un pintor sólido que ha adquirido su propio lenguaje, capaz de sintetizar sus sentimientos; guerra, dolor y muerte han hecho miel

Imagen 19. Folleto de la exposición *Wifredo Lam*, MNCARS, 1992. Foto:

[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992013-fol\\_es-001-wifredo-lam.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992013-fol_es-001-wifredo-lam.pdf)

<sup>66</sup> Ramírez, Mari Carmen. *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García y su legado*. Presentación de exposición. Disponible en: <http://static2.museoreinasofia.es/exposiciones/escuela-sur-taller-torres-garcia-su-legado> y Oviedo, José Miguel. (9 de julio de 1991). La lección de Torres-García. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1991/07/09/opinion/679010406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/07/09/opinion/679010406_850215.html). Consulta: 23 de octubre de 2014.

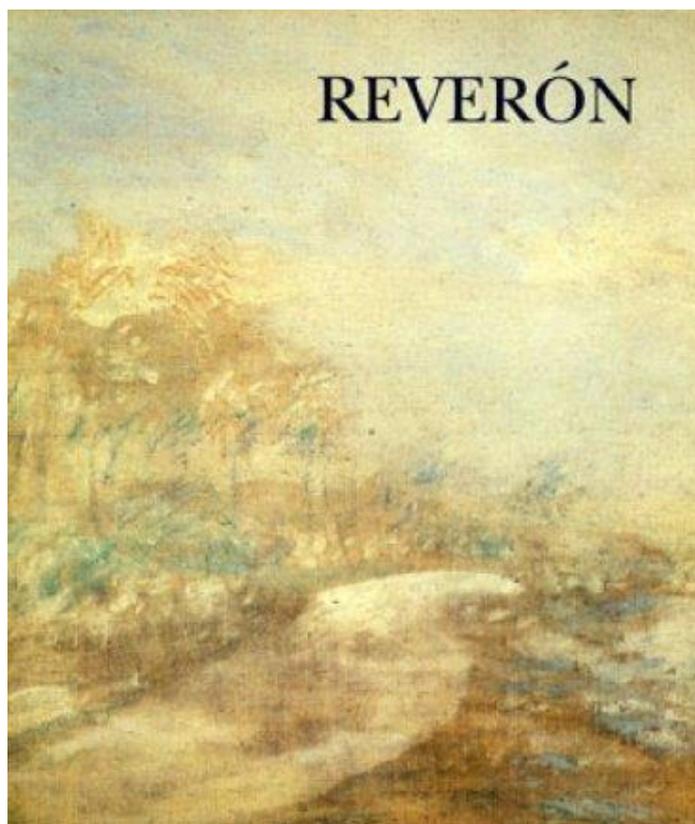


Imagen 20. Cubierta del catálogo de la exposición *Armando Reverón (1889 – 1954)*, MNCARS, 1992.

Vemos que en el corto espacio de cinco años el MNCARS exhibió a cuatro exposiciones monográficas de artistas latinoamericanos —que suman seis si contamos con las dos muestras paralelas—, lo que se puede entender fácilmente como un preámbulo preparatorio para las celebraciones que se avecinaban para el año de 1992. En la muestra *Escuela del Sur...* ya veíamos la participación de la Sociedad Estatal para el Quinto Centenario<sup>67</sup> entre las instituciones que promovían la muestra. Podemos cerrar este impulso de actividades con otras dos exposiciones monográficas que realiza en el MNCARS en el mismo año de 1992: *Armando Reverón (1889 – 1954)*, en el Palacio

---

<sup>67</sup> En el año de 1981 se creó la Comisión Nacional para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, con el objetivo principal de “disponer con antelación suficiente todo lo necesario para celebrar con brillantez y solemnidad la conmemoración del Descubrimiento de América por España” (del Pópulo, María y Gil-Delgado, Pablo Romero, 2002: 28). En el año siguiente, tras el pedido de ceder una exposición universal para celebrar la fecha, fue necesario modificar la Comisión Nacional y la creación de la Sociedad Estatal de Ejecución de Programas Conmemorativos del V Centenario del Descubrimiento de América, S.A. Este organismo fue el responsable por planear las actividades relativas a la Expo’ 92, pero no exclusivamente. Se ha dedicado también a la organización y subvención de eventos alrededor del evento sevillano, que ayudaran a impulsar a este, como podemos ver en el caso de la exposición en el MNCARS que hemos citado.

Velázquez del Parque del Retiro del del 3 de marzo al 19 de abril y *Wifredo Lam*, vista en el Edificio Sabatini del 29 de septiembre al 14 de diciembre<sup>68</sup>.

Aquella exhibición del venezolano Reverón sería su primera retrospectiva en Europa y fue organizada por el museo madrileño juntamente con la Galería de Arte Nacional de Caracas. Los comisarios Luis Miguel La Corte y Rafael Romero seleccionaron 69 pinturas y 17 objetos que trazaban los distintos periodos de la producción poética del artista, presentados en orden cronológico desde 1908 a 1950. El singular e importante venezolano empieza a ser ‘descubierto’ en otras latitudes, como lo afirma uno de los comisarios: “La obra de Reverón es muy importante en la cultura venezolana y se conoce también en otros países latinoamericanos e incluso ahora en Estados Unidos, donde hay interés del Metropolitan y el MoMA por exponer su obra”<sup>69</sup>.

Tanto la muestra como los textos del catálogo partían de un novedoso estudio metodológico de su obra que la buscaba insertar en un contexto global, saliendo del localismo que hasta entonces era ubicada su producción. El texto escrito por Juan Manuel Bonet (en Boulton et.al., 1992) —que años más tarde vendría a ser el director del MNCARS— hace un recorrido por toda la vida productiva del artista, relacionándola con su biografía y haciendo especial énfasis en su periodo de residencia en Madrid y sus estudios en la Academia de San Fernando.

Su coterráneo Luis Pérez-Oramas (en Boulton et.al., 1992) —comisario de la Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, una de las más importantes de arte latinoamericano contemporáneo entre 1995 y 2002; desde 2003 ocupa el cargo de comisario de arte latinoamericano del MoMA— lo sitúa en relación con el arte moderno europeo, no como un deudor pero como figura importante en su desarrollo; y el ensayo de Carlos Saura muestra la fascinación que en él la obra de Reverón ha ejercido, en un escrito de artista hacia artista (en Boulton et.al., 1992).

La siguiente monográfica latinoamericana del año, la del cubano Wifredo Lam causó cierta controversia pues era su segunda monográfica en un espacio de diez años

---

<sup>68</sup> Entre el 21 de enero y 29 de marzo de 1993 la muestra fue exhibida en la Fundació Miró de Barcelona y posteriormente en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.

<sup>69</sup> De la Corte, Miguel en Samaniego, Fernando. (4 de marzo de 1992). Primera antológica europea del venezolano Reverón. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/03/04/cultura/699663603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/03/04/cultura/699663603_850215.html). Consulta: 23 de octubre de 2014.

en la misma institución<sup>70</sup>. Contaba con 78 obras del artista cubano, realizadas entre 1930 y 1970 y fueron seleccionadas bajo el comisariado de Marta González Orbeagozo y Lou Marín Lam, viuda de Wifredo Lam. Lou Marín demostraba su satisfacción frente a la exposición: “Estoy verdaderamente contenta de ver la gran calidad que tiene esta exposición, quizá la mejor y más completa que se ha hecho nunca de mi marido. Hay aquí cuadros muy poco conocidos, auténticas primicias”<sup>71</sup>. La exhibición, además de coincidir con el V Centenario, tenía ocasión por el aniversario de una década de fallecimiento del cubano. Las obras fueron agrupadas a partir de varias colecciones personales e institucionales, con una presencia marcante de aquellas prestadas desde el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.



Imagen 21. Wifredo Lam, *El tercer mundo*, 1965/66. Lienzo cedido en préstamo por el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba para la exposición *Wilfredo Lam*, MNCARS, 1992.

---

<sup>70</sup> Diez años antes, el 25 de octubre de 1982 se realizó en el Museo Español de Arte Contemporáneo una grande retrospectiva que Wifredo Lam con unas 140 obras entre lienzos y dibujos, comisariada por José Ayllón. Ver: Calvo Serraller, Francisco. (29 de septiembre de 1992). Segunda Retrospectiva en 10 años. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/09/29/cultura/717721212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/29/cultura/717721212_850215.html). Consulta: 14 de septiembre de 2014.

<sup>71</sup> Laurin Lam, Lou en Antonlin, Enriqueta. (29 de septiembre de 1992). Los mitos caribeños del pintor cubano Wifredo Lam llegan al Reina Sofía. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/09/29/cultura/717721202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/29/cultura/717721202_850215.html). Consulta: 15 de septiembre de 2014.

Por ese motivo para la inauguración de la muestra estaban presentes la directora del museo cubano, Lucy Villegas y el crítico, investigador e historiador Gerardo Mosquera<sup>72</sup>. Mosquera ha defendido tanto en la inauguración de la muestra como en su texto para el catálogo, que el vínculo de amistad que unía a Picasso con Lam, había calado profundamente en la iconografía y en la poética del pintor cubano (Mosquera, Gerardo en Laurin Lam et.al., 1992), haciendo un guiño a la exhibición de sus obras bajo el mismo techo que el *Guernica*.

No obstante tanto la exposición como el catálogo hacían un recorrido extenso de la obra del artista, intentando romper con los tópicos armados a su alrededor —su estancia en España, contacto el grupo surrealista en París y Estados Unidos y la influencia directa de Picasso— buscando enseñar elementos fundamentales de la obra de Lam que proporcionaran una lectura más amplia a su obra y lo insertasen en “un debate, constante a lo largo de la primera mitad del siglo XX, en el que lo moderno se confronta con lo primitivo”<sup>73</sup>. Notamos en este discurso reminiscencias de las problemáticas apuntadas en aquellas muestras de finales de la década de 1980 —*Primitivism in 20th Century Art y Magiciens de la Terre* — que hemos analizado anteriormente.

Con estas actividades previas en mente, que demuestran los primeros tanteos hacia la consolidación de una labor enérgica destinada a la promoción del arte latinoamericano en España, pasaremos en los capítulos siguientes a sistematizar las políticas de representación que fueron desarrolladas para estos sucesos. Si embargo, debemos de tener en cuenta que algunos de los preceptos que serán utilizados en los años posteriores —como la exhibición de nombres del *mainstream*, profesionales latinoamericanos inseridos en los proyectos, búsquedas de conceptos para justificar la vigencia del arte de la región, la tendencia de algunas instituciones en sostenerse como bisagra—, empezaron a ser esbozados en estas exposiciones que acabamos de relatar.

---

<sup>72</sup> Vincent, Mauricio. (21 de septiembre de 1992). Cuba presta 17 obras de Wifredo Lam para la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/09/21/cultura/717026409\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/21/cultura/717026409_850215.html). Consulta: 15 de septiembre de 2014.

<sup>73</sup> *Wilfredo Lam*. Presentación de exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/wifredo-lam>. Consulta: 15 de septiembre de 2014.

## 5. PRIMER PERÍODO – DIDÁCTICA, CONSOLIDACIÓN Y CREACIÓN DE ESPACIOS. LOS AÑOS 90.

Posteriormente al periodo de letargo que ha tenido la promoción de arte contemporáneo de América Latina en la península, hemos visto en el capítulo anterior como poco a poco empezaban a aparecer actividades en el campo expositivo que buscaban restablecer los lazos del público y del sistema español con el arte de allá. Hemos visto además que por cuestiones de producción la mayoría de estas muestras fueron monográficas, dedicada a artistas que o ya poseían su reconocimiento en el terreno internacional o se estaban consolidando en aquellos momentos.

Ahora, lo que también es cierto, es que la existencia de estas lagunas intermedias entre los momentos con mayor actividad deriva en la necesidad de que la promoción del arte latinoamericano deba reiniciarse desde cero en cada nueva etapa, si lo miramos desde un punto de vista del conocimiento, tanto del público como del medio profesional. Eso pasó claramente en las acciones destinadas directamente al V Centenario: debido a la discontinuidad en proyectos expositivos de este carácter, el conocimiento del público era fragmentado o casi inexistente, lo que obligó a que las muestras jugasen un fuerte rol didáctico, que posibilitara dar unas primeras pistas sobre el desarrollo de esta producción.

Debemos dar cuenta además, como puntualiza la investigadora española Estrella de Diego (2009), que estas muestras que se han realizado en las acciones de las celebraciones del Quinto Centenario —aunque carecían de discusiones serias sobre las nuevas fórmulas teóricas de las artes visuales— eran más que necesarias también por una exclusión de España del eje de la Modernidad, por lo que, importantes nombres del arte latinoamericano todavía no se habían visto en estas latitudes.

En un intento de suprimir rápidamente las lagunas que existían en el reconocimiento de la producción de América Latina, en las fechas cercanas a las celebraciones del V Centenario y, sustentándose en los vínculos históricos y culturales, España se volcará de manera decidida a la conmemoración del hecho con exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano, que a partir de este momento han ocurrido en exponencial ascenso hasta la actualidad.

En los años próximos a 1992 y a las conmemoraciones del V Centenario del Descubrimiento se observa la existencia de muestras que configuran lo que podríamos denominar una 'etapa didáctica'. Es el momento en que se busca entender lo que es y lo que representa el arte latinoamericano. Las exposiciones funcionan como cartillas básicas que llevan al público una construcción o una reelaboración de lo que se considera como las principales manifestaciones artísticas latinoamericanas. En general estas construcciones pasan por matices y parcializaciones orientadas desde y hacia elecciones personales, estatales e institucionales. Gerardo Mosquera (2001) hablando sobre el peso que tienen estas elecciones parcializadas, comenta que las exposiciones de arte latinoamericano normalmente ocurren por motivos ajenos al arte.

Pero resulta importante analizar, antes de criticar las ausencias y parcializaciones en los proyectos expositivos, a quienes iban dirigidas estas exhibiciones y situar su objetivo principal. En cierto modo, fueron un intento de proporcionar al público pequeñas muestras de un panorama artístico casi completamente desconocido, pues como hemos visto anteriormente, existía una laguna de casi dos décadas en la construcción del imaginario de esta historia del arte.

Un ejemplo claro de este modelo didáctico enciclopédico adoptado fue *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, exposición comisariada por Dawn Ades y exhibida en el Palacio de Velázquez de Madrid en 1989. Esta es la exposición que tomaremos como el puntapié inicial para entender este periodo y las acciones que se han realizado a partir de este momento.

En esta misma trilla, dentro de la EXPO' 92 de Sevilla, se exhibió *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, comisariada por Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), institución que también produjo la muestra. Una extensísima selección de autores y piezas, de dimensiones colosales, que intentaba dar cuenta de la variedad y complejidad del arte latinoamericano de todo el siglo XX. Posteriormente esta amplia exposición fue rediseñada y con una menor selección de piezas itineró por el *Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou y Hôtel des Arts*, en París; por la *Cologne Kunsthalle*, en Colonia; finalizando su itinerancia en el MoMA, ya entrado el año 1993. Esto da el tono del creciente interés por la producción latinoamericana, en donde una muestra de esas proporciones gana espacio en distintos latitudes.

Aunque se entienda la necesidad de que estas exposiciones sean muy didácticas y posibiliten una fácil lectura de una producción que se encuentra tan lejana al público, cabe cuestionar hasta qué punto estas construcciones con intenciones totalizadoras, son capaces de sacar al público de la confusión de la entramada selva de la producción de arte contemporáneo y hacerlo partícipe y sujeto activo en sus percepciones. O, si al contrario de esto, proporcionan la creación de mitos y de una caracterización del otro exótico. O mejor, parafraseando a Octavio Zaya en una crítica a la exposición *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*: “¿Hay algo propiamente latinoamericano o es este término simplemente una construcción neocolonialista que el Mundo Desarrollado aplica al ‘Tercer Mundo?’ Una cuestión aunque bien intencionada parece suponer la globalización de la visión e ignorar las diferencias culturales” (Zaya, 1992: 63).

Este momento también es donde serán inauguradas una serie de instituciones con inclinaciones latinoamericanistas. Es la fase donde habrá que suprimir la ausencia de estos equipamientos y varias comunidades autónomas se lanzarán a este intento.

En el año de 1989 se inauguró el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en las Palmas de Gran Canaria, entidad que desde su fundación realizó exposiciones de arte latinoamericano, con marcada inclinación al de la región caribeña por su hermandad insular e histórica. El CAAM también promovió la publicación de la revista *Atlántica*, que por la calidad analítica de sus casi medio centenar de números, se convierte en un instrumento clave dentro de la construcción teórica sobre el arte latinoamericano.

El año 1992 fue el turno para una de las instituciones de mayor trascendencia y presencia dentro de este itinerario, la Casa de América en Madrid. Esta institución vendría en cierta medida a complementar la acción que ya en la capital española desarrollaba el Museo de América, centrándose en un tipo de actividades plurales en los ámbitos de la cultura, las ciencias, la tecnología, la política, la economía, y todo aquello que propendiera al acercamiento entre España y Latinoamérica.

El Instituto de América Damián Bayón en Santa Fe, Granada, abrió también sus puertas en el año 92. Ubicado en un edificio de nueva planta sus amplias salas expositivas albergan desde entonces muestras de arte latinoamericano, español y de creadores granadinos. Además el Instituto tiene en su acervo bibliográfico una parte importante de

la colección personal del crítico e historiador de arte argentino Damián Bayón, referencia en los estudios de la historia del arte de América Latina.

Siguiendo por las Comunidades Autónomas, en Extremadura se inauguró el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) en el año 1995, con sede en la antigua cárcel de Badajoz rehabilitada para sus nuevos usos. Desde sus inicios la institución se abocó a la realización de exposiciones del arte latinoamericano más contemporáneo, a la par de conformar una colección de artistas clave en la producción más reciente de la región.

Esta primera etapa es donde también es posible detectar una construcción de un corpus teórico, una mayor presencia conceptual tratando sobre el arte de América Latina. Esta labor será emprendida tanto por pensadores españoles como por latinoamericanos e irá a desembocar a finales del siglo en propuestas más problematizadoras, o de cuño revisionista, pero dejando de un lado el modelo de cartilla que se utilizaba hasta el momento, lo que configurará un nuevo momento identificado en esta investigación y que veremos en los apartados siguientes. Estas nuevas posibilidades de exhibir el arte desde Latinoamérica actual van a arriesgarse con otras posibilidades y posicionamientos, pensando quizás en un público más habituado a estas manifestaciones.

## 5.1. Arte en Iberoamérica 1820-1980 (1989 - 1990)

Empecemos a seguir el rastro de los acontecimientos. En 1989 se celebra en el Palacio de Velázquez de Madrid la exposición *Arte en Iberoamérica 1820-1980*<sup>74</sup>, especie de abrefuegos para lo que se avecinaría tres años después. La exposición organizada y exhibida bajo la curaduría de la historiadora del arte inglesa Dawn Ades había sido anteriormente exhibida en Inglaterra y Suecia y fue organizada por la Hayward Gallery de Londres.

La Dra. María Luisa Bellido Gant afirma que después de esta muestra “pocas han logrado sintetizar y transmitir con tanta eficacia y rigurosidad lo que ha sido el arte latinoamericano en los siglos XIX y XX” (Bellido Gant, 2005: 275). Sin adentrarnos en conceptos de calidad, lo que podemos atestiguar actualmente es que la exposición se presenta en estos momentos como, sino la más extensa, una de las más extensas sobre el arte de Latinoamérica que se ha presentado en España hasta la fecha. Estaba dotada de un caudal de recursos que posibilitó la convergencia de obras singulares y de múltiples latitudes, cubrió desde las artes en torno a las fechas de las guerras de Independencia contra España (entre los años de 1800 y 1821) hasta las producciones más recientes.

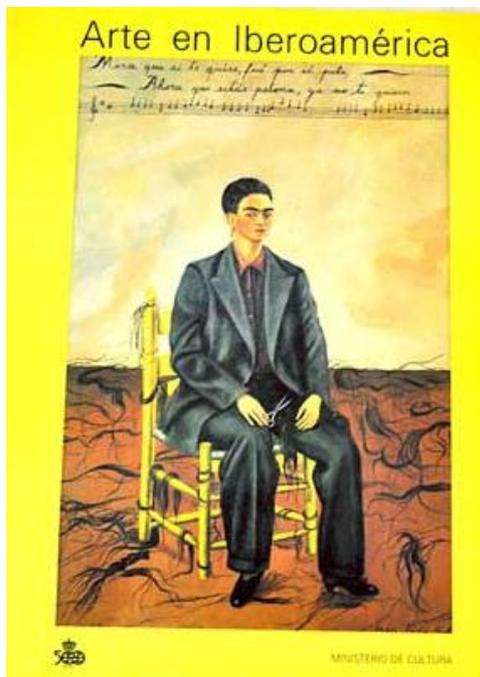


Imagen 22. Cubierta del catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica 1820 – 1980*, MNCARS, 1989.

<sup>74</sup> *Arte en Iberoamérica 1820 – 1980 / Art in Latin American: The Modern Era 1820 - 1980*, Palacio Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, del 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990. Anteriormente fue exhibida en The Hayward Gallery, Londres del 18 de mayo al 6 de agosto de 1989; y en el Museo Nacional y Museo Moderno, Estocolmo del 16 de septiembre al 19 de noviembre de 1989.

Cómo hemos comentado anteriormente, este tipo de exposición estaba destinado a un público que conocía poco o casi nada del desarrollo de la producción artística latinoamericana hasta aquellos momentos. En las palabras de Luis Yáñez-Barnuevo, presidente de la Comisión para el Quinto Centenario: “Del arte latinoamericano posterior a la Independencia solíamos tener en España noticias luminosas aunque fragmentarias” (en Ades, 1989: s.p.). Continúa diciendo que se había visto algo de la producción del XIX y principios del XX, les había fascinado a los españoles el muralismo mexicano, pero “Nos faltaba, sin embargo, una visión panorámica que ofreciera una síntesis de la actividad artística en el seno de la sociedad iberoamericana desde la Independencia hasta nuestros días”, añadiendo además que a la carencia de visibilidad se debería sumar “un estudio sistematizado en la bibliografía española sobre el tema” (Yáñez-Barnuevo en Ades, 1989: s.p.). O también lo que se expone como objetivo del proyecto en la introducción del catálogo (Ades, 1989: 1):

La exposición a que acompaña este libro fue concebida con el fin de presentar al público europeo el relativamente desconocido arte latinoamericano de la era moderna [...]. Aunque ha sido concebida en gran escala, no pretende ser un resumen ni tampoco abarcar la totalidad del arte del periodo señalado. La idea ha sido, en cierto sentido, crear un museo temporal de arte latinoamericano, que ofrece una visión necesariamente selectiva y parcial.

Uno de los primeros puntos que debemos tener en consideración sobre la exposición es exactamente su amplia extensión: tras la laguna dejada en el contacto con el arte latinoamericano, se plantean muestras enciclopédicas que intentan de manera inmediata rellenar estas fisuras. Otro punto que resulta interesante de ser evaluado es que su planteamiento y construcción vengan desde una óptica de una investigadora inglesa, aunque especializada en arte latinoamericano<sup>75</sup>. Ello nos lleva a advertir, que aunque en España el interés por esta producción empieza a latir, todavía no existe en la península el nivel de investigación que ya se presentaba en otros países que anteriormente se habían lanzado al *boom* del arte latinoamericano.

---

<sup>75</sup> Dawn Ades (1943) es profesora emérita en la University of Essex y directora del *Arts and Humanities Research Board Centre for the Study of Surrealism and its Legacies* en la misma institución. Ha escrito varios trabajos sobre el Dadá, Surrealismo y otros temas relacionados a estos movimientos. Además de estudiar el surrealismo en América Latina, ha desarrollado investigaciones sobre el Muralismo mexicano y publicado el libro: Ades, Dawn. (1996). *Figure and Likenesses: the painting of Siron Franco*. Rio de Janeiro: Index. Ha comisariado la muestra *Dada y Surrealism* en la 24ª Bienal de São Paulo, en 1998, la antológica cita “antropofágica” que tuvo curaduría general de Paulo Herkenhoff.

Para entender como se organizó la muestra, además de analizar los textos elegidos para la publicación de su catálogo, debemos de leer la descripción que se hace de ella en la página web del MNCARS<sup>76</sup>, institución de la cual depende el espacio de exposiciones del Palacio Velázquez. Lo que primero destacan es que la muestra se articuló con base a temas comunes que se pueden apreciar en la producción artística latinoamericana. Temáticas que fueron motivadas por su compleja historia de colonización, búsqueda de la dependencia y posterior búsqueda de una identidad cultural y artística. Vemos en el discurso la necesidad de justificar la producción de allá a través una perpetua búsqueda de su identidad. Como si la única formulada encontrada para narrar el arte latinoamericano fuera una búsqueda incesante de sus componentes identitarios que lo hacen diferente del europeo.

Este tono de exotismo y presentación del otro distinto también se evidencia, cuando vemos que en *Arte en Iberoamérica...* se ha expuesto con el arte oficial o académico mezclado con producciones de carácter popular. Arte popular “que florece con contextos y materiales diversos, desde cerámica y tallas de aldea hasta los grabados y pliegos satíricos de las ciudades”<sup>77</sup>, además de algunas muestras de arte indígena.

Esta mixtura demuestra algunos ecos de construcciones expositivas —como *Magiciens de la Terre*, realizada en el mismo año—, pero también la necesidad de seguir enseñando al otro como algo que es ajeno al centro, que aunque produzca un arte que se ve en estos momentos como derivativo del arte europeo, se justifica su identidad de diferencia a través de elementos que el público europeo puede identificar con lo exótico.

Ahora, es necesario también matizar las críticas. Estamos de acuerdo con Piñero (2014) cuando dice que las críticas hacia la construcción panorámica y cronológica de la exposición son válidas, pero las reseñas negativas han olvidado que *Arte en Iberoamérica...* “deliberadamente se desmarcó de una comprensión de las artes de la región como ‘fantásticas’, para explorar la búsqueda independentista y las múltiples pervivencias del legado colonial en las obras de los artistas analizados” (Piñero, 2014: 171); haciendo aquí una alusión no explícita a grandes exposiciones anteriores, como *Art*

---

<sup>76</sup>*Arte en Iberoamérica 1820 - 1890*. Presentación de Exposición. Disponible en: (<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-iberoamerica-1820-1980>). Consulta: 15 de marzo de 2014.

<sup>77</sup> *Arte en Iberoamérica 1820 - 1890*. Presentación de Exposición. Disponible en: (<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-iberoamerica-1820-1980>) Consulta: 15 de marzo de 2014.

*of the Fantastic...* de la que hemos hablado anteriormente. Piñero añade que la crítica tampoco reconoce que esta fue la primera exhibición que reflexiona “sobre las connotaciones políticas y culturales de la noción de ‘América Latina’, y sobre los límites de este término para designar una región comprendida por más de veinte países y una gran variedad de grupos étnicos y lingüísticos” (Piñero, 2014: 171).

Pero la cuestionable construcción teórica del proyecto curatorial, ha dejado en evidencia la idea de un arte latinoamericano derivativo y exótico, que se puede evidenciar analizando la manera en que fueron divididas las secciones expositivas. Siguiendo con la descripción de la web del MNCARS, la muestra se construye de manera lineal, siguiendo criterios históricos o temáticos, sin arriesgarse en nuevas lecturas.

Una primera sección denominada *La independencia y sus héroes*, enseñaba la pintura histórica, principalmente retratos, realizados en el momento de las independencias. Otra sala llamada *Las academias y la pintura histórica* reflejaba el embate entre el embrión de una creación nacional con la tradición europea impuesta por las academias. En *La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco* se muestra a la pintura costumbrista y a aquella de tradición indígena. A continuación dos salas monográficas se dedican a la plástica mexicana, una con obras de José María Velasco, que sigue el rastro del paisajismo latinoamericano del XIX iniciado en la sala anterior; y otra dedicada a la figura de José María Posada y la tradición gráfica popular en México.

El arte del siglo XX es presentado esquematizado por salas de fuerte carácter didáctico y que reflejan todavía mejor la noción derivativa que se ha establecido para arte latinoamericano, sin buscar nuevas sendas o indagaciones. Los artistas de vanguardias tan disimiles como Joaquín Torres-García y Tarsila do Amaral son presentados juntos bajo el título *El modernismo y la búsqueda de raíces*. Luego la sala que no podía faltar dedicada al muralismo mexicano y otra, a la propaganda y el arte revolucionario, llamada *El taller de gráfica popular*. El paisaje vuelve a aparecer en la sala *Indigenismo y realismo social* y la tónica surrealista, tan común al leer obras latinoamericanas y hacer paralelismos con lo real maravilloso se enseña bajo el título *Mundos Privados y mitos públicos*. Una suerte de ruptura con el arte de vanguardia y con esta búsqueda identitaria se muestra en *Un salto radical*, con obras del arte Madí y del Constructivismo brasileño. Sólo por el título de sala vemos algo de incoherencia al presentar esta producción como un salto/ruptura, y no como una construcción que viene

dada por toda la experiencia de la estética latinoamericana anterior. El arte más cercano a los 80 se presentaba en *Historia e identidad* donde se “aprecia un tratamiento diferente de las temáticas recurrentes a lo largo de la exposición”<sup>78</sup>.

El verdadero salto se da en el pasaje desde el arte concreto y madí medidados del siglo XX hasta esta pintura neohistórica de la posmodernidad de finales de la década de 1980. Podemos intuir que se debe exactamente al momento donde estas teorías de la posmodernidad están germinando, por eso la elección por cerrar la muestra con estas piezas. Pero también no hay que perder de vista que las obras que han sido dejadas fuera de la elección son aquellas relacionados a temáticas que tratan de conflictos locales más hondos, como podrían ser el experimentalismo que se da en Brasil a partir de neoconcretismo o a las experiencias relacionadas a la violencia y a la resemantización del cuerpo en otros países que atravesaron largos y duros periodos dictatoriales.

En un texto escrito este mismo año, la crítica e historiadora de arte brasileña Aracy Amaral (Amaral, 1994), hace un análisis del aumento de las exposiciones de arte latinoamericano que se estaba dando en los Estados Unidos y en Europa, centrándose principalmente en la exposición de Ades cuando esta fue presentada en al Hayward Gallery de Londres. Resulta interesante observar la crítica de Aracy Amaral pues la muestra presentada en el Palacio Velázquez venía con prácticamente la misma estructura de la que fue vista en Londres. Sumado a esto, podemos intuir como desde el territorio de crítica e investigación latinoamericano se analizan y critican estas muestras que fueron pensadas por profesionales de la otra orilla.

Sobre las varias posibilidades de acercamiento a la muestra, lo que nos lleva a entender que su análisis parte de estas varias aproximaciones, Amaral (1994, 69-71) asevera:

La exposición “Art in Latin America. The Modern Era 1920-1980” puede tener varias lecturas: a través de la exposición en sí misma, con su cuidadoso libro-catálogo de trescientas sesenta y una páginas muy ilustradas, que puede proporcionar a través de la sencilla relación de obras otra apreciación; otra lectura, mucho más severa, por su limitación y desactualización, sería a través de

---

<sup>78</sup> *Arte en Iberoamérica 1820 - 1980*. Presentación de exposición. Disponible en: (<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-iberoamerica-1820-1980>). Consulta: 15 de marzo de 2014.

la bibliografía del final del libro-catálogo; y, finalmente, se puede tener otra apreciación a partir de los recortes de la prensa londinense.

Aracy Amaral (1994) cuenta que desde su primer contacto con Ades en Buenos Aires en 1986 y otro posterior en La Bienal de São Paulo de 1987, le llamaba la atención el carácter historiográfico que la británica daba a la muestra. Pero también puntualiza que su desacertada elección o lagunas debían de ser matizada e incluso alabada, pues en estas fechas solamente había un medio centenar de latinoamericanistas en el Reino Unido y, considera el acto de Ades casi como un hecho de valentía al enfrentarse contra el *establishment* del sistema de las artes.

Por este mismo motivo — lo de enfrentarse a lo desconocido — Amaral ve en la prensa londinense una actitud que “si no fue irónica, fue simplemente colonialista” (1994: 70). Haciendo un recorrido por los más importantes periódicos y reseñas explica, por ejemplo, que Edward Lucie Smith<sup>79</sup> mira a la muestra con una óptica mercadológica y echa en falta artistas como el argentino Pettorruti, o el peruano Szyszlo. En una crítica del *The Independent* se nota la debilidad del último segmento de la exposición, como hemos comentado anteriormente, que por seguir la línea histórica de la muestra debería de ser dedicado al arte más contemporáneo. Sin embargo la sección *Historia e Identidad* funcionaba como un (Amaral, 1994: 70):

*pot-pourri* de algunos países y artistas a los cuales quizás tuvo un acceso irregular, y además de esto, sin ningún nexo. El único conceptual que ahí aparece es Santiago Cárdenas, de Colombia, con una obra de los años 70 (¿y dónde está el colombiano Antonio Caro, o el mayor conceptual brasileiro Cildo Meireles?).

La crítica más dura de la exposición llegó de las manos de Tim Hilton en las páginas del *The Guardian*, refiriéndose a las obras de abstracción geométrica seleccionadas por Guy Brett afirma: “sus reivindicaciones sobre un salto concreto-óptico-cinético de los años 50 y 60 no son convincentes cuando se mira la obra. Soto,

---

<sup>79</sup> Cabe resaltar que Edward Lucie Smith es uno de los investigadores del Reino Unido que por estas fechas investiga temas relacionados a la producción contemporánea latinoamericana. Un libro sobre el tema publicado por él en 1993 será uno de los primeros en Europa en intentar tratar de manera didáctica en conjunto de esta producción. Ver Lucie-Smith, Edward. (1993). *Latin American art of the 20th century*. Nueva York: Thames and Hudson. La versión en castellano es publicada un año después: Lucie-Smith, Edward. (1994). *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Ediciones Destino.

Cruz Diez, Camargo, et al son tan malos como lo parecían ser cuando aparecieron en Londres por primera vez en los años 60” (Hilton por Amaral, 1994: 71).

Sobre las lagunas, Amaral (1994) apunta que aunque pensamos debido al título de la muestra que veremos obras hasta 1980, prácticamente todo lo que se ve es arte producido hasta los años 60. Esto se puede explicar según la óptica de Roberto Pontual, en cuanto a evitar la muestra hasta la realidad contemporánea, deteniéndose en una ruptura radical en el arte que se ensaya en los años 50 y 60, es un síntoma de las críticas de mimetismo que sufría el arte periférico al ser enfrentando con la producción contemporánea de los centros: “Para Europa, América Latina aún no ha sobrepasado la infancia de la modernidad: la trata como un niño que balbucea y patalea y que sólo sabe imitar a quien admira. Una visión perjudicial e interesada, sin dudas, de quien se defiende al sentir amenazado su espacio” (Pontual, 1994: 68).

Sobre el vacío existente en lo que se refiere al arte más contemporáneo, Ades hace una aclaración en el catálogo, aunque como podemos ver, la excusa no es suficiente para redimir el proyecto de estas ausencias (Ades, 1994: 1):

Existen, sin embargo, muchos vacíos: no se ha incluido, por ejemplo, gran parte de la pintura y escultura abstracta de postguerra y, puesto que ésta es una exposición histórica, no se ha hecho ningún intento de dar una visión al conjunto de arte contemporáneo latinoamericano. Ésta sería una labor para un libro distinto y una exposición distinta. Los pocos artistas incluidos en la sección final —que implicó una serie de exclusiones particularmente difíciles— están entre aquellos cuyo trabajo ha estado claramente ligado con los problemas históricos, políticos y culturales que marcan la etapa de la postindependencia.

Ades justifica la no presencia de una amplia muestra de artistas contemporáneos debido a que la muestra tiene carácter historiográfico, algo que entonces, podría haberse visto subsanado con un cambio del título de la muestra que no apuntara a su finalización en la producción más reciente. Además, la argumentación que la elección de obras contemporáneas se inclinó hacia aquellas que tenían mayor relación histórica y política, se hace frágil pensando en las ausencias de artistas fundamentales en estas relaciones, como Meireles y Caro, citados anteriormente por Amaral (1994).

Otro punto problemático de la exposición según Aracy Amaral (1994) es que las obras de artistas mexicanos dominan las elecciones — habían cinco salas dedicadas a

tendencias o a artistas mexicanos — eclipsando a los demás países. Hay que notar en este comentario de Amaral la cuota de corrección de fronteras por las que se peleaban los investigadores del arte latinoamericano en esos momentos y compararlo a una etapa posterior donde se difuminan más estas exigencias.

Donde la brasileña más insiste en su crítica es en la afirmación del aura de lo exótico y lo pintoresco latinoamericano, que vió impresa en la selección que hizo Ades. Cuenta que prácticamente todas las obras de pintura representan a una América Latina rural, como si esta fuera nuestra condena final. Relata que prácticamente toda la representación de la pintura académica del siglo XIX viene dada por telas que enseñan el paisaje, lo pintoresco y lo diferente. La voluntad europeizante que es visible en la pintura de este periodo en países como Brasil, México, Cuba o Puerto Rico es obviada (Amaral, 1994).

Sobre las selecciones y divisiones que hace Dawn Ades de la abstracción geométrica, Amaral (1994) también teje sus críticas. Para ella todas las intenciones constructivistas latinoamericanas, desde la década de 1930 en Uruguay hasta los años 70 en Venezuela, deberían estar presentes en una misma narrativa, para que así el público pudiese comprender mejor lo que fue una de las más grande contribuciones de los artistas latinoamericanos en la plástica internacional del siglo XX.

Bastante visionario es el comentario de Amaral en este sentido, pues el interés por esta producción y de revisitarla de la forma que planteó, será tónica frecuente a partir del año 2010, como veremos más adelante en exposiciones como *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973)* o *La invención concreta*.

## 5.2. La Expo'92 y sus muestras de arte contemporáneo.

La Exposición Universal de Sevilla en el año 1992 (a partir de ahora Expo'92) se realizó entre los días 20 de abril y 12 de octubre de 1992. La simbología alrededor de este evento, como la gran celebración en España por el aniversario de los cinco siglos de su llegada al nuevo mundo, es ratificada por la elección de la fecha del cierre, coincidiendo con el supuesto día en que ocurrió este encuentro. España se había lanzado por estos años en recordar su pasado compartido con América Latina matizando, por supuesto, el carácter colonialista, pero intentando solidificar sus lazos políticos y económicos con los países de allá, los que quizás podrían verse tambalear por la recién entrada del país peninsular a la Comunidad Económica Europea el 1º de abril de 1986.

Con la configuración de este mercado común se podía suponer que España perdería paulatinamente territorio en las relaciones económicas con América Latina al tener ahora la cabeza mirando hacia Europa. Entretanto, al menos hasta la paradigmática fecha de 1992, España intenta mantener y ampliar estas relaciones<sup>80</sup> e, incluso dentro de la Comunidad Europea intenta funcionar como bisagra en las relaciones con los países latinoamericanos (Gillespie y Pollack, 1993).

De acuerdo con Celestino del Arenal (1994: 222) las conmemoraciones a que opta el país para aquella fecha ayudan a abrir “nuevas dinámicas que renovasen los viejos y distorsionados estereotipos de la historia de España y de su papel en el mundo y reforzase su proyección internacional a finales del siglo XX, estableciendo vínculos permanentes para el futuro, especialmente con Iberoamérica [...]”. Además, el conjunto de actividades del Quinto Centenario —la modernización de las relaciones con los países iberoamericanos, el desarrollo y la cooperación internacional, el refuerzo del papel internacional de España— han jugado papel fundamental a la hora de “terminar de definir el modelo de acción exterior de España y a ubicar adecuadamente España en el escenario internacional” (del Arenal, 1994: 222).

---

<sup>80</sup> Además de la celebración de la Expo'92 en este año se da en Madrid la Segunda Reunión de la Cumbre Iberoamericana durante los días 23 y 24 de julio. De acuerdo con Gillespie y Pollack (1993: 15) en este encuentro — donde se encontraban casi la totalidad de jefes de Estado de América Latina, Portugal y España — “el tema aparentemente central de la conferencia fue el de reafirmar las convicciones democráticas de los países participantes, al mismo tiempo que se avanzaba en la discusión y aprobación de variadas resoluciones de cooperación y solidaridad en los planos social, político y económico”.

Antes de centrarnos en las exposiciones con artistas de América Latina que se han realizado en la Expo'92, cabe hacer un breve relato de cómo se desarrolló el proyecto del evento. Hay que situarnos en el momento justamente posterior a lo que se ha dado a conocer como el final de la segunda etapa de la Guerra Fría, marcado por acontecimientos como el inicio de la *Perestroika* en 1985, la caída del muro de Berlín en 1989 y el golpe de Estado en la URSS en 1991. Precisamente la realización de la Expo'92 se muestra en el terreno geopolítico, que es fundamental para este estudio, como una especie de maqueta que ejemplifica en pequeña escala los acontecimientos que agitaron el panorama político internacional de este momento y su consiguiente reconfiguración geoestratégica.

La Expo'92 empieza a ser pensada en el año de 1980 como un evento que contrarrestara con la exposición del V Centenario del Descubrimiento de América que se estaba organizando en Chicago. Al coincidir la fecha de la exposición universal con la conmemoración de cinco siglos de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo y que está se realizara justamente en España, brinda en bandeja el tema para la muestra: el encuentro entre los dos mundos.

Volviendo a la configuración de la muestra y a la división de los pabellones, siguiendo con el análisis del periodista Javier Rubio —en noticia publicada por el motivo del aniversario de 20 años de la Expo'92— mencionaremos a continuación algunos de los sucesos ocurridos en los países y su consiguiente reflejo en la construcción de sus pabellones<sup>81</sup>.

Con la caída del muro de Berlín en 1989, la reciente Alemania unificada tuvo que desechar los proyectos que había presentado por separado. Llegaron a barajar la posibilidad de hasta tres pabellones para la Expo pero con la consolidación de los hechos de la reunificación, al final solamente se construyó uno.

Mientras el nuevo gobierno de Checoslovaquia, tras la caída del régimen comunista con la Revolución de Terciopelo también en el año 1989, había reducido el presupuesto del país para su pabellón en la Exposición Universal, además de destituir la

---

<sup>81</sup> Los datos fueron sacados de un texto que escribió el periodista Javier Rubio en ocasión del aniversario de 20 años de la Expo'92. Rubio coordinaba el suplemento diario del evento que publicaba *Diario 16 Andalucía*. Rubio, Javier. (2012). La Expo92 que puedo haber sido y no fue. *El Mundo*, 21 de abril de 2012. Disponible en: [http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/18/andalucia\\_sevilla/1334770694.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/18/andalucia_sevilla/1334770694.html). Consulta: 13 de agosto de 2014.

comisaria, que manejaba presupuestos alejados al nuevo gobierno de Václav Havel. En plena Expo tuvieron que afrontar además división del país. De esta manera la República Checa se quedó con su pabellón y Eslovaquia construyó un restaurante con su culinaria típica en una de las avenidas<sup>82</sup>.

En cuanto la Unión Soviética —donde se había dado un golpe de estado justamente en el año anterior, resultando la desaparición de la URSS—, tuvo que cambiar el contenido de su propuesta inicial, que exaltaba el materialismo científico como doctrina oficial del país y los logros de su aventura aeroespacial (su lema era *La escalera del poder*). Ahora se debería enseñar una nueva cara, de una Rusia moderna, caminando hacia el capitalismo y la democracia, huyendo de las confrontaciones, comparaciones jerárquicas y de las búsquedas de poder, espejo de la Guerra Fría.

La crisis económica mundial de los años 1991 y 1992 se encargó también de recortar muchos de los proyectos preaprobados. Lo mismo ocurrió con algunos de los planes que se pretendían para después del cierre de la muestra. Por ejemplo, México quería llevar su pabellón de vuelta para hacer de él un centro cultural y terminó convirtiéndose en la sede de una televisión local; Puerto Rico quería hacer un laboratorio de lengua y su edificio acabó siendo utilizado como centro postal de Correos<sup>83</sup>.

En el siguiente epígrafe haremos un repaso de las exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano que han tenido lugar durante las celebraciones de la Expo'92, aunque cabe aclarar que trataremos aquellas muestras promovidas por iniciativa central del evento. Alguno de los pabellones de los países de América Latina ha presentado piezas o muestras de arte contemporáneo pero hemos decidido no incluirlas en el estudio por dos motivos: el primero por las trabas y dificultades para encontrar este material y, el segundo, porque preferimos centrarnos en aquellas muestras promovidas desde España, obviando las traídas desde América Latina que tendrían una lectura distinta.

---

<sup>83</sup> Rubio, Javier. (2012). La Expo92 que puedo haber sido y no fue. *El Mundo*, 21 de abril de 2012. Consulta: 15 de agosto de 2014.

### 5.2.1. *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX.*

Cuando buscamos material sobre las exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo en España, entre las primeras que reparamos fue una de las que se presentó como un evento paralelo a la Expo'92: *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*. Esta exposición representa, sin sombras de duda, un punto de inflexión en la exhibición y en la promoción del arte contemporáneo latinoamericano en la península. Saltando los criterios de calidad o un análisis representacional, hablamos de un momento de cambio debido al carácter enciclopédico de la exposición: se reunió un cuantioso número de artistas y más de 400 obras, provenientes de los más distintos países y colecciones. Pero también fue esta la primera vez que se promovió en España —en colaboración con una entidad de Estados Unidos— una muestra colectiva centrada únicamente en el arte del siglo XX de América Latina.

*Artistas Latinoamericanos del Siglo XX* fue comisariada por Waldo Rasmussen, quien en ese entonces era director del Programa Internacional en *The Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York. Organizada por el museo neoyorquino y propiciada por la Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, la muestra contaba además con diez asesores<sup>84</sup>, historiadores del arte, profesionales de museos y críticos, provenientes de América Latina<sup>85</sup>.

Se presentaron obras creadas desde 1900 hasta la época coetánea a la exhibición. Diez de los artistas participantes estuvieron presentes en el montaje de sus obras, así como en la inauguración de la exposición. Victor Grippo, renombrado artista argentino, uno de los presentes en la inauguración, hizo el siguiente comentario: “No es la más grande en la que he participado, pero sí en la de la selección más eficaz”<sup>86</sup>. Otro de los nombres más destacados para la producción del arte de América Latina en estos momentos, el también argentino Julio Le Parc, también estuvo presente en el evento. Contar con estos nombres en el montaje y en la inauguración demuestra el peso y la importancia que se ha concedido a esta exhibición.

---

<sup>84</sup> Los asesores de la exposición fueron: Aracy Amaral, Rita Eder, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Ángel Kalenberg, Susana Torruella Leval, Lilian Llanes, Samuel Paz, Sylvia Pandolfi y Eduardo Serrano.

<sup>85</sup> *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Department of Public Information. The Museum of Modern Art. Registro: MOMA\_1993\_0020\_6-14

<sup>86</sup> De Parias, Fernanda. (1992). Nueva York trae a Sevilla la mayor exposición latinoamericana del Siglo XX. *ABC de Sevilla*, 11 de agosto de 1992, p. 58.

Una de las primeras críticas a la muestra sería la decisión de la Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992 en encargar la organización y producción de la muestra al MoMA (Mallet, 1996). La entonces presidenta de la AICA (Internacional Association of Art Critics) cuestionaba en aquel entonces: “¿Es que en Latinoamérica no existen museos ni especialistas capaces de organizarla? [...] Es lógico que cualquier curaduría implica una selección de acuerdo al criterio que establezca en la concepción de la muestra. Pero se debe de ser un poco modesto en su presentación, especialmente cuando no se domina el campo” (Rodríguez, 1993: 56).

Pese a estas duras críticas, sobre la elección del comisario es importante destacar que Rasmussen estuvo trabajando con la producción latinoamericana desde finales de la década de 1960, momento en que ya ejercía de director del Programa Internacional del MoMA. Durante este periodo había realizado más de cuarenta exposiciones itinerantes por países de América Latina. Es así donde “tiene la oportunidad de observar en primera línea el desarrollo de alguna de las tendencias más contundentes del arte latinoamericano contemporáneo” (Rasmussen, 1993: 9). Rasmussen quien venía ideando una exposición con estos moldes desde mediados de la década de 1970, al recibir la invitación para la realización de la muestra expresó: “La iniciativa de la Comisaria de la Ciudad de Sevilla es un hecho muy importante y una excusa para mí que al fin veo hecho una realidad esa idea”<sup>87</sup>.

La recién restaurada Plaza de Armas de la ciudad de Sevilla abrigó este extensísimo proyecto de Rasmussen desde el 11 de agosto, finalizando en la significativa fecha de 12 de octubre de 1992.

No es casualidad que el MoMA estuviera participando y produciendo una exhibición con estas características. El museo fue la primera institución fuera de América Latina en coleccionar y enseñar la producción de artistas latinoamericanos de la modernidad. Apenas algunos años después de su inauguración, en 1931, se realizó una muestra individual del muralista mexicano Diego Rivera. Rasmussen (1993) relata en el texto para la muestra en Nueva York, que la obra de otro muralista, Orozco, sería la primera latinoamericana en ser integrada en la colección de la institución en 1935. En 1945 ya poseían un número significativo de obras, por lo que celebran la primera

---

<sup>87</sup>Rasmussen, Waldo por De Parias, Fernanda. (1992). Nueva York trae a Sevilla la mayor exposición latinoamericana del Siglo XX. *ABC de Sevilla*, 11 de agosto de 1992, p. 58.

muestra colectiva de arte latinoamericano con más de 200 piezas. Posteriormente en 1967 se realizó una nueva muestra de su colección, más reducida, con las adquisiciones de los años 60. Rasmussen cuenta que a partir de este momento poco, o casi nada había sido adquirido, por lo que *Artistas Latinoamericanos...* podría funcionar también para “propiciar el interés tanto por la colección del Museo como por posibles adquisiciones” (Rasmussen, 1993: 9).

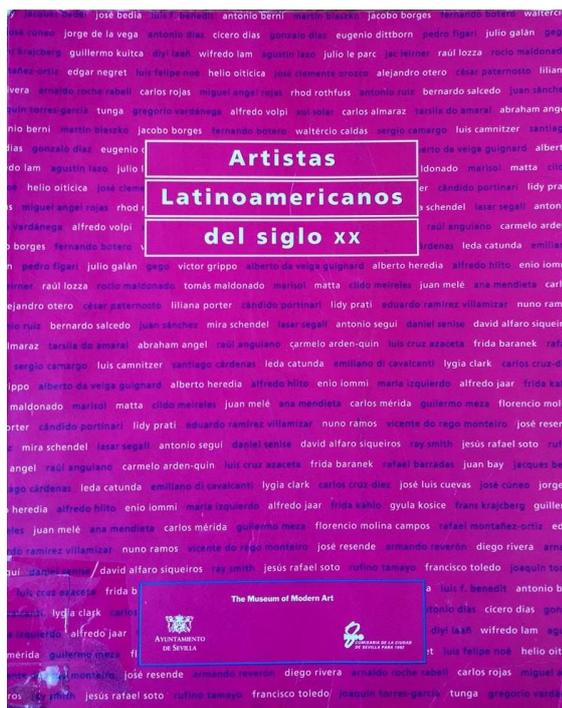


Imagem 23. Cubierta del catálogo de la exposición *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, Expo'92, Sevilla, 1992.

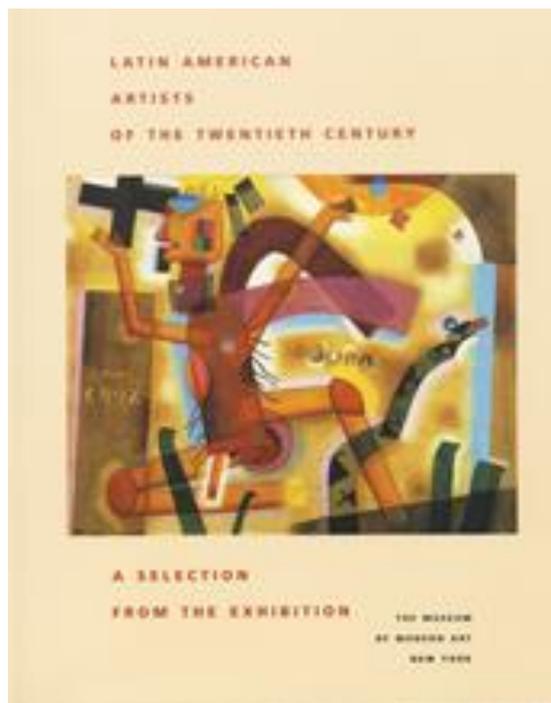


Imagem 24. Cubierta del catálogo de la exposición *Latin American Artists of Twentieth Century*, MoMA, Nueva York, 1993.

Analizando citas del catálogo y declaraciones a la prensa es posible detectar que la intención del comisario no es la de “revisar el conjunto de una producción artística, sino más bien de ofrecer un panorama amplio de la compleja urdimbre que conforma el arte latinoamericano” (Rasmussen, 1992: 20), llegando a citar incluso que utiliza una perspectiva más cercana a la de organizador de exposiciones que aquella que tendría un historiador del arte. Le movía la idea de combatir las nociones de exotismo, folclorismo y juanalismo que a menudo despuntaban de las muestras de arte de aquél continente que se habían visto por aquellos años. Insiste que en la organización busca objetivar la internacionalidad de las obras presentadas, sin decantarse por presentar a toda la

amplísima producción artística de un continente: “He seguido una selección de acuerdo con los movimientos artísticos y no pensando en incluir a todos los países latinoamericanos. No estoy interesado en la nacionalidad de cada artista sino en su obra”<sup>88</sup>.

El restringido y equivocado espacio al que el arte latinoamericano estaba relegado hasta este momento y que esta exhibición trataba de corregir, también se siente en las palabras de Ignacio Montano Jiménez, Comisario de la Ciudad de Sevilla, en el prefacio del catálogo. Hablando de los artistas que serían vistos en la muestra comenta (en Rasmussen, 1992: 16):

Muchos de ellos han realizado grandes aportaciones a la historia del arte moderno y contemporáneo. Sin embargo no llegaron a alcanzar la atención que se prestó a sus colegas europeos y norteamericanos, pues los estudios y exposiciones sobre arte latinoamericano, realizados recientemente por museos del nuevo y viejo continente, se han basado, con frecuencia en criterios geográficos y regionalistas, resaltando aspectos exóticos o folclóricos, que no han beneficiado la obra de estos artistas.

Desvelar estas aportaciones hacia el arte central hecha por artistas latinoamericanos que comenta Montano Jiménez, también se muestra en la intencionalidad del comisario: “Se insiste asimismo en la imbricación de los artistas latinoamericanos en el contexto internacional, de lo que se deduce que no deberían verse limitados a las galerías especializadas ni a muestras locales” (Rasmussen, 1992: 20). No obstante, lo que podemos leer en este comentario de Rasmussen es que además de intentar defender un carácter no derivativo del arte latinoamericano, aboga por reforzar su tesis de la internacionalidad presente en estas producciones; aunque es cierto que da un paso para alcanzar ciertos tintes locales en este territorio de lo internacional. Hablando del carácter estilístico de la producción exhibida, hace la siguiente consideración: “se revela la continuidad del arte latinoamericano, bien representado en algunas corrientes modernas, como el cubismo, el constructivismo y el surrealismo. También muestra la transformación de estas fuentes en estilos locales de gran riqueza y con evolución propia” (Rasmussen, 1992: 20).

---

<sup>88</sup>Rasmussen, Waldo por De Parias, Fernanda. (11 de agosto de 1992). Nueva York trae a Sevilla la mayor exposición latinoamericana del Siglo XX. *ABC de Sevilla*, p. 58.

Ahora bien, si según el texto de Rasmussen la exposición no estaba pensada como una revisión histórica del arte latinoamericano, algo distinto pasa con el texto de Edward J. Sullivan reproducido en el catálogo. Después de hacer las consideraciones sobre el reducido tiempo de escritura que lo ha imposibilitado de tratar de todos los ‘pintores’ (mencionado así en el original) presentes en la muestra, Sullivan así define el objetivo de su ensayo: “proporcionar al visitante la base sobre la que pueda desarrollar ciertas ideas con respecto a los cuadros, y al mismo tiempo le sirva de guía para comprender algunas de las tendencias más destacadas representadas en las obras de estos artistas latinoamericanos” (Sullivan, 1992: 33).

Es así como Sullivan desmonta de cierto modo la tesis fundamental de Rasmussen, contruyendo un texto bilingüe de 140 páginas, con una estructura histórica lineal y, divide el desarrollo plástico del arte de América Latina en el discurrir del siglo XX en el ámbito geográfico de sus países. Pero no se puede quitar el mérito de tal elaboración teórica, ni olvidarse a qué público iba dirigida la exposición y el texto.

Como ya hemos referido, después del largo letargo que separaba el público español del arte de América Latina, en una exposición que no se planteaba —por lo menos en su concepto inicial— de manera didáctica, necesitaba que un texto con carácter inteligible para pudiese guiar el entendimiento del público. Esta necesidad de exposiciones enciclopédicas didácticas, casi en una intención de alfabetizar al público, fue un punto que nos ha llamado la atención por primera vez Pedro Lapa — director del Museu Berardo de Lisboa —, en una entrevista que le hicimos realizado durante nuestra estancia de investigación en la Universidade Nova de Lisboa (Lapa, Pedro; Comunicación personal, 10 de abril de 2014).

Sin embargo, debemos de considerar que es ahí donde puede residir un riesgo: conducir al público, a través de un siglo de una producción con la que no tienen familiaridad, puede crear una serie de inconvenientes si pensamos que son las concepciones teóricas, tanto del comisario como la del autor del texto, las que serán responsables en gran medida en la creación de esta narrativa pues funcionarán como intermediarias entre las obras y los espectadores.

Sobre los problemas de teorizar muestras de este tipo como un corpus cerrado para entender el arte de un periodo y región, el crítico y comisario canario Octavio Zaya (1992: 63) comenta en una crítica sobre *Artistas Latinoamericanos...*:

es cuanto menos confuso. La selva sigue siendo la selva y no resiste un análisis único, aún fragmentado y estructural, que no implique o pueda evitar los trasplantes, las ausencias y los rechazos. El arte del siglo en América Latina no es el de una historia lineal y su madeja está formada por muchos hilos conductores y aún, probablemente, no bastaría con cuatrocientas obras para representar dignamente el siglo XX en Brasil, pero con dignidad brasileña. En definitiva, lo que no parecen criterios de recibo en Europa y los E.E.U.U., no deberían parecerlo respecto de América Latina.

La ambiciosa muestra se dividió en siete secciones, basadas en elecciones estéticas y estilísticas y movimientos concretos, aunque siempre apuntando que no pretendía ser una división clasificatoria estática (Zaya, 1992: 60; Rasmussen, 1992: 20 y Sullivan, 1992: 35). Cada una de las secciones fue nombrada de la siguiente manera: 1. Primera generación de Modernistas; 2. Expresionistas y Paisajistas; 3. Pintores Mexicanos y Realismo Social; 4. Surrealismo y Abstracción Lírica; 5. Abstracción geométrica y arte cinético; 6. Nueva Figuración, Arte Pop y Emsamblaje; y 7. Pintura y Escultura reciente<sup>89</sup>.

La última parte, dada la extensa complejidad y diversidad poética de los artistas y trabajos presentados, fue subdividida en otros apartados: A. Instalación; B. El cuerpo humano como tema político; C. La política de los objetos; y D. Los tiempos y los espacios.

El texto de Edward J. Sullivan presentaba una división bastante similar a los recorridos de las salas, aunque cambian los títulos de cada uno de los apartados. Él mismo anticipaba las reacciones adversas que tales divisiones podrían ocasionar: “Esperamos que las ideas señaladas susciten la reacción y el desacuerdo por una parte y, por otra que fomenten la discusión polémica que enriquecerá nuestra comprensión de esta materia de una riqueza infinita e inagotable” (Sullivan, 1992: 35).

---

<sup>89</sup> Durante la exposición en el MoMA se contó con una octava sesión con tres instalaciones realizadas especialmente para la exposición en la Garden Hall Gallery. Se trataban de: *Second Enconteur Segundo Encuentro*, del artista cubano José Bedia; *Palindromo incesto*, del brasileño Tunga; y *Blow—up* del chileno Alfredo Jaar. En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Department of Public Information. The Museum of Modern Art. Registro: MOMA\_1993\_0020\_6-14

Esas reacciones no tardaron en aparecer. Antonio Zaya en la citada crítica del mismo año, observa sobre estas sucesivas divisiones y subdivisiones que lo que se intentan hacer es tratar de “fragmentar para su análisis una auténtica selva, apartando las especies desconocidas, peligrosas y venenosas y especialmente el arte pop, abanderado por los americanos del norte: lo folclórico, lo exótico, lo nacional” (1992: 60).

El recorrido de la muestra se daba de la siguiente manera: La primera sala comenzaba por obras de influencia cubista y futurista<sup>90</sup>, cuatro cuadros que Diego Rivera había realizado en su estancia parisina entre 1914 y 1917 y otras seis obras del uruguayo Rafael Barradas. Además estaban presentes ocho obras de Tarsila do Amaral, que combinan el surrealismo con elementos brasileños y *Adoración de los reyes* del también brasileño Vicente do Rego Monteiro (obra esta perteneciente a la importante Colección Chateaubriand que años antes había sido exhibida en la Fundação Gulbenkian en Lisboa).

La segunda sala representa la influencia del expresionismo europeo en las obras de los artistas latinoamericanos. Estaban expuestas cuatro acuarelas de Xul Solar de cuando estuvo en París en 1919. La originalidad de la obra de Solar es legitimado en el catálogo por los estudios críticos que han encontrado su afinidad artística con “Delaunay, Frantiszek Kupka, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich, Joan Miró y otros, todos los cuales podrían clasificarse —en cierto modo— como ‘pintores espirituales’” (Sullivan, 1992: 57).

Esta misma sala presentaba además obras del lituano/alemán Lasar Segall, que se presenta como un pintor expresionista, influenciado por Paul Klee y luego por los colores brasileños al afincarse en aquellas tierras (Sullivan, 1992: 46):

La intensa luminosidad y la diferente gama de colores descubiertos por Segall desde su llegada a Brasil —donde adquirió la ciudadanía— le sirvieron de fuerte estímulo de cambio y transformación en su carrera. Lienzos como *Madre e hija*, de 1924, o *Paisaje brasileño*, de 1925, ponen de manifiesto la nueva visión del pintor y revelan asimismo una conciencia de las formas cubistas de Paul Klee.

Es sugestiva la indicación de que el cambio en el arte de Segall en Brasil se da por su contacto con lo natural distinto y exuberante, lo que hace una oposición a lo estético

---

<sup>90</sup> Los subrayados son nuestros y sirven para destacar determinadas ideas que trataremos enseguida.

y formal que el artista traía de su bagaje europeo. Entrelíneas podemos ver una sugerencia de la continuidad de la poética de los artistas románticos viajeros, que ven su obra tocada por la luminosidad de los trópicos, soslayando todos los conceptos teóricos que podrían verse impregnados en su trabajo. Parece que intentan esclarecer que lo teórico está construido desde una concepción central y no perdido en los colores y sensaciones de las periferias.

Otra de las sala fue dedicada a los paisajes y a los motivos locales. En ella figuraban obras de Armando Reverón, Alberto da Veiga Guignard, Pedro Figari y José Cúneo. Así se presenta a Figari: “como Paul Gauguin (...) se dedicó de lleno a la pintura tras una carrera jurídica” (Sullivan, 1992: 59); sobre Reverón hace una aclaración, que aunque su obra se ha identificado con el impresionismo “sus paisajes luminosos responden más a sus propias experiencias visionarias y a su sensibilidad para los fenómenos naturales que las lecciones aprendidas de los pintores parisinos” (Sullivan, 1992: 60).

Los pintores mexicanos y su círculo, tienen su cuota de espacio, como es costumbre. Se exhiben obras de los tres grandes muralistas, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaró Siqueiros, además de sus ‘artistas asociados’, donde incluyen a Frida Kahlo.

El legado surrealista tiene su espacio con las creaciones del chileno Roberto Matta y del cubano Wifredo Lam, dos artistas que habían frecuentados los círculos bretoanianos y habían sido aceptados por este. Entienden que la gran contribución de Lam a la modernidad en América Latina fue “la transformación de una iconografía derivada de su propio ambiente cultural en un lenguaje internacional” (Sullivan, 1992: 99).

En este apartado de la exposición, tan cuestionable por los rótulos de arte surreal y fantástico que se suelen otorgar a la producción latinoamericana, se hace una aclaración en el catálogo sobre los peligros de que esta derivación sea simplista (Sullivan, 1992: 96):

Con demasiada frecuencia se ha distinguido el arte latinoamericano por sus supuestos elementos fantásticos, su exuberancia, pasión, drama y color. Cualquier lectura de la historia del arte latinoamericano y de su crítica, hecha por latinoamericanos o no, revela una repetición constante de los citados rasgos. Este énfasis particular ha separado de las tendencias centrales el arte de muchos

países latinoamericanos, forzándolo hacia el reino periférico y a veces primitivista y/o folclórico de la 'otredad'. Esta actitud esencialmente colonialista debe evitarse, pues ya no es posible mantener la validez de tal postura política.

En las salas contiguas se mostraba el constructivismo universal de Joaquín Torres García y el arte no figurativo o concreto. Si bien en este apartado se construye la tesis de que la creación de la abstracción geométrica tuvo más repercusión en América Latina que en los países europeos o en Estados Unidos, sigue persistiendo un cierto soslayo de pensamiento colonialista en el ensayo de Sullivan cuando hablando de Torres-García argumenta: "Aunque algunas de sus obras más famosas fueron creadas en su ciudad natal de Montevideo en los últimos años de vida, la carrera de este artista está íntimamente vinculada tanto con Barcelona, Madrid y París como con la capital uruguaya" (1992: 75). Podemos entender esta insistencia en geolocalizar a los artistas en sus estancias europeas como una forma de expresar los vínculos e influencias de contaminación que se operaban en las primeras décadas del XX. Pero al leer atentamente el texto de Sullivan, nos sugiere, al contrario, que lo que intenta hacer es justificar la importancia y calidad de estas obras debido a su pasaje y aceptación en los grupos europeos.

La exposición se cerraba con la exhibición de obras que pertenecían a aquel entonces a las tendencias contemporáneas como el arte minimal y el conceptual; además de aquellas expresiones y los movimientos que emergieron del conturbado clima político de los años 60: Fernando Botero, Marisol Escobar, Rocío Maldonado, tenían su representación, entre un total de noventa artistas.

Hemos querido recalcar (con el uso de los subrayados) los términos que en el catálogo se utilizan, en cada uno de los apartados de la muestra, para apuntar hacia una deuda que tenía la producción latinoamericana con las corrientes o tendencias que fueron desarrolladas en Europa. El perfil derivativo de nuestro arte es reforzado por el pulular del uso palabras como: influencia, legado, identificación.

A la hora de pensar el diseño de la exposición, imaginamos que buscando un mayor entendimiento del público, se optó por hacer divisiones que buscaran similitudes con las vanguardias europeas. Analizando el texto del catálogo se puede notar que estas similitudes son dadas en una suerte de extensión de los presupuestos modernos de las vanguardias hacia la producción latinoamericana, una especie de adopción de valores

conceptuales y formales casados con algo de singularidad en las temáticas (normalmente temáticas locales y circunscritas en aspectos folclorizantes). No abre la posibilidad de que estos artistas hayan ayudado a crear, juntamente con europeos y otros tantos inmigrantes que convivían en París en estos momentos, los preceptos del arte de vanguardia.

De acuerdo con el crítico y comisario Octavio Zaya (1992), aunque la exposición con sus cuatrocientas obras esbozara un panorama del arte de Latinoamérica y prestara alguna atención a la escasa o nula atención que el arte de este continente padece frente el norte occidental, cada uno de los apartados señalados por Rasmussen necesitarían de por sí de una muestra específica para su comprensión. Esto porque apenas se puede abarcar un siglo completo de la producción de un continente tan extenso y diverso “con obras que convienen a la lectura paralela occidental” (Zaya, 1992: 60).

De todas las formas Zaya reitera la excelencia de la muestra y la presencia de extraordinarias obras latinoamericanas, sigue (Zaya, 1992: 61-62):

Y si el conjunto es subyugante por la cantidad de los trabajos expuestos, podemos decir lo mismo de las tendencias y movimientos paralelos a los occidentales representados (Constructivismo, Surrealismo, Cinetismo, Nueva Figuración, Expresionismo, Conceptualismo...). Incluso algunas individualidades como es el caso de Rivera, Rafael Barradas, Tarsila do Amaral, Xul Solar, Lasar Segall, Armando Reverón, Cándido Portinari, María Izquierdo, Frida Kahlo, Orozco, Siqueiros, Torres-García, Arden-Quin, Tomás Maldonado, Veiga Guignard, Lygia Clark, Alfredo Volpi, Jesús Rafael Soto, Wifredo Lam, Matta y otros están representados sobradamente.

Atestigua además que las dimensiones colosales de la muestra difícilmente son repetibles y que una exposición de las mismas características sería impensable para otro continente que no fuese Latinoamérica, “desde el punto de vista occidental, porque, desde luego, es un punto de vista americano, aunque con acento del norte, el que subyace de algún modo en la selección” (Zaya, 1992: 62).

Zaya también incide en una la pregunta que finaliza el texto de Edward J. Sullivan para el catálogo: ¿Hay algo propiamente latinoamericano o este término es simplemente una construcción neocolonialista que el mundo desarrollado aplica al Tercer Mundo? (Sullivan, 1992: 143). Rebate que es una cuestión que aunque parezca bien intencionada

“parece suponer la globalización de la visión e ignorar las diferencias culturales” (Zaya, 1992: 63). Ampliando el cuestionamiento de Sullivan, Zaya (1992) también dice que la exposición no busca contestar a una pregunta que aparece formulada en el conjunto de obras seleccionadas: los artistas latinoamericanos trazan una imagen de la región que viene dada por cuestiones mucho más amplias que lo meramente estético (que es lo que ve planteado en *Artistas Latinoamericanos...*). Apunta que la muestra en Sevilla ha obviado tratar otra realidad, donde los creadores, más allá de enseñar el arte mismo, hablan de “magnitudes sociales, políticas, económicas, militares, ecológicas, de diferencias e identidades, de pluralidad” (Zaya, 1992: 64).

Otra de las duras críticas al tono derivativo del discurso de *Artistas latinoamericanos...* viene del comisario Dan Cameron (teniendo en mente que Cameron inauguraría en 1995 *Cocido y Crudo* en el MNCARS de la que hablaremos posteriormente). Para Cameron la muestra era un “repaso descaradamente neocolonialista, donde el punto de interés del espectador por este material se planteaba como un suplemento a la historia del arte moderno en Europa y Estados Unidos, cuya superioridad quedaba fuera de duda” (Cameron, 1994: 47).

De otra vertiente crítica hacia la exposición nos habla la investigadora argentina Gabriela Piñero (2014), definiéndola como ‘réplicas a las exposiciones del centro’. Este renacer de las muestras de arte latinoamericano pero que replicaban viejos modelos y patrones de la historiografía de la región, provocó que se levantara el medio académico y crítico de América Latina, embistiendo y deslegitimando todas aquellas exposiciones que fueron conceptualizadas desde el norte. No obstante estas críticas no tenían en cuenta los avances curatoriales que presentaban estas muestras y tampoco perciben que muchos de esos códigos, posteriormente serían reutilizados en exposiciones producidas por los agentes del sur.

Una de las voces que Piñero (2014) ubica en este modelo crítico, es la de Shifra M. Goldman<sup>91</sup>, historiadora del arte, una de las pioneras de la investigación y de la puesta en valor del arte moderno y contemporáneo de América Latina en los Estados Unidos. Delante de la muestra *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, la respuesta de Goldman fue

---

<sup>91</sup> Sobre el pensamiento y las investigaciones de Shifra Goldman se puede acceder al archivo electrónico realizado por la biblioteca de la University of California Santa Bárbara que cuenta con un extensísimo recopilado de documentos originales y entrevistas fechados entre 1965 y 2002. Disponible en: <http://www.library.ucsb.edu/special-collections/cema/goldman>

oponerse al concepto del comisariado frente a “la agotada idea de que el arte latinoamericano no sólo debe ser desterritorializado, sino despojado de su carácter único y de los ritmos de su propia historia” (Goldman en Piñero, 2014: 164). Según la investigadora la postura de Goldman contra la desterritorialización del arte de la región “respondía a que su entendimiento del arte latinoamericano se ajustaba a un concepto de identidad unívoco articulado en torno a un espacio único de referencia” (Piñero, 2014: 164). Esto denotaba además —así como en otras críticas provenientes de esta corriente— la idea de que solamente construcciones que realmente conocían o, más bien compartían, esta identidad podrían formular proposiciones curatoriales que enseñaran de manera ‘correcta’ esta realidad.

Esta postura llevaba a la formulación de un *corpus* del arte latinoamericano que se diferenciaba de lo que era producido en los centros hegemónicos. Posición dicotómica, si pensamos que lo que se buscaba hacer era una inserción del arte latinoamericano en régimen de paridad. De modo que ver a esta producción como caracterizada por un elemento singular —en este caso la búsqueda de una identidad— podía contribuir a malos entendidos y a estereotipos, exactamente lo que venían criticando de las puestas en escena producidas desde el norte.

Las reseñas críticas han obviado entretanto que el anhelo de Rasmussen de “articular en la exhibición una perspectiva internacional en línea con su creencia de que el artista contemporáneo amerita exhibirse en un contexto internacional y no sólo en exposiciones nacionales o regionales” (Rasmussen en Piñero, 2014: 164), apuntan hacia una nueva manera de posicionar el arte de la región. Posicionamiento que resultaba muy dificultoso de alcanzar al seguirse mirándolo como un elemento diferenciado.

Ahora, esta concepción de un lenguaje artístico internacional, deslocalizado de su contexto local de producción, puede llevar también a la idea del arte autónomo, que fue reiterado en los años 90 y se encontraba muy presente en las políticas culturales de Estados Unidos, legitimadas en la labor del MoMA, y en el pensamiento teórico de personajes como Alfred Baar y Clement Greenberg. A la par de diversificar los lugares desde donde pensar el arte latinoamericano, este posicionamiento responde, en palabras de Cecilia Iida, a un interés de los centros hegemónicos que “deviene de los procesos de descolonización, globalización y demográficos. El agotamiento de las políticas imperialistas es sustituido por nuevas formas de control, como el capitalismo global

donde la paradoja reside en la colonización sin la metrópolis colonizante de tipo Estado – Nación” (2016: 23).

Este conflicto dicotómico a la hora de la presentación del arte latinoamericano en los centros hegemónicos, ha llevado a una reflexión por parte del crítico y comisario inglés Guy Brett (1994) —apuntado como uno de los responsables de la difusión del arte latinoamericano en Europa— que asume ser una complicada ecuación de positivo y negativo. Decía que si la representación de lo latino apunta hacia una similitud cultural con el centro, pueden ser positivas en la medida que reconocen que América Latina forma parte del conjunto de la cultura moderna occidental. Pero en conceptualizaciones como las de Rasmussen, surge el peligro de “asimilar el trabajo a la banalidad de un ‘arte internacional’ que desestima el contexto de procedencia de este arte, y especialmente la brecha fundamental entre los niveles de vida del Primer y Tercer Mundo” (Brett, 1994: 122). Entretanto, sigue Brett, cuando esta representación enfatiza la diferencia —como aboga la crítica de Goldman— se contruye una concepción que América Latina posee una condición contemporánea, desarrollo histórico y culturas que responden a premisas diferentes de lo euro-norteamericano, pero esta visión lleva implícita el riesgo estas diferencias sean definidas en términos de lo primitivo, folclórico, exótico y en la ecuación territorialidad / identidad.

Al mirar estas dos vías, Guy Brett (1994: 122) concluye en que los que se ven más afectados en medio de estos debates son los artistas y su producción:

Ambos conjuntos de alternativas llevan inevitablemente a separar mediante categorías restrictivas para los artistas. Ellas limitan su libertad de preocuparse de cualquier asunto. A ningún artista europeo se le pide que su trabajo de cuenta de su ‘identidad europea’, pero esto es siempre lo primero que se espera de un latinoamericano. Esta categorización restrictiva es tan poderosa, y el supuesto de eurocentricidad tan implacable, que a menudo da igual si la respuesta del Occidente es de elogio o condena.

Goldman (en Piñero, 2014) también ha reprochado la ausencia de determinadas regiones en la muestra, lo que puede ser avalado por las críticas hechas por Octavio Zaya (1992) y Bélgica Rodríguez (1993), que objetaba además que era fácil el criterio conceptual de la muestra respaldado por representaciones monográficas aisladas. Concuerdan que la muestra ha privilegiado a determinados países y tendencias, ya

reconocidos por el *mainstream*, algo que suele cuestionarse en exposiciones enciclopédicas de este tipo. Pues aunque se intuye que no es posible abarcar a todas las ramas de la producción del siglo XX de un grande y diverso conjunto de países, esta es la falsa idea transmitida al público por su proyecto, que acaba por construir una visión sesgada.

Otra crítica bastante recurrente a la exposición fue la de los puntos clave utilizados en su concepción cronológica: 1911 y 1968, momentos relevantes para Europa (Pérez-Oramas, 1993), que una vez más se ve con un afán reduccionista y derivativo, al posicionar a la producción latinoamericana ‘en carrera detrás’ de los sucesos centrales. Esta postura es rebatida por Gabriela Piñero (2014) donde argumenta que aunque la cronología estuvo basada en criterios euro-norteamericanos, no se puede olvidar que son años donde en América Latina también se producen importantes hechos. En 1911 ocurre la Revolución Mexicana —pero también en 1910 los centenarios de la Independencia— y en 1968 se dan fuertes agitaciones a lo largo de todo el continente. Concluye que lo que le interesaba es enfatizar que *Artistas Latinoamericanos...* debería de incluirse “entre estos primeros esfuerzos por pensar las producciones de la región en diálogo (y no oposición) con aquellas consideradas ‘centrales’, con algunas estrategias curatoriales posteriormente desarrolladas desde el sur” (Piñero, 2014: 165).

Clausurada la muestra el 12 de octubre de 1992, en noviembre de ese mismo año se trasladó a París, donde fue exhibida en su totalidad en el Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou, y en el Hôtel des Arts (del 10 de noviembre de 1992 al 11 de enero de 1993). Su última escala en Europa fue en el Josef-Haubrich Kunsthalle de Colonia (8 de febrero al 25 de abril de 1993), con auspicio del Museo Ludwig. Su recorrido concluía en el MoMA (del 6 de junio al 7 de septiembre de 1993) donde la muestra se presentó algo reducida de lo que se había visto en Europa (poco más de 300 piezas)<sup>92</sup>.

### 5.2.2. *Arte actual en espacios públicos.*

También durante la programación de la Exposición Universal, la Sociedad Estatal Quinto Centenario elaboró el programa *Arte actual en espacios públicos*, que integraba a

---

<sup>92</sup> *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Department of Public Information. The Museum of Modern Art. Registro: MOMA\_1993\_0020\_6-14

nueve proyectos de artistas internacionales (en principio se trataba de diez proyectos, pero uno se dio de baja el día de la inauguración), en su mayoría instalaciones, en el paisaje de la isla de la Cartuja. El objetivo del proyecto era integrar el arte y el entorno urbano proyectado para la cita.

De acuerdo con una investigación hecha en la Universidad de Sevilla, para alcanzar ese objetivo se opta por la ‘arriesgada’ apuesta de la colocación de estas obras en espacios al aire libre “con el fin de completar el panorama de su eje temático (la Era de los Descubrimientos) a través de su reflejo en la capacidad artística del ser humano”<sup>93</sup>.

Las obras fueron seleccionadas previamente por un comité de especialistas internacionales, compuesto por importantes nombres: Martín Chirino (escultor y director del Centro Atlántico de Arte Moderno), Rita Eder (historiadora y crítica de arte, profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México), Kasper König (rector de la Universidad de Frankfurt y comisario), María Corral (entonces directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Mary L. Beebe (directora de la Stuart Collection de la Universidad de California – San Diego), Tomás Llorens (ex director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), José Ramón López (director del Museo Arte Contemporáneo de Sevilla) y Rosa María Subirana (directora del Programa de Artes Plásticas de la Expo’92)<sup>94</sup>.

En noticia publicada en el periódico ABC de Sevilla a mediados del año 1990, se relata que estaban seleccionadas nueve de las 13 obras que conformarían el recorrido. Los seleccionados, entre más de un centenar de propuestas, habían sido “Denis Adams y Matt Mulican (Estados Unidos), Ilya Kabakov (Unión Soviética), Anish Kapoor (Reino Unido-India), Per Kirkeby (Dinamarca), Jesús Soto (Venezuela), Ettore Spalletti (Italia), Eva Lootz (Austria) y Rogelio López Cuenca (España)”<sup>95</sup>. Luego se sumarían a estas elecciones el alemán Stephan Balkenhol y el chileno Roberto Matta, que en el año 1992

---

<sup>93</sup> Arte Actual en Espacios Públicos. Patrimonio Mueble. *El legado de la Expo’92*. (2014/2015). (Blog de investigación). Trabajo realizado por los estudiantes del grupo 4.09 de la ETS de Arquitectura de Sevilla. Disponible en: <https://htca3expo92.wordpress.com/tag/arte-actual/page/2/>. Consulta: 16 de enero de 2016.

<sup>94</sup> *Arte actual en Espacios Públicos 1992 – 2012*. (2012). (Blog de investigación). Disponible en: <https://arteactualenespaciospublicos.wordpress.com>. Consulta: 15 de marzo de 2014.

<sup>95</sup> E.P. (30 de septiembre de 1990). Seleccionadas gran parte de las obras que jalonarán los espacios públicos de la Expo. *ABC de Sevilla*. p. 70. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1990/09/30/070.html>. Consulta: 23 de marzo de 2013.

fue Premio Príncipe de Asturias de las Artes Plásticas. Las piezas *Decret #1* de Rogelio López Cuenca, no llegaron a ser exhibidas, siendo retiradas antes de la inauguración oficial y almacenadas. Ahora estas piezas forman parte da la colección del MNCARS.



Imagen 25. Mapa de situación de las obras del programa *Arte Actual en Espacios Públicos*. Expo'92, Sevilla. Fuente: <https://htca3expo92.wordpress.com/tag/arte-actual/page/2/>

*Verbo América*, Roberto Matta; 2. *½ Esfera azul y verde*, Jesús Rafael Soto; 3. *Plato Azul*, Ilya Kabalov; 4. *Escultura de Ladrillo*, Per Kirkeby; 5. *Fonte dei Passeri nel Parco del Guadalquivir*, Ettore Spalletti; 6. *Sin título*, Matt Mullican; 7. *No ma dejado*, Eva Lootz; 8. *Hombre de camisa blanca y pantalón negro*, Stephan Balkenhol; 9. *Decret N1*, Rogelio López Cuenca; y 10. *Edificio para un vacío*, Anish Kapoor y David Connor.

La noticia da cuenta también de los criterios que han direccionado esta selección: “la calidad del anteproyecto en sí y lo que este supone dentro de la trayectoria del propio artista, la adecuación del anteproyecto al entorno físico donde se realizará y la atención especial a la presencia de países y tendencias diferentes”<sup>96</sup>. Así se hace hincapié en las calidades, tanto del proyecto como de la trayectoria del artista, dejando entrever que se van a exhibir a obras de autores con cierto renombre, lo que se confirma en la selección.

El carácter *site specific* requerido por el programa se confirma con la selección de obras que actúan en armonía con su entorno. Pero, lo que realmente llama la atención es la confirmación de que buscaban diversificar el programa con artistas de distintas regiones del globo, lo que muestra que esta selección estaba en sintonía con las tendencias de inclusión que se promulgaban a principios de los 90. Aunque vemos que la mayoría de los seleccionados pertenecen al núcleo euro-norteamericano, llaman la atención que juntamente aparezca a Kabakov, Kapoor y los dos artistas latinoamericanos.

Jesús Rafael Soto y Roberto Matta, los latinoamericanos seleccionados para el proyecto también tenían piezas exhibidas dentro de la exposición tratada anteriormente, *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*. Dos artistas prácticamente del mismo momento generacional y que poseían reconocimiento a nivel internacional, consolidados en el caso de Matta con la construcción de un surrealismo muy personal y, en el caso de Soto en el afianzamiento del arte cinético.



Imagen 26. *1/2 Esfera azul y verde*, Jesús Rafael Soto. Arte actual en espacios públicos, Expo'92, Sevilla.

---

<sup>96</sup> E.P. (30 de septiembre de 1990). Seleccionadas gran parte de las obras que jalonarán los espacios públicos de la Expo. *ABC de Sevilla*. p. 70. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1990/09/30/070.html>. Consulta: 23 de marzo de 2013.

La obra de Jesús Rafael Soto, fue instalada en la Puerta de Triana, se titulaba *½ Esfera Azul y Verde*. La pieza con 12 metros de diámetro y 10.25m de altura consistía en un esquema metálico semicircular confeccionado con tubos blancos, que soportaban una plataforma circular a ras de suelo. El cuerpo interior de la media esfera fue confeccionado con fibras de aluminio, que colgaban entre las dos estructuras, que partían de un color verde en la base hasta el azul en la cumbre de la esfera.

La obra permaneció en el sitio hasta el año 2007, cuando fue desmontada y vendida a la Fundación Atelier Soto en París, debido a una futura construcción en el local. Como paradoja de este episodio en el mismo año de la venta de la obra fue inaugurada en Sevilla la exposición *La utopía cinética*, organizada por Caja San Fernando, actual Cajasol, donde se presentaban varias obras del venezolano. Un momento donde fue posible apreciar el naciente interés hacia las creaciones dentro de la corriente abstracta geométrica y óptica de América Latina, que se verán reforzadas en los años posteriores como veremos en capítulos posteriores.

El segundo artista seleccionado para el proyecto fue el chileno Roberto Matta, que presentó el aclamado mural *Verbo América*. La obra se trataba de un mural cerámico en el vestíbulo de entrada al recinto, entre el final del puente de la Barqueta y el Pabellón de Andalucía. Dividido en dos partes de 20 m por 4.5m de altura. La composición del mural está dividida en tres partes, la principal es el zócalo cerámico realizado por la técnica cerámica de cuerda seca –las piezas fueron encargadas por Matta a la artista Yoko Akabane- y se completa con relieves en barro cocido y una pintura realizada con grafiti.

A la derecha de la composición se puede apreciar una poesía escrita por Matta. La transcribimos a seguir:

*El Verbo América es estrujar la cultura*

*tradicional del Mediterráneo con un probable arte nacional de América*

*Todo esto es todavía una arriesgada convicción*

*Un proceso de construcción,*

*Una concentración de ficción,*

*Un aparato de recuerdos,*

*Un tormento mítico,*

*Un matrimonio cósmico,*

*Un mundo tan reciente que parece escondrijo,*

*Una búsqueda de tierras prometidas,*

*Una gana que carece de nombre,*

*Una amenaza de pecado,*

*Un catálogo de nudos,*

*O una recreación circular como un puente de tierra.*

*Matta*



Imagem 27. *Verbo América*, Roberto Matta. Arte actual en espacios públicos, Expo'92, Sevilla. Situación del mural en 2010.



Imagem 27. *Verbo América*, Roberto Matta. Arte actual en espacios públicos, Expo'92, Sevilla. Vista en 2012 después del proceso de restauración.

La obra de Matta, confirmada por su texto, presenta una velada reconciliación entre América Latina y la península (Casero Vidal, 1996), tras los distintos encontronazos en estos 500 años de relaciones desde la conquista. El mural pertenece a una serie de obras del chileno que llevan por título *Verbo América*, donde quizás la más conocida es la que el artista donó a su ciudad natal que, después de varios emplazamientos, llegó a su ubicación actual en una estación de metro (*Verbo América*, 1996, mixta sobre cerámica, 4.45 x 10.56 m, Estación Quinta Normal, Santiago de Chile).

El conjunto de estas obras suponían un legado de la Expo'92 para la ciudad de Sevilla pero al terminar la cita estas tuvieron caminos bastante azarosos. Tres de ellas se perdieron —entre ellas la  $\frac{1}{2}$  *Esfera* de Soto que hemos comentado antes— y las seis que siguen en la Cartuja han sufrido bastantes desperfectos con el tiempo, aunque algunas han sido restauradas.

Una de las obras que han pasado por proceso de restauración en 2011 fue *Verbo América* de Matta, aunque recientemente presenta nuevamente desperfectos. Las primeras noticias de pérdidas de piezas cerámicas del mural datan de 1996. Antes de empezar el restauro en enero de 2011, solamente quedaba un 25% de la obra original, dos metros y medio se perdieron por cuenta de la construcción de un carril para bicicletas. El proceso de restauración fue finalizado en julio de 2011, año del centenario de Roberto Matta, con algunas repintadas poco felices (Imagen 27).

### 5.2.3. *Plus Ultra. Pabellón de Andalucía.*

Invitada por el Pabellón de Andalucía en la Exposición Universal, la comisaria Mar Villaespesa presentó el proyecto expositivo *Plus Ultra*. La comisaria parte de la premisa de que un acontecimiento de esta naturaleza debería dejar abierta una perspectiva donde fuera posible “apuntar más hacia la reflexión sobre la cultura que hacia la celebración” (Villaespesa, 1992: 16). De esta manera se ha elaborado un proyecto que englobaría distintas intervenciones y exposiciones temáticas con la intención de destacar algunos de los aspectos de los procesos culturales que se gestaban en aquellos momentos. Cada uno de estos proyectos era independiente y tenía un discurso propio. No realizar solamente una exposición, unitaria y grandiosa, correspondía a la utilización de conceptos como límites, cruces y ‘Más allá’, que para la autora se correspondía a la construcción histórica de Andalucía, palco de recurrentes cruces culturales en su historia (Villaespesa, 1992).

El aspecto fragmentario y reflexivo del proyecto fueron reafirmados en la elección de los locales de exhibición: no estarían dentro del recinto destinado a la Expo’92 sino dispersos por rincones en todo el territorio andaluz. Los emplazamientos fueron seleccionados por su importancia patrimonial e histórica, además de su relación con los temas tratados en cada muestra u obra presentada.

El concepto de lo limítrofe es recurrente en su propuesta comisarial, donde podemos notar una voluntad de indagar sobre las relaciones de frontera entre centros y periferias desde el ámbito occidental. Así lo expresa: “Lo fragmentado de *PLUS ULTRA*, su dispersión en el espacio y en el tiempo y la multiplicidad de discursos— representan la negación del centro como respuesta frente al poder que se impone como totalidad” (Villaespesa, 1992: 16-17).

El carácter innovador y rompedor de *Plus Ultra* al discutir en España — justamente en las celebraciones de los 500 años del ‘descubrimiento’ de las Américas— aspectos relacionados a los procesos decoloniales, a la cuestión de límites e inmigración, a la multiculturalidad latente en la historia andaluza, a la globalización partiendo de lo local; se hace realmente sorprendente. Para tener una idea de la innovación de este proyecto, con la inclusión de estas controversiales temáticas dentro del campo de la exhibición del arte contemporáneo, habrá de tener en cuenta por ejemplo que *Cocido y*

*Crudo* —muestra que comúnmente es mencionada como el abrefuegos de estas discusiones en España— fue presentada en el MNCARS tres años después, en 1995<sup>97</sup>.

Partir de una base crítica y reflexiva es una marca de los proyectos de la comisaria Villaespesa. Por ejemplo, en el año siguiente a la realización de *Plus Ultra*, ella ha dirigido la exposición *100%*, exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla. Esta es considerada como la primera exposición realizada en España que presenta una óptica puramente feminista<sup>98</sup>.

*Plus Ultra* se diseñó bajo estos moldes como un conjunto de actividades que incluían exposiciones temáticas, intervenciones de arte en espacios públicos, talleres, ciclos de cine y edición de documentos esparcidos por todas las provincias andaluzas.

En una rueda de prensa a principios de marzo de 1992, el comisario del Pabellón de Andalucía, Antonio Rodríguez Almodóvar, hizo una presentación de cuales serán estas actividades: la exposición *Tierra de Nadie*, comisariada por Jose Lebrero Stals, expresando la noción de viaje y la representación crítica de los valores eurocéntricos. Fue exhibida en el Hospital Real de Granada y tenía obras de artistas como Joseph Beuys, Marcel Broodthaers y Hamish Fulth. *Américas* revisaba la creación del concepto del continente americano a través de obras de artistas nacidos o que producían allá. Fue montada en el Monasterio de Santa Clara de Moguer en Huelva. En el centro urbano de Sevilla se vio *El artista y la ciudad* con obras de artistas españoles, como Curro González, Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Victoria Gil, Juan Delcampo, Antonio Sosa y Antoni Muntadas<sup>99</sup>. Completaban la parte expositiva intervenciones de arte público realizadas por ocho artistas nacionales e internacionales<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> *Cocido y Crudo*, fue comisariada por Dan Cameron y estuvo expuesta en el MNCARS del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995. En los capítulos siguientes se ampliará el análisis de esta exposición.

<sup>98</sup> Para ampliar sobre la cuestión ver: Tejeda, Isabel. Ex posiciones de mujeres. *Estudios Online*. Disponible en: <http://www.estudiosonline.net/temp/contraposiciones/isabeltejeda.htm>; y Villa, Rocio de la. (2012). Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género. En AA.VV. *Mujeres en el Sistema del Arte de España*. EXIT/MAV: Madrid.

<sup>99</sup> Fernández Lérica, Amalia. (10 de marzo de 1992). Presentado el Proyecto “Plus Ultra” el diálogo de ocho artistas con la cultura andaluza. *ABC de Sevilla. Diario de la Expo’92*, p.50. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/03/10/050.html>. Consulta: 23 de marzo de 2014.

<sup>100</sup> Entrevista a Mar Villaespesa por Medina, Pamela. Mar Villaespesa: No se trata sólo de incorporar exposiciones o actividades feministas, sino de problematizar las relaciones de autoridad. (2015). En *Presente continuo: Arte contemporáneo andaluz, día a día*. Disponible en: <http://presentecontinuo.org/entradas/entrevista/78/mar-villaespesa>. Consulta: 15 de enero de 2016.

Estas intervenciones en espacios públicos hacían un puente entre la producción de arte contemporáneo con monumentos patrimoniales andaluces. Para ello los artistas, comisarios y productores tuvieron que realizar un trabajo previo de investigación y documentación, además de relacionarse con la comunidad donde se ubicarían estas obras efímeras. Según palabras de Mar Villaespesa, en estos trabajos: “la metodología conllevó que el cuerpo social fuera material de trabajo, pero si finalmente las obras de arte tuvieron una repercusión en la comunidad que ocuparon es algo que valorarán estudios que revisen el proyecto”<sup>101</sup>.

Las intervenciones fueron realizadas por los siguientes artistas: Francesc Torres en la Iglesia de San Luis de Sevilla, Soledad Sevilla en el Castillo de Vélez-Blanco, el colectivo Agencia de Viaje en el centro urbano de Córdoba, Parejo School en el monumento al Marqués de Larios en Málaga, James Lee Byars en la Plaza del Mercado de Úbeda, Adrián Piper en Huelva y Alfredo Jaar en el Torreón de la Santa Cruz de Cádiz<sup>102</sup>.

Entre los proyectos se puede destacar el presentado por la española Soledad Sevilla que pretendía “restablecer el patio renacentista de Vélez-Blanco, que en 1904 se llevaron a un museo de Nueva York”<sup>103</sup> a través de imágenes proyectadas por la noche que restablecían el aspecto anterior del espacio. El colectivo Agencia de Viaje realizó un surco una de las calles de la Cartuja de Sevilla y la ha rellenado de alquitrán. Las personas que visitaban a la expo podrían depositar cualquier mensaje que desearan enviar al futuro. El proyecto se tituló *Cápsulas de Tiempo Córdoba* (12 de octubre de 1992).

El artista chileno Alfredo Jaar realizó la intervención *Rafael, Manuel y los otros* (14 de agosto al 14 de septiembre del 1992) en la Torre de la Santa Cruz en Cádiz. Se inundó el interior del torreón y en ese charco se veían reflejados textos poéticos dispuestos al revés en las paredes, con las luces de neón que se hicieron marca del artista<sup>104</sup>. La obra

---

<sup>101</sup> Entrevista a Mar Villaespesa por Medina, Pamela. Mar Villaespesa: No se trata sólo de incorporar exposiciones o actividades feministas, sino de problematizar las relaciones de autoridad. (2015). En *Presente continuo: Arte contemporáneo andaluz, día a día*. Disponible en: <http://presentecontinuo.org/entradas/entrevista/78/mar-villaespesa>. Consulta: 15 de enero de 2016.

<sup>102</sup> Fernández Lérica, Amalia. (10 de marzo de 1992). Presentado el Proyecto “Plus Ultra” el diálogo de ocho artistas con la cultura andaluza. *ABC de Sevilla. Diario de la Expo'92*, p.50. Consulta: 23 de marzo de 2014.

<sup>103</sup> Fernández Lérica, Amalia. (10 de marzo de 1992). Presentado el Proyecto “Plus Ultra” el diálogo de ocho artistas con la cultura andaluza. *ABC de Sevilla. Diario de la Expo'92*, p.50. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/03/10/050.html>

<sup>104</sup> Una de las obras más reconocidas y polémicas de Alfredo Jaar es la instalación *This is not America* (1987) realizada en uno de los letreros luminosos de Time Square en Nueva York. Simulando un letrero

de Jaar se construye partiendo de las especificidades de donde fue exhibida. El torreón – recién abierto después de pasar por un proceso de restauración en aquel entonces– al ser construido sobre las ruinas de una antigua mezquita adquirió para el artista el significado de cruce de las culturas cristianos/occidental con la musulmana/periférica. De esta manera, instala en las paredes estrofas de poemas del gaditano Rafael Alberti que “escritas de esta forma dan la sensación de ser textos islámicos, con lo que sigue fiel a los orígenes de la edificación”<sup>105</sup>. Completaba la obra la pieza *Noche en los jardines de España*, del también gaditano —exiliado y fallecido en Argentina— Manuel de Falla, que servía para crear el ambiente de la intervención al repetir su primer nocturno durante el tiempo que el espacio permanecía abierto al público.

*Crónica del Extravío*<sup>106</sup> “se apoya en la enigmática figura de Cristóbal Colón para representar un mapa psíquico de la topografía histórica y plantea la indisoluble contradicción entre el deseo compulsivo de controlar el mundo y la imposibilidad de controlar la historia” (B.N.V., 18 de agosto de 2012)<sup>107</sup>. La instalación fue realizada por Francesc Torres en la iglesia de San Luis de Sevilla. Una imagen pensativa de un Cristóbal Colón en tamaño real se muestra sentada en uno de los bancos de la iglesia “reflexionando sobre el resultado de su propia aventura”<sup>108</sup> mientras por los suelos y altar se amontonan barcos de papel hechos por origami. La escultura de Colón fue realizada entre estética ‘barroca y escolar’ por el fallero Manuel Martín, y le envolvía una pista de sonido creando un diálogo a tres voces: fragmentos de los cuadernos de viaje de Colón, un texto de Torres y otros textos de medios de comunicación de América Latina (Bustamante Gutiérrez y Godoy Vega, 2014: 13).

---

publicitario, aparecía un mapa de Estados Unidos y sobre él se leía “Esto no es América”. Luego sobre el mapa se aparecía la frase “Esto no es el mapa de América”. Finalmente se mostraba todo el mapa del continente y se sobreponía la palabra América. La obra (perteneciente al acervo del Guggenheim Museum) fue nuevamente exhibida en el año 2014, dentro del proyecto expositivo *Bajo el mismo sol: arte de Latinoamérica hoy* con curaduría de Pablo León de la Barra. Se puede ampliar sobre la muestra en <http://unmismosol.info/informacion>

<sup>105</sup> Bernal, Manuel. (16 de agosto de 1992). Rafael, Manuel y los otros, homenaje artístico a Alberti y Falla en Cádiz. *ABC de Sevilla. Diario de la Expo.* p.61. Disponible en: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/08/16/061.html>. Consulta: 23 de marzo de 2014.

<sup>106</sup> La instalación *Crónica de un extravío* fue exhibida del 7 de mayo al 7 de junio de 1992 dentro de la iglesia de San Luis en la ciudad de Sevilla.

<sup>107</sup> B.N.V. [JUAN CARLOS]. (18 de agosto de 2012). *Plus Ultra* [archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FUHl6QohX-E>. Consulta: 10 de febrero de 2015.

<sup>108</sup> Molina, Margot. (6 de mayo de 1992). Francesc Torres sienta a Colón en una iglesia barroca de Sevilla. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103203_850215.html). Consulta: 23 de marzo de 2014.



Imagen 28. Detalle de la intervención *Crónica del Extravío*, Francesc Torres, 1992. Iglesia de San Luis, Sevilla.

Según el reportaje de Margot Molina el contenido de estos diálogos ponen en evidencia “el Colón joven que escribe el diario y el Colón decrepito y en la miseria que no se acuerda de nada y a quien una voz femenina con acento latinoamericano le va relatando su propia historia”<sup>109</sup>.

La exposición *Crítica de la razón migrante*, realizó un rescate crítico de la obra de Francesc Torres en el año de 2014. Sus comisarios Carolina Bustamante Gutiérrez y Francisco Godoy Vega hicieron un análisis más sustancial del embate de los discursos presentes en la intervención de 1992 y apuntan hacia un Colón y una voz femenina con marcado acento latinoamericano que “era además una representación clara del propio continente conquistado” (Bustamante Gutiérrez y Godoy Vega, 2014: 15).

Otro de los elementos presentados por Torres dentro de la iglesia barroca –un espacio que “reúne lo que exportó España: religión y cultura, junto a lo que se importó:

---

<sup>109</sup> Molina, Margot. (6 de mayo de 1992). Francesc Torres sienta a Colón en una iglesia barroca de Sevilla. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103203_850215.html). Consulta: 23 de marzo de 2014.

oro y riqueza”<sup>110</sup>— fue un video donde aparecía a un indígena latinoamericano (o la idealización de esta posible etnia) que leía sobre una mesa un libro del siglo XVI. La mesa un momento dado se transformaba en agua, donde flotaban tres barquitos que se movían mientras el hombre los soplabá. Utilizando nuevamente el análisis de Bustamante Gutiérrez y Godoy Vega (2014: 15) el vídeo representa a una “metáfora de un proceso revertido de control, que intentaba posicionarse como antimonumento frente al carácter celebratorio del contexto”. Aquí se nota como el carácter de análisis antes del de celebración que vaticinaba la comisaria Mar Villaespesa en el concepto del proyecto, se ve reforzado en las obras, dadas por sus acertadas elecciones.

Dentro de los proyectos expositivos presentados, la muestra *Américas* comisariada por Berta Sichel, curadora alemana/brasileña, se incluye en los temas investigados para esta tesis doctoral. La exposición fue presentada en el Convento de Santa Clara, en la localidad de Moguer, provincia de Huelva, entre los días 1º de agosto y 1º de septiembre de 1992. Estaba compuesta por obras de los siguientes artistas:

John Ahearn, Max Almy, Ursula Biemann, Marilyn Bridges, Nancy Burson, Rimer Cardillo, Luis Camnitzer, Vicente Carelli, Jaime Davidovich, Agnes Denes, Mark Dion, Ken Feingold, Rafael França, Peter Goin, Leon Golub, Shalom Gorewitz, David Hammons, Helen M. Harrison / Newton Harrison, Leandro Katz, Donald Lipski, Jenny Marketou, Victor Masayesva Jr., Philip Mallory Jones, Ana Mendieta, Roberto Mittroti, Patrick Nagatani, Gayl Nalls, Dennis Oppenheim, Pepón Osorio, Vera Patury, Jane Ash Poitras, Miguel Ángel Ríos, Sophie Rivera, Doris Salcedo, Juan Sánchez, Peter Seidler, Andrés Serrano, Naney Spero, Rigoberto Torres, Eugenia Vargas, Vladimir Zabaleta, Edin Vélez, David Wojnarowicz.

La elección de la localidad de Moguer para que se celebrara una exposición dedicada al arte de las Américas no se da por casualidad: juntamente con Cádiz fue el único puerto autorizado por la Corona Española para recibir los metales preciosos desde el Nuevo Mundo (Sichel y Villaespesa, 1992: 22).

Para un público europeo aún menos familiarizado con la expansión de marco multirracial y multicultural del continente americano, *Américas* pretende ser un

---

<sup>110</sup> Molina, Margot. (6 de mayo de 1992). Francesc Torres sienta a Colón en una iglesia barroca de Sevilla. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/05/06/cultura/705103203_850215.html). Consulta: 23 de marzo de 2014.

vehículo que corrija la miopía del mundo de arte establecido. A través de puntos de vista llenos de contrastes, la exposición presenta un conjunto de premisas estéticas diversas, particularmente caracterizadas por el deseo de experimentación e innovación.

La muestra contaba con más de 70 obras realizadas desde la década de 1960 hasta el inicio de la de 1990, de artistas provenientes de Canadá, Estados Unidos y América Latina, pero sin atender específicamente a una representación de cada uno de los países. Sichel habla así sobre el porqué de las elecciones al no estar apoyada en un examen de pasaportes (Sichel y Villaespesa, 1992: 23):

*Américas* es un proyecto multicultural que trasciende la interpretación simplista de este fenómeno y no divide el número de artistas invitados en porcentajes basados en la raza o en el país de origen. En este contexto, el multiculturalismo hace referencia no sólo a la inclusión de cierto número de artistas de origen no europeo, sino que apunta en particular a una situación dialéctica donde la globalización y la fragmentación coexisten y donde conceptos tales como la 'verdad' y 'puntos de referencia' necesitan dotarse de nuevas explicaciones. Teniendo en cuenta que la descolonización es uno de los acontecimientos globales más significativos del mundo contemporáneo, *Américas* explora una nueva lectura del proceso histórico y cuestiona los cánones establecidos en el mundo del arte, a la vez que acepta la existencia de una 'ahistoria' escrita a partir del examen del conocimiento reprimido y rechazado.

Teniendo en mente esta conceptualización, las obras seleccionadas para la exposición abordaban temáticas que descubren el carácter multicultural y multirracial que compone el amplio abanico que son las distintas *Américas*, pero también pone en evidencia la influencia y confrontación con la cultura colonizadora europea que ha ayudado a moldear este carácter múltiple del continente.

En rasgos generales las obras representan cuestiones relacionadas con la relación entre colonizado/colonizador, presentes en trabajos como el de Luiz Camnitzer, *El viaje*, 1992 – pieza realizada especialmente para la muestra (Imagen 29). La instalación del artista uruguayo, juega de manera irónica con la metáfora 'América se ha conquistado a base de espada y cruz', estableciendo una relación entre la imagen fálica y la conquista de América. Reconstruye el miembro sexual masculino a través de dos elementos: una hoja de cuchillo (que podemos ver como mención a la espada) y bolas navideñas (su

relación con la religión, con la cruz). En cada una de las láminas se puede leer el nombre de una de las carabelas de la conquista: Santa María, Pinta y Niña. El 'viaje' esbozado por Camnitzer hace alusión al concepto de reproducción y a la fecundación violenta.

Otro de los puntos buscados fue el de reavivar a culturas tachadas de ahistóricas. Con muy buena ejemplificación vista en la obra de Jane Ash Poitras, *Return to your ancestral roots*, 1991, donde expone el vocabulario de su cultura, una etnia canadiense, cargada de emociones y enraizada en su mitología.



Imagen 29. Luis Camnitzer. *El viaje*, 1992. Instalación (láminas de cuchillos, adornos de Navidad). Obra expuesta en la exposición *Américas, Morgue*, Huelva, 1992.

Otro tema tratado, de especial importancia en la alborada de la década de 1990, fue ubicar las individualidades dentro de las periferias y de cómo conformaban nuevos guetos. En estos momentos es donde se da el conocimiento y la gran infección por el SIDA, sumados a los de otras minorías, tratados por artistas en décadas anteriores (como la homosexualidad, el feminismo y la discriminación racial) van a calar dentro de la producción artística de América Latina así como ha ocurrido a nivel internacional. Pero en el caso específico de los artistas provenientes del cono sur del continente y de los descendientes de hispanos que vivían en Estados Unidos, estos temas se hacen latentes, pues tienen gran peso proporcional dentro de sus comunidades. A modo de ejemplo se puede citar que el Estado Asociado de Puerto Rico era el que poseía en el año 1992 un mayor porcentaje per cápita de enfermos de SIDA de los Estados Unidos.

Estos subtemas también se hicieron evidentes en las obras presentadas en el Monasterio de Moguer. El prejuicio racial y sus implicaciones sociales y económicas fueron explicitados en las esculturas de Rigoberto Torres y John Arhean o en los retratos de *latinos* que residían en Nueva York realizados por la fotógrafa Sophie Rivera. El tema específico del SIDA estaba presente en el vídeo del brasileño Rafael França y los diferentes problemas referentes a la cuestión de género en América Latina se veían reflejados por distintos idiomas estéticos en obras de Nancy Spero y Doris Salcedo, entre otras.

Se barajaron además temas relacionados con los ‘nuevos males globales’ como aquellos relacionados con la degradación del medio ambiente o las crecientes pruebas con armas nucleares. También había representación de un grupo de obras y artistas con posturas visionarias que preveían la reordenación del orden geopolítico o, al menos analizaban que los límites, líneas y fronteras se transformaban de aspectos sólidos a otros más líquidos y cambiantes. En este apartado tenemos como ejemplos trabajos como los de de Agnes Denes o la obra *Annual Rings* de Dennis Oppenheim.

### 5.3. Algunas instituciones con vocación latinoamericana

#### 5.3.1. La Casa de América (1992).

En las incompletas relaciones que se han llevado a cabo para las celebraciones del Quinto Centenario tenemos que resaltar la inauguración de la Casa de América en Madrid, en junio de 1992. Su inauguración se ha dado en ocasión de la celebración de II Cumbre Iberoamericana, que en principio se iba a realizar en sus instalaciones y luego fue trasladada al Senado.

Pero su concepción nace dos años antes, en 1990, con la creación del Consorcio Casa de América, constituido por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid. En este mismo año se inició la restauración del Palacio de Linares, sede de la institución y que irá a constituir un modelo de rehabilitación de bien patrimonial para los años venideros.

La Casa de América no nace como un centro cultural, es más bien un foro de encuentro entre España y América Latina (Miralles Huete, 2016) y “un lugar de difusión de Iberoamérica y de lo iberoamericano en España, sobre la que recae en parte la responsabilidad de que Iberoamérica y lo iberoamericano sean conocidos cada vez más y mejor en España” (del Arenal, 1994: 228).

Será otra herramienta que en aquellos años cercanos al Quinto Centenario intentará hacer de España el puente entre Latinoamérica y Europa. En su presentación a la prensa decía el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional, que la Casa de América sería “el escaparate de Iberoamérica hacia Europa”<sup>111</sup>. O en las palabras del alcalde de Madrid, José María Álvarez Manzano<sup>112</sup>: “Madrid es, a partir de ahora, la puerta de entrada de América hacia Europa”.

---

<sup>111</sup> Arias, Inocencio en Páramo, Ignacio. (16 de junio de 1992). Palacio de Linares: el escaparate de Iberoamérica. *ABC*, p. 68. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/07/16/068.html>. Consulta: 20 de abril de 2014.

<sup>112</sup> Álvarez Manzano, José María. (16 de junio de 1992). Palacio de Linares: el escaparate de Iberoamérica. *ABC*, p. 68. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/07/16/068.html>. Consulta: 20 de abril de 2014.

Tendríamos que resaltar además, que mientras otras actividades de las celebraciones fueron efímeras, la Casa de América surge como un proyecto de desarrollo a largo plazo. Frente a la pregunta: y después de 1992, ¿qué? atestiguaba Luis Yáñez, presidente de la Sociedad Estatal del V Centenario, que la “Casa de América, un foro de intercambio cultural latinoamericano que ha encontrado acomodo en el Palacio de Linares, nace con intención de permanecer”<sup>113</sup>.

Si miramos la diversificada y amplia gama de actividades que realiza la institución hasta la actualidad, podemos atestiguar que la continuación de esta labor fue mantenida. De acuerdo con su director, Santiago Miralles Huete (2016), trabajan desde dos grandes unidades de programación: la Tribuna Americana, como espacio institucional, político y académico; y el Ateneo Americano, como centro principalmente cultural. Desarrolla programas permanentes (seminarios, debates, programas de posgrado, centro de referencia bibliográfica) y otros transitorios o especiales (exposiciones, conferencias, ciclos de cine).

La mayor parte del presupuesto de la Casa viene del Ministerio de Relaciones Exteriores, desde la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), aunque desde los últimos años, en medio de la crisis económica y de los recortes de gastos, también recibe buena parte presupuestaria desde su Alto Patronato compuesto por empresas privadas españolas y latinoamericanas<sup>114</sup>.

Al iniciar sus actividades la Casa de América centraba sus trabajos en los temas generales de reflexión sobre los países iberoamericanos pero hace aproximadamente diez años ha ampliado sus actividades hacia América del Norte y los países del Caribe (Miralles Huete, 2016).

Sobre la programación que iría realizar el Ateneo Americano su primer director, el escritor Pedro Molina decía días antes de la fecha de inauguración, que el eje central sería dado por las vanguardias y la cultura contemporánea de los países iberoamericanos. Prevedía que sus actividades expositivas y de debate se hicieran con

---

<sup>113</sup> Yáñez, Luis en Carbajo, Juan Antonio. (13 de junio de 1989). Las obras para convertir el palacio de Linares en la Casa de América costarán 2.200 millones. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1989/06/13/madrid/613740256\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/06/13/madrid/613740256_850215.html). Consulta: 20 de abril de 2014.

<sup>114</sup> Los miembros del Alto Patronato son: Grupo BBVA, Cooperación Andina de Fomento, Agencia EFE, Banco Santander, Fundación Iberdrola, Fundación Repsol, Gas Natural Fenosa, Grupo ALFA, Grupo EULEN, Iberia, ICEX España Importación e Inversión, Red Eléctrica de España y Telefónica.

“una perspectiva de intercambio real entre España e Iberoamérica, dejando detrás el paternalismo y el enfoque de cultura protegida”<sup>115</sup>. Una afirmación que se complementa con la que es dicha en la misma ocasión por Ion de la Riva, el presidente de la Tribuna: “no sólo de políticas gubernamentales vive el hombre, sino también de tangos de Gardel, de películas de Cantinflas o Glauber Rocha, de los libros *del boom* latinoamericano, o de la salsa de Celia Cruz”<sup>116</sup>. Donde percibimos que aunque se intentara construir un espacio sin paternalismos y rótulos, seguíamos cayendo en estereotipos y simplificaciones. Quizá lo que nos alienta es la mención a Glauber Rocha.

La primera actividad continuada de la Casa, tuvo lugar el 16 de septiembre del año 92 (durante mes y medio), con exposiciones sobre la cultura de México. *México hoy: la pelota que rebota*. Así se inauguraba la temporada cultural de la Casa con un programa multidisciplinar que daría a conocer de forma paralela la actualidad social, política y cultural mexicana. En el área de artes plásticas y visuales que nos interesa en este estudio, se ha realizado cuatro actividades de arte contemporáneo.

La principal fue una “exposición colectiva con 75 obras de 16 jóvenes creadores mexicanos”<sup>117</sup>, con nombres como “Franco Aceves, Gabriel Macotela, Irma Palacios y Sergio Hernández”<sup>118</sup>. Una segunda muestra, *Arrebato del Encuentro*, fue dedicada al arte popular de Michoacán, con varias piezas de barro que daban su visión de la conquista de México por España. Las actividades expositivas se completaban con dos instalaciones, “una escultórica de Ana Pellicer sobre el juego de pelota, uno de los principales símbolos del México prehispánico, y otra artística de Jorge Rosano”<sup>119</sup>. La obra de Rosano consistía en una revisión y rescate de la popular tradición del altar de muertos que se hacen en los hogares mexicanos en medio a las celebraciones del Día de Muertos.

---

<sup>115</sup> Molina, Pedro en García, Rocío. (9 de julio de 1992). La Casa de América mostrará la cultura iberoamericana contemporánea. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/07/09/cultura/710632809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/07/09/cultura/710632809_850215.html). Consulta: 20 de abril de 2014.

<sup>116</sup> De la Riva, Ion en García, Rocío. (9 de julio de 1992). La Casa de América mostrará la cultura iberoamericana contemporánea. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/07/09/cultura/710632809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/07/09/cultura/710632809_850215.html). Consulta: 20 de abril de 2014.

<sup>117</sup> García, Rocío. (9 de julio de 1992). La Casa de América mostrará la cultura iberoamericana contemporánea. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/07/09/cultura/710632809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/07/09/cultura/710632809_850215.html). Consulta: 20 de abril de 2014.

<sup>118</sup> Orgambides, Fernando. (3 de septiembre de 1992). La nueva cultura mexicana desembarca en Europa. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/09/03/cultura/715471207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/03/cultura/715471207_850215.html). Consulta: 20 de abril de 2014.

<sup>119</sup> Orgambides, Fernando. (3 de septiembre de 1992). La nueva cultura mexicana desembarca en Europa. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1992/09/03/cultura/715471207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/09/03/cultura/715471207_850215.html). Consulta: 20 de abril de 2014.

La institución nació bajo la sombra del problema presupuestario y sabiendo de la dificultad que sería autogestionarse, sobretodo trabajando en el sector cultural, y teniendo en vista los altos costos de producción de exposiciones temporales de arte contemporáneo. Para soslayar estos percances han buscado que parte importante de sus presupuestos viniera del sector privado (a través del Patronato que hemos citado anteriormente), además de buscar otras vías que pudiesen facilitar la realización de estas actividades.

Una de las salidas posibles, como bien apunta su primer director Miguel Arias, era la de estudiar otras posibilidades expositivas, como por ejemplo, un fenómeno que habría que profundizar, el de “los artistas americanos que están en España o nos visitan y que naturalmente puede dar lugar a un tipo de actividad distinta, más barata y no por eso menos interesante” (Arias, Miguel en Anónimo, 1992: 15). Otra de las soluciones encontradas fue la de realizar exposiciones en colaboración o en producción conjunta con otras instituciones españolas. Principalmente creando vínculos con las nuevas instituciones que aparecían en aquellos momentos y que compartían vocación latinoamericanista, como puede ser el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en Las Palmas de Gran Canarias y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) en Badajoz. Dentro de esta estrategia de trabajo, podemos ver como el 10 de diciembre de aquel mismo año de 1992 (hasta el 31 de enero de 1993) se inaugura en Casa de América la muestra *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910 – 1960*, exposición organizada por el CAAM, que analizaremos en páginas siguientes.

Otro ejemplo de estas colaboraciones fue la exposición *Caribe insular (Exclusión, fragmentación y paraíso)* organizada en conjunto por el MEIAC y la Casa de América en el año de 1998. De acuerdo con el investigador Carlos Garrido Castellano esa fue la primera muestra española centrada en el Caribe, además de establecerse como “el proyecto de exposición más ambicioso surgido fuera de la región caribeña” (Garrido, Castellano, 2013: 306). Asimismo, insiste Garrido Castellano, la exhibición sentará las bases de lo que se verá en los años siguientes en los proyectos expositivos del arte del Caribe, ya que superaba las limitaciones de presentar el arte de la región vehiculada a una determinada realidad local pero, al mismo tiempo, hablaba del arte de la región sustentándose en su diversidad y matices locales (Garrido Castellano, 2013).

Frente a los más diversos percances, casi todos relacionados a los presupuestos, la Casa de América ha logrado mantener una actividad continuada en la promoción de arte contemporáneo latinoamericano en España, constituyéndose en un lugar de irradiación de estas manifestaciones. Reinventándose y buscando nuevas salidas — como las parcerias o la exhibición de artistas latinoamericanos que viven o pasan por península— la institución ha seguido labrando su objetivo de constituir un escaparate de América Latina en España. Otra de las herramientas utilizadas por la Casa en los últimos años, en consonancia con los avances en los medios de comunicación, es la utilización de su página web (<http://www.casamerica.es/>) como un foro real de las actividades que se realizan presencialmente o en proyectos estrictamente virtuales.

Haciendo un inteligente uso de la conexión de las más diversas redes sociales — Facebook, Twitter, Instagram, YouTube— la Casa de América logra multiplicar la difusión de sus actividades a un público amplio y diverso (tanto en sus inquietudes, como en su posición geográfica). Desde de la producción de videos de todas las actividades de la institución que son colgadas en las plataformas web y pueden ser accesibles desde cualquier punto, hasta la creación de proyectos virtuales que se desarrollan en conjunto con instituciones españolas o latinoamericanas. Dos de los proyectos que caben destacar en este sentido son *Arte en la Red* y *Americanosfera*.

*Arte en la red* (<http://www.casamerica.es/arte-en-la-red>) funciona como una sala de exposiciones virtual que está abierta al trabajo de artistas noveles. Se presenta como un local que se dedica a la promoción de la producción artística de nuevos talentos que trabajen a ambos lados del Atlántico. Los artistas envían sus trabajos virtualmente a la institución y después de pasar por una selección, estos tienen una exposición virtual montada en la plataforma. La muestra consiste en imágenes de sus obras (normalmente fotografías, ilustraciones y diseño gráfico), un breve texto sobre su producción combinado con su currículum.

Una vez al año, con primera edición en el año 2013, se realiza la muestra física *Arte en la red. De virtual a exposición física*, donde una selección de las obras presentadas en la galería virtual, se convierten en una exposición física que ocupa las salas de Casa de América. Así como la mayoría de las actividades propuestas por su web, la selección de los artistas se hace de manera interactiva. El 50% se elige por votación del público a

través de sus cuentas de Facebook e Instagram y la otra mitad es seleccionada por un jurado.

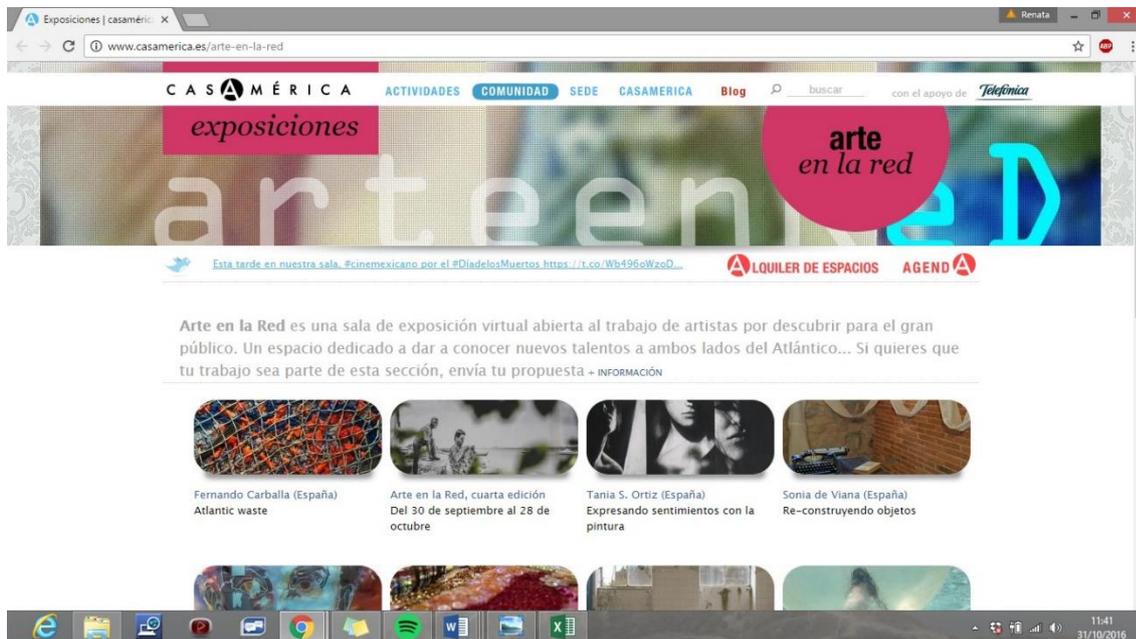


Imagen 30. Captura de pantalla de la web del proyecto *Arte en la red*, Casa de América,

<http://www.casamerica.es/arte-en-la-red>

*Americanosfera* es una página web (<http://americanosfera.org/>) coordinada y financiada por Casa de América, que congrega la actividad de centros culturales y de pensamiento de la esfera americana. Se trata de un espacio de intercambio de las instituciones culturales que tiene dos partes fundamentales: en una primera se publican las actividades realizadas por las instituciones colaboradoras; y un segundo espacio, como foro discursivo, donde por medio de postajes se explican el motivo de las actividades que cada centro celebra.

En el momento de escritura de este trabajo la web reunía a dieciocho importantes instituciones de distintos países latinoamericanos<sup>120</sup> y sus actividades se dividían en la web en Literatura, Cine, Escénicas, Plástica y Más Cultura. Esta iniciativa de Casa de

---

<sup>120</sup> Casa de América, Centro Cultural Mapocho (Chile), Museo de Arte de El Salvador, Museo de Arte de Puerto Rico, Teatro Solís (Uruguay), Museo del Canal Interoceánico de Panamá, Banco de la República de Colombia, Centro Nacional de Artes de México, Espacio Cultural Julio Le Parc (Argentina), Museo de la Ciudad de Quito (Ecuador), Fundación Cultural Banco Central de Bolivia, Museo La Tertulia (Colombia), Museo Nacional de Arte de México, Parque Cultural de Valparaíso (Chile), Museo de Arte Moderno de Bogotá (Colombia), Museo Afro Brasil, Centro Cultural de la República El Cabildo (Paraguay), Museo de Arte de Lima – MALI (Perú).

América colabora en la creación de las redes Sur - Sur, plataformas necesarias para afianzar el conocimiento e intercambios efectivos entre las distintas regiones del continente que pueden proporcionar un fortalecimiento de su campo de actuación.

### *5.3.2. El Instituto de América de Santa Fe - Centro Damián Bayón (1992).*

Dentro de los actos de celebración del Quinto Centenario se desarrolló el Plan Colón 92, que permitía apoyo financiero para que las pequeñas poblaciones que tuvieron importancia dentro de la historia colombina (Palos de la Frontera, Bayona la Real y Santa Fe) a fin de que pudiesen implementar proyectos que destacaran su posición de enlace entre España y el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Dentro de este plan se inauguró en 1992 el Instituto de América de Santa Fé – Centro Damián Bayón, en esta pequeña localidad granadina. El Instituto, dependiente del Ayuntamiento local, nace con la intención de profundizar y difundir de manera local el arte y la cultura de América Latina. Dentro del Plan Colón 92, la creación del centro se vehicula con las celebraciones de las Capitulaciones de Santa Fe como fiesta cultural, debido al conocido acuerdo entre los Reyes Católicos y Cristóbal Colón firmados en este pueblo en el año de 1492.



Imagen 31. Inauguración del Instituto de América de Santa Fe, 1992. Fuente:

<http://www.institutodeamerica.es/inicio/historia/>

El edificio del Centro Damián Bayón, sede del Instituto, fue inaugurado juntamente con la institución y está localizado en el casco histórico de la ciudad, juntamente a la Iglesia colegial de la Encarnación, en la Plaza de España. El local destila simbología americanista, ya que está sobre las huertas que serían primero la Casa Real de Santa Fe y posteriormente el Hospital Real y donde se habían firmado las Capitulaciones, como reza una placa ubicada en la entrada del edificio. La edificación de dos plantas consta de tres salas expositivas, una biblioteca y un auditorio, además de las áreas administrativas.

La sede del Instituto tomó su nombre del crítico e historiador de arte Damián Bayón (Buenos Aires, 1915 – París, 1995), nombre fundamental para la sistematización de la historia del arte y de la arquitectura en América Latina. Bayón donó al Instituto de América su archivo personal, biblioteca y colección fotográfica. Este conjunto documental fue nombrado *Legado Damián Bayón* y a partir del año de 1996 ha conllevado a la puesta en marcha de un centro de estudios sobre la estética y la historia del arte español y latinoamericano que funciona en las dependencias de la biblioteca del centro y es abierto a investigadores.

La primera actividad expositiva del centro se inserta en las exposiciones enciclopédicas didácticas realizadas en España con motivo del Quinto Centenario. Se trata de *Siglo XX. Arte en Latinoamérica*, comisariada por Antonio José García Bascón. Reunió en una muestra historiográfica sin sorpresas, a obras de artistas consagrados del arte del siglo XX latinoamericano: Rafael Barradas, Jacobo Borges, Carlos Cruz-Díez, José Gamarra, Frida Kahlo, Wifredo Lam, Julio Le Parc, Roberto Matta, Gabriel Orozco, Alejandro Otero, Diego Rivera, Antonio Seguí, David Alfaro Siqueiros, Jesús Rafael Soto, Rufino Tamayo y Joaquín Torres-García. En 1992 también se vio en sus salas la muestra monográfica del fotógrafo *Martin Chambi (1920 – 1950)* y otras dos relacionadas con el arte popular: *Andes. Arte Antigo y Huasteca. Arte Prehispánico*<sup>121</sup>. Estas muestras abrirían la programación del Instituto que es desarrollada a partir de cuatro ejes

---

<sup>121</sup> El listado de exposiciones de arte latinoamericano realizadas por el Instituto de América de Santa Fe – Centro Damián Bayón fue gentilmente cedido por su actual director Juan Antonio Jiménez Villafranca.

fundamentales: artes plásticas, fotografía, arqueología, y arquitectura y urbanismo (Bellido Gant, 2005).

Los primeros años del Instituto contaron con una amplia actividad expositiva de artistas latinoamericanos. En el año de 1993 hubo muestras monográficas del brasileño Daniel Senise (diciembre a enero de 1994) y de Jacobo Borges. En 1995 una monográfica de proyectos del arquitecto mexicano Luis Barragán (marzo – mayo); en 1996 la monográfica *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*; en 1997 un extensa muestra fotográfica del argentino Horacio Coppola: *El Buenos Aires de Horacio Coppola*, y una colectiva: *Joven Pintura Cubana en la Provincia de Pinar del Río*. El año de 1998 otras dos monográficas: *Abel Oliveira. 100 obras y Memoria de los días, 1978 – 1998* del cubano Pedro Garcíarias.

Así podríamos seguir, dando ejemplo de una serie de exposiciones anuales que celebraba el Insituto. Otras que cabe citar por su significación es *Fotografía Latinoamericana. Territorio, Ciudad, Arquitectura y gente. 1860 – 1960* (23 de noviembre de 2000 al 14 de enero de 2001)<sup>122</sup>, a partir de la colección del Centro de Documentación de Arquitectura y Arte Latinoamericano (CEDODAL) de Buenos Aires. Una importante serie de dibujos de Joaquín Torres-García fue expuesta bajo el título de *Universalismo Constructivo* (ene – feb de 2001). Destacando también *José Bedia. Estremecimientos* (2004).

Cabe hacer un paréntesis para la muestra *Canto a la Realidad. Fotografía latinoamericana. 1860 – 1993*, organizada por la historiadora del arte alemana Erika Billeter. La exposición que anteriormente había pasado por las salas de la Casa de América, se inauguró en Santa Fe en el año de 1994. Como soporte gráfico, la acompañaba la edición de un completo libro catálogo (Billeter, 1993) que recogía la mayoría de las fotografías expuestas, además de estudios exhaustivos sobre lo que representa la fotografía en el continente.

Sólo al mirar su título, vemos como esta exhibición se encaja en el modelo de grandes muestras totalizadoras de este periodo. Trata de rescatar 150 años de la expresión fotográfica de todo el área latinoamericana: “A través de ellos (de los principales temas), el continente latinoamericano forma un todo visual apoyado en la

---

<sup>122</sup> Posteriormente la muestra fue montada en el Museo Casa Colón, Las Palmas de Gran Canarias (4 de abril a 14 de mayo de 2001).

fuerza cultural de sus fotógrafos que, como autores, forman el conjunto total” (Billeter, 1993: 13). Esta línea de análisis también la vemos en un texto de José Luis Suárez Canal (1995), que había sido comisario de la II Fotobienal de Vigo en 1992, juntamente con Manuel Sendón, donde se realizó una gran muestra de fotografía latinoamericana con más de 300 obras<sup>123</sup>. Suárez Canal (1995) ve fallos y lagunas tanto en el libro como en la selección de las obras y montaje de la exposición.

Fruto de una labor personal, su comisaria, en la presentación del catálogo, reconoce estas limitaciones: “Esta obra no pretende ser una enciclopedia de la fotografía latinoamericana. Han existido serias limitaciones para llevar a cabo una selección entre la gran cantidad y calidad del material fotográfico” (Billeter, 1993: 13).



Imagen 31. Cubierta del catálogo de la exposición *Canto a la Realidad. Fotografía latinoamericana. 1860 – 1993*. Madrid: Casa de América, 1993 y Santa Fe: Instituto de América de Santa Fe – Centro Damián Bayón, 1994.

Otro de los puntos contradictorios en la concepción de la exposición es cuando vemos que el comisariado, en el intento de justificar la existencia de una ‘fotografía latinoamericana’, lo vincula con conceptos de lo sensible y lo identitario (Billeter, 1993: 13):

---

<sup>123</sup> Sobre la II Fotobienal de Vigo véase Sendón, Manuel. (2003). *O feito fotográfico. Vigo 1984 – 2000*. Manuel Sendón. Disponible en: <https://manuelsendon.wordpress.com/o-feito-fotografico-vigo-1984-2000/>. Consulta: 15 de mayo de 2016.

El fotógrafo latinoamericano no experimenta, sino que 've'. Su fotografía es el fruto de una inconfundible disposición interior dirigida a lo verdadero, que se relaciona con un talento nato hacia lo estético. Es, al mismo tiempo un testigo leal a su propio país o, dicho de un modo más solemne, siente un amor solidario por su país, su pueblo o las grandes urbes como centros de origen personal.

En la trayectoria profesional de Billeter —con inúmeros trabajos relacionados al arte latinoamericano— la otredad suele aparecer, dentro de un discurso histórico muy cercano a la hegemonía eurocéntrica. En un texto que se publica en 1993 sobre su relación con el arte mexicano, se menciona: “Erika Billeter opina que hay por el mundo infinidad de artistas latinoamericanos de segunda mano, dependientes de las vanguardias europeas y estadounidenses, “no auténticos” (Herner, 1993: s.p.). Relaciona esta ‘autenticidad latinoamericana’ con la impresión de una ‘cultura autóctona’ —léase otra— en las obras: “Yo no querría exhibir ‘minimal art’, eso ya lo vi en otra parte. La fuerza tiene que ver con la relación de los artistas latinoamericanos con la vieja cultura” (Billeter, Erika en Herner, 1993: s.p.).

No obstante, habrá que hacer una excepción, como hemos hecho hacia las demás muestras. Hay que considerar que por estos años, muestras o estudios que se dedicaran exclusivamente a la producción fotográfica latinoamericana era todavía un campo por descubrir. En Europa la primera vez que se vio una muestra de este tipo fue en 1981 en la *Kunsthaus de Zurich*, realizada también por Erika Billeter<sup>124</sup>. De acuerdo con Suárez Canal (1995: 100-101) hasta aquellos años, “visto desde Europa, sólo existía un fotógrafo latinoamericano que era Manuel Álvarez Bravo, que archivos como los de Casasola o Martín Chambi apenas se conocían o que un fotógrafo como Luis González Palma era un perfecto desconocido”.

Teniendo en vista estos precedentes, percibimos lo innovador e, incluso, arriesgado de un proyecto como *Canto a la realidad...* Buscando salir de una ignorancia completa hacia este fenómeno se plantea un panorama general, amplio y exhaustivo. Que, aunque tenga todos los problemas de parcialidad y simplificaciones a la hora de trabajar con el complejo concepto de ‘América Latina’, busca poner el público europeo en contacto con una historia que era prácticamente desconocida.

---

<sup>124</sup> *Fotografie Lateinamerika Von 1860 Bis Heute* se ha visto en la *Kunsthaus Zurich* del 20 de agosto al 15 de noviembre de 1981.

Otro de los valores de la exposición y del libro / catálogo de *Canto a la realidad...*, es que presentó un balance y actualización. De acuerdo con la acertada crítica de Suárez Canal (1995: 101): “por un lado una actualización exhaustiva en lo que a autores se refiere, de todos los proyectos que se han venido realizando últimamente en Europa y, por supuesto en España, y por otro lado como un balance del estado actual de las investigaciones históricas y nuevas incorporaciones artísticas [...]”.

Volviendo a analizar las actividades realizadas por el Instituto de América de Santa Fe, lo que percibimos es que estas se ven bastante disminuidas a partir del año de 2007 y en los años siguientes —en medio de la crisis económica— las muestras no solamente escasean sino que, infelizmente, desaparecen<sup>125</sup>. De acuerdo con con su director Juan Antonio Jiménez Villafranca (comunicación via email, 14 de febrero de 2017), la crisis económica mundial y los consecuentes recortes sufridos por el Instituto los han obligado a disminuir considerablemente las muestras de artistas latinoamericanos —dado el alto coste de producción de las mismas— pero paulatinamente han vuelto a programar muestras con el otro lado. Para el año de 2017 tienen en su calendario una exposición de arte textil maya y esperan que a base de pequeños pasos, puedan volver a la tónica habitual del centro (Jiménez Villafranca, Juan Antonio; comunicación por email, 14 de febrero de 2017).

### *5.3.3. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz (1995).*

En un texto de 1996, Fernando Martín Martín escribe sobre el recién fundado Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) en Badajoz. Justifica los móviles que llevan a este análisis de la siguiente manera (Martín Martín, 1996: 267):

Se podría responder en un principio apelando a dos causas, una de índole política, muy en consonancia con el sentir de otras comunidades de evidenciar su modernidad, y para ello nada mejor que invertir en una institución tan rentable al menos simbólicamente, y otra, mucho más seria y responsable como es

---

<sup>125</sup> En el año de 2007 se ha exhibido: *Ultramar. Tres artistas cubanas y Abelardo Morell. Fotografías*. Luego solamente en 2010, hubo otra muestra con presencia latinoamericana *Miguel Ángel Martínez: Visiones del Maguey* y hasta la fecha de escritura de este trabajo no ha tenido lugar ninguna otra (Jiménez Villafranca, Juan Antonio; comunicación personal, 29 de noviembre de 2016).

satisfacer una necesidad, tal es el caso de el Centro de Arte Contemporáneo pacense.

Martín Martín (1996) justifica que en el terreno de lo político, de las dos provincias de la Comunidad de Extremadura, Badajoz es la que pese a su rico pasado histórico y arquitectónico más se ha visto resentida en el terreno cultural. Al llevarnos estas carencias al terreno del arte contemporáneo, más notable se hacían las faltas: escaseaban centros de formación, o infraestructura de espacios de exhibición de arte público o privado. Concluye que con lo expuesto, pareciera obvio que se creara un museo en la ciudad, con ansias de paliar esta situación.

Además de este escenario, la situación geográfica e histórica de Badajoz ofrecía una particularidad única para la creación de una tipología nueva en España: un museo dedicado al Arte Iberoamericano. Según palabras de su director, Antonio Franco Domínguez (2000: 96), dado su aspecto fronterizo con Portugal y su pasado relacionado al proceso de colonización de los países latinoamericanos, se presentaba como el territorio oportuno para

asumir una función de interrelación y encuentro entre las culturas contemporáneas de España, Portugal y Latinoamérica siendo precisamente esta síntesis de lo español (con énfasis en lo extremeño), lo portugués y lo hispanoamericano, lo que le confiere no sólo una atractiva singularidad, sino también algo más importante, como es la definición de un programa museográfico dotado de entidad y elementos suficientes como para desarrollarlos de manera adecuada en el futuro.

El MEIAC fue inaugurado el 9 de mayo de 1995, culminando un proyecto de rehabilitación que se había iniciado en el año 1989. El edificio seleccionado fue la antigua Prisión Preventiva y Correccional de Badajoz, fechada de 1958 y abandonada en los años 80. Este espacio, situado en pleno centro de la ciudad fue en el siglo XVII un baluarte militar. Utilizando como referencia el edificio de la cárcel, en modelo de panóptico, el proyecto de rehabilitación arquitectónica, firmado por el arquitecto José Antonio Galea, ha mantenido la rotonda central y fueron eliminados los pabellones auxiliares (Franco Domínguez et.al., 1995).

Se ha planteado la creación de un complejo museístico organizado en función de un eje axial y ordenado en tres apartados distintos, aunque globalmente integrados: un

edificio para la realización de la exposición permanente y las muestras temporales (ubicado en la torre circular), otro dedicado al uso administrativo (un edificio de nueva planta) y las zonas ajardinadas (Franco Domínguez et.al., 1995).

El MEIAC se planteará con una doble función: de museo, al abrigar una exposición permanente de sus fondos; y como centro de arte, con la realización de exposiciones temporales, seminarios y otros eventos. Para la formación de su colección el MEIAC rechaza la idea de un acervo con perspectiva histórica y se inclina a la reunión de obras más contemporáneas, en principio centrándose en los años 1980 y 1990. Esta colección permanente tendría como principio, así como la ideología del museo, componerse de muestras del arte de España, Portugal y América Latina. Sin embargo en su colección de arte extremeño —probablemente por su objetivo de recuperación inmediata de un pasado disperso— están incluidas obras que van desde las vanguardias, como las de Timoteo Pérez Rubio e Isaías Díaz, hasta obras contemporáneas.

Si bien esta colección se piensa en la tríada España – Portugal – América Latina, lo que se ha visto en el momento posterior a su inauguración fue una balanza bastante desequilibrada. Así explica Fernando Martín Martín (1996: 270) como se daba recorrido de la muestra permanente:

Toda exposición es una propuesta de mirada, ofrece dos itinerarios opcionales, el primero referido al arte extremeño, el cual se ha distribuido a través de las cuatro plantas de la espectacular torre, el segundo, y previo descenso por la escalera, conduce al semisótano donde se encuentra la colección de artistas españoles, portugueses y latinoamericanos.

Se percibe entonces que el programa museológico del MEIAC asume su identidad en la muestra organizada en el semisótano. Martín Martín (1996) sigue contando que por vez primera una institución española concretiza verdaderamente los lazos que unen a las tres regiones y en esta sala intercalan obras recientes de algunos de sus artistas más señalados.

El núcleo inicial de arte portugués está conformado por 25 nombres, como Julião Sarmiento, Leonel Moura o Alberto Carneiro. Igualmente 25 artistas procedentes de América Latina conformaban esta colección, que representaba el punto más innovador del proyecto de museo, por “quizás ser todavía más escasas las posibilidades de encontrar en los círculos artísticos españoles, autores latinoamericanos, máxime aún de

las últimas generaciones” (Martín Martín, 1996: 273). La producción de las décadas de 1980 y 1990 estaba representada por obras de Alfredo Jaar, Manuel Ocampo, Antonio Seguí, Guillermo Kuitca, José Gamarra o José Bedia. Lo que tenemos que tener en cuenta es que la colección del MEIAC de arte contemporáneo se ampliará notablemente, como veremos más adelante.

Si hablamos de las actividades organizadas por el MEIAC relacionadas al arte contemporáneo de América Latina, ya sean exposiciones o eventos, veremos que aunque numéricamente no sean tan representativas, celebrarán sucesos que podemos considerar como importantes puntos de inflexión en el panorama que tratamos de construir en este estudio. En cuanto a las exposiciones temporales, veremos pocos ejemplos de estas hasta entrado el siglo XXI y como a partir de estas fechas se organizan —muchas de las veces en colaboración con otras instituciones— muestras colectivas, varias de ellas basadas en piezas de la colección que el MEIAC venía formando a lo largo de los años.

En 1998 se exhibió la muestra, de la que hablamos anteriormente, *Caribe Insular (Exclusión, Fragmentación y Paraíso)* organizada en conjunto con Casa de América, comisariada por María Lluïsa Borràs y Antonio Zaya. Otra de las muestras organizadas en colaboración con otras entidades fue *El final del eclipse: Arte de América Latina en la transición del siglo XXI*, vista en el MEIAC del 8 de febrero al 08 de noviembre de 2001. Esta exposición realizada junto con la Fundación Telefónica y comisariada por José Jiménez, busca alejar los estereotipos de la identidad y del exotismo que encubrían, como un eclipse, el arte más contemporáneo de América Latina. Más aspectos sobre esta producción veremos en el apartado dedicado a las actividades de la Fundación Telefónica.

Ahora bien, en *El final del eclipse...* se brinda un espacio importante a la producción de video arte y Arte para la red, soportes novedosos y pocos tratados hasta este momento en las colecciones y museos españoles. En un impulso de repensar el museo, a partir del año 2000, la atención del MEIAC se ampliará hacia un cuarto eje: “la producción artística sostenida en los nuevos avances tecnológicos, en especial los

digitales. Fue el primer museo español en incluir el arte de los nuevos medios en su colección, exposiciones y actividades”<sup>126</sup>.

Este acto de reflexionar sobre las actividades que venían realizando, también se confirma en el discurso de Antonio Franco, su director, diez años después de la inauguración del MEIAC: “En el fondo tenemos un diseño muy tradicional. Cambiarlo implica ‘afrentar el reto de las nuevas tecnologías’, para lo que ya existen ideas: realizar una propuesta dentro del arte digital y acompañarla de una reflexión sobre el museo” (Franco Domínguez, Antonio, en Ministerio de Cultura, 2005: 173).

Este cambio que proponía Antonio Franco, no era solamente en lo referente a los soportes artísticos que compondrían el acervo. Como tarea para la consolidación del museo como importante bastión autonómico del arte contemporáneo, presiente la necesidad de replantear dos de sus líneas fundacionales. La relación que el museo había tenido con el arte portugués en estos años de funcionamiento era bilateral, según el director, “puesto que hasta ahora la relación se plantea en términos asimétricos: interés español que no tiene reflejo en Portugal. Eso genera desconfianza. Hay que replantear la relación” (Franco Domínguez, Antonio en Ministerio de Cultura, 2005: 173). Percibe además que la atención especial dada al arte latinoamericano, antes un carácter innovador, en momentos de globalización se ha disipado dentro de un reconocimiento a escala mundial de esta producción. También cree que la actuación con relación a la producción de allá debería de ser nuevamente trazada (Franco Domínguez, Antonio en Ministerio de Cultura, 2005).

Las señas de como han pensando este nuevo trazado podemos encontrarlas en las exposiciones temporales que el MEIAC realizó ya entrado el siglo XXI, muchas muestras colectivas, relacionadas con el arte y la tecnología. Si bien es cierto que algunas tienen referencia geográfica, en varias otras estas fronteras se desdibujan, buscando como detonante una forma del quehacer artístico y no desde donde este se realiza.

Las muestras monográficas que han producido —centrándonos en los artistas de América Latina— en muchos de los casos, también se inclina a creadores que utilizan medios tecnológicos en sus obras. A modo de ejemplo podemos citar a: *Oscar Muñoz*.

---

<sup>126</sup> Jiménez, José. (12 de septiembre de 2015). La colección del MEIAC. El arte, huella de la vida. *ABC Cultural*, p. 20.

*Documentos de la amnesia* (1 de octubre a 30 de noviembre de 2008) comisariada por Carlos Jiménez; *Gustavo Romano. Sabotaje en la máquina abstracta* (29 de febrero a 21 de abril de 2008) con curaduría de Eugeni Bonet; o *Alberto Rey. Biological Regionalism* (del 26 de mayo al 15 de julio de 2013).

Sin embargo, es en las exposiciones colectivas donde veremos estos rasgos surtiendo con más transparencia. *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*<sup>127</sup> (26 de enero a 3 de abril de 2005), comisariada por Javier Marroquí y David Arlandis<sup>128</sup>. Fue una muestra que abarcaba obras de 11 representativos artistas dentro un arco temporal desde el año de 1976 —inicio de la dictadura de Videla en Argentina— hasta la producción coetánea a la exhibición. Obras de fuerte condicionamiento político y social, que representaba las tres décadas por las cuales el país había sufrido una serie de hechos significativos: una cruel dictadura militar, una dañina crisis económica y las protestas y radicalización de movimientos sociales consiguientes (Marroquí y Arlandis, 2005).

Las obras seleccionadas para la exposición son en su mayoría instalaciones, videoinstalaciones, fotografías o vídeos. Como por ejemplo la obra *20122001 (sueños)* (2004 – 2005) del Grupo Etcétera (Imagen 32). En la videoinstalación una pequeña cama de hospital, rodeada de material publicitario, se ubicaba frente a un televisor. El video del aparato era una sucesión de imágenes y sonidos que se sucedían, despertando distintas sensaciones en los espectadores. El vídeo en *loop* se sucedía como en los sueños<sup>129</sup>.

Otra muestra colectiva dentro de este perfil fue *META.morfosis. El museo y el arte en la era digital* (27 de enero al 30 de junio de 2006), comisariada por el portugués António Cerveira Pinto, artista y comisario, con una trayectoria estrechamente relacionada con el arte y los medios tecnológicos. El concepto de la muestra llevaba intrínseco el desarrollo del trabajo del portugués. Seleccionó a una serie de artistas de

---

<sup>127</sup> Artistas participantes: Rosana Fuertes, Daniel Ontiveros, Gabriela Golder, Carlos Trinilck, Gustavo Romano, Dino Bruzzone, Jorge Macchi, Charly Nijensohn, Graciela Sacco, Colectivo Etcétera, Esteban Alvarez & Tamara Stuby.

<sup>128</sup> Posteriormente la exposición fue exhibida en el Centro de Arte Caja de Burgos del 14 de abril al 30 de junio de 2005.

<sup>129</sup> Para más información véase <https://grupoetcetera.wordpress.com>.

América Latina pero no exclusivamente<sup>130</sup>; reflexionó acerca de los meandros por los que caminaba el net.art (o web.art, o arte en la red), pasada una década desde una mayor popularización del acceso social a Internet. En un segundo apartado, mosgró proyectos arquitectónicos que buscaban soluciones al lugar del museo dentro de *cyber* espacio, trabajaos que hacían un análisis sobre la implosión/explosión del museo y de la sacralidad de sus contenidos (Cerveira Pinto, 2006).



Imagen 32. Grupo Etcétera. *20122001 (sueños)*, 2004 – 2005. Videoinstalación presentada en la exposición *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*, Badajoz, MEIAC, 2005. Foto:

<http://www.arlandismarroqui.com/Sobre-una-realidad-ineludible>

---

<sup>130</sup> Obras de: 0100101110101101, Alexei Shulgin, Amerika-Reddell-Silva, Andre Sier, António Carvalho, Arcangel Constantini, Brian Mackern, Christian Montenegro, France Cadet, Electronic Disturbance Theatre and Electronic Civil Disobedience, Gustavo Romano, Han Hoogerbrugge, John Klima, Joan Leandre, John F. Simon Jr., Konic thtr - Rosa Sanchez y Alan Baumann, Lisa Jevbratt, Maite Cajaraville, Marta de Menezes, Nuno Valério, Olia Lialina, Pedro Zamith, Peter Luining, Santiago Ortiz, Vuk Cosic, Young-hae Cheng Heavy Industries. Incluye además proyectos de los arquitectos y estudios: Mr Fung, Matias Pintó + Mateo Pintó n ARCHITECTS. Eric Bunge + Mimi Hoang, S'A Arquitectos, a.S\*. Pedro Costa + Célia Gomes, Colectivo Cuartoymitad. Ana Miret García + Miguel Paredes Maldonado + Ruth Vega Clemente, David Campos + Ursula Schneider, marcosandmarjan, AMID + a! [Cristina Díaz Moreno + Efrén García Grinda / Luis Cabrejas + Hsiao Tien Hung], Ayssar Arida, AIRRIGHTS, architectural studio. Elsa Caetano + Ottevaere Olivier, 011.estudio. Bruno Gomes + Renata Furlanetto + Samanta Cafardo, go/a. Daniela Gomes + Nuno Almeida, ES Studio. Silvestre Castellani, Victoria Acebo + Angel Alonso, Daniel Jiménez/ Jaime Olivera.

Antonio Franco dejaba claro en su texto para el catálogo de *META.morfosis...* los objetivos que llevaron a este tipo de producción: “un decidido acercamiento a la creación digital y cuya orientación general se articula en tres distintas direcciones: incorporar a los fondos del museo la obra de un destacado grupo de autores cuyo trabajo se ha distinguido en este nuevo ámbito de la creación, abrir un espacio de reflexión para evaluar y anticipar la nueva museología del siglo XXI (...)” (en Cerveira Pinto, 2006: s.p.).

Dos muestra realizadas en el año 2012 demuestran tácitamente los derroteros por los cuáles el MEIAC decide caminar. Una es *Emergencia 2012. Exposición de arte contemporáneo experimental* (16 de junio a 2 de septiembre de 2012), comisariada por Marta de Menezes<sup>131</sup>. Esta no fue una muestra organizada por el MEIAC, ni fue exhibida en sus salas. Pero en esta colectiva realizada en la Fábrica ASA, en la ciudad portuguesa de Guimarães, fue donde por primera vez se exhibió *NETscopio*, una iniciativa única en el mundo, proyecto del museo extremeño.

*NETscopio* (netescopio.meiac.es/) es un archivo en línea en constante desarrollo, una especie de web-museo, que el MEIAC concibió a partir del año 2008. Su función principal es la de preservar obras creadas para Internet y en aquel año de 2012 ya había reunido 110 proyectos de más de 80 artistas de todo el mundo<sup>132</sup>. El resguardo de las obras, es realizado abrigando copias replicadas de obras en línea o de otras que, por distintos motivos, han desaparecido. También cataloga las piezas por medio de una base de datos, que a través de enlaces disponibiliza informaciones sobre la pieza y el artista. La difusión se da con la posibilidad de navegar de manera relacional por toda esta documentación. Este conjunto de acciones transforma *NETscopio* en una especie de museo inmaterial, parte del conjunto del MEIAC.

Este proyecto empezó su andadura por el museo de la mano del artista argentino afincado en Madrid, Gustavo Romano. Romano también tenía una obra suya expuesta en *Emergencia 2012...* y fue el comisario de *Desmontajes, Re/apropriaciones e Intrusiones*.

---

<sup>131</sup> Arcángel Constantini, André Sier, Peter Flemming, Tagny Duff, Roman Kirschner, José Pedro Sousa, Marta de Menezes, Christopher Salter, Terike Haapola, Mike Thompson, Till Bovermann & Erich Berger, Shawn Brixey, Yann Marussich, María Manuela Lopes, Daniel Palacios, Eva y Franco Mattes, John Klima, Brian Mackern, Jhon F. Simon, Gustavo Romano, y el archivo digital NETescopio (que reúne más de 120 obras de 80 artistas diferentes).

<sup>132</sup> Bosco, Roberta y Cardana, Stefano. (06 de agosto de 2012). Sudar la gota gorda o mejor dicho, la gota azul. *El País*. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2012/08/sudar-la-gota-gorda-o-mejor-dicho-la-gota-azul.html>. Consulta: 21 de agosto de 2014.

*Tácticas del arte en la red*, la segunda muestra de la que hablábamos y que del 18 de mayo a 25 de agosto de 2012 ocupó las salas para exposiciones temporales del MEIAC. Esta estaba conformada por creadores de todas las partes del mundo pero se caracterizaba por la incorporación de gran número de artistas españoles e iberoamericanos, que tal vez por cuestiones idiomáticas o por otras razones, no formaban parte de muchas de las selecciones internacionales realizadas en aquel momento.

La muestra fue una presentación completa del proyecto *NETscopio*, organizada en conjunto con la AC/E (Acción Cultural Española) y, convirtió al museo, física y virtualmente, en un visor del arte en la red. Ofrecía dos capas de lectura para el público: la obra exhibida en la sala y la información documental complementaria a la que podía accederse por medio de tabletas electrónicas o por los teléfonos móviles personales<sup>133</sup>.

La selección de obras fue dada por tres ejes o estrategias de producción que caracterizaban el web.art en sus casi 20 años de existencia. Estos tres ejes son los mismos que dividen la 'curaduría virtual' de *NETscopio*: Desmontajes, donde encontramos las primeras excursiones del arte en Internet; Re/apropriaciones, se centra en la práctica de apropiación y reutilización de materiales, aspecto recurrente en la red que cuestiona conceptos de originalidad, de autoría, del coleccionismo; e Intrusiones, que presenta propuestas que intervienen en el nuevo espacio público que es Internet, prácticas de hackers, virus informáticos o la actuación en espacios comunes como Wikipedia y Google Maps<sup>134</sup>.

Con una clara vocación hacia dar voz al arte digital de artistas de América Latina, como hemos mencionado anteriormente, incluye a artistas como: Arcángel Constantini (México), Minerva Cuevas (México), Antonio Mendoza (Panamá), Brian Mackern (Panamá), Eduardo Navas (Chile), Eugenio Tisselli (México), Iván Abreu (Cuba), entre otros<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Nota de Prensa. '*Desmontajes, Re/apropriaciones e Intrusiones. Tácticas de Arte en la Red*. Disponible en: <http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/notas-de-prensa/files/Desmontajes%20Reapropiaciones%20e%20Intrusiones.pdf>. Consulta: 15 de agosto de 2014.

<sup>134</sup> Nota de Prensa. '*Desmontajes, Re/apropriaciones e Intrusiones. Tácticas de Arte en la Red*. Disponible en: <http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/notas-de-prensa/files/Desmontajes%20Reapropiaciones%20e%20Intrusiones.pdf>. Consulta: 15 de agosto de 2014.

<sup>135</sup> La lista completa de los artistas y colectivos presentes en la exposición es: Arcangel Constantini, Alexei Shulgin, Amy Alexander, Amy Berk & Andy Cox, Antoni Muntadas, Antonio Mendoza, Belén Gache, Brian

Regresando un par de años, tenemos en 2010 la presentación de *Sinergias. Arte latinoamericano actual en España* (14 de mayo a 14 de septiembre de 2010), muestra comisariada por Carlos Jiménez y Carlos Delgado. Este modelo expositivo se incluye más bien en proyectos que se han empezado a realizar en España a finales de la primera década del siglo XXI y que, debido a la crisis financiera mundial, han tenido que buscar nuevas proposiciones que se adecuaran a los recortes presupuestarios. Trataremos específicamente de esta etapa en el capítulo VIII pero para trazar un panorama más completo del trabajo del MEIAC, de *Sinergias...* hablaremos en este apartado.

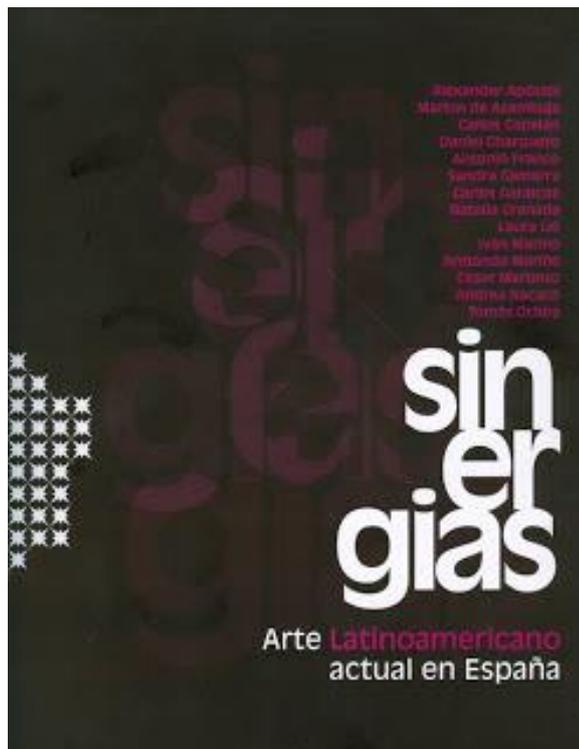


Imagen 33. Cubierta del Catálogo de la exposición *Sinergia. Arte latinoamericano actual en España*. Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2011.

Mackern, Daniel García Andújar, Daniel Jacoby, Darren Solomon, Dora García, Eduardo Navas, Eugenio Tisselli, Eva y Franco Mattes (0100101110101101.ORG), Giselle Beiguelman, Igor Stromajer, Ivan Abreu, Ivan Lozano, Joan Leandre, La Société Anonyme (José Luis Brea), Lucas Bambozzi, Luther Blissett, Marcelli Antúnez, Mark Napier, Martin John Callanan, Miltos Manetas, Minerva Cuevas, Olia Lialina, Paolo Pedercini (Molleindustria), Ricardo Barreto y Paula Perissinotto, Ricardo Iglesias, Ryan Barone, Santiago Ortiz, santo\_file group (David Casacuberta, Marco Bellinzoni), Sergi Jordà, Stanza, Steev Hise, Taller d'Intangibles (Jaume Ferrer y David Gómez), The Yes Men, Thomson & Craighead, Ubermorgen, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico, Vadim Epstein, Vuk Cosic, Young-Hae Cheng, Angie Waller, Anne-Marie Schleiner, Bordergames, Carlos J. Gómez de Llarena, Christophe Bruno, Critical Art Ensemble, Ethan Ham, Fernando Llanos, Gazira Babeli, Gisha, Gonzalo Frasca, Kim Asendorf, Les Liens Invisibles, Luis Hernandez Galvan, Mark Shepard, Matthias Lehman, Natalie Bookchin, Peter Luining, Rafael Marchetti, Raquel Renno, Roberto Aguirrezabala, Robin Hewlett y Ben Kinsley, Sander Veenhof and Mark Skwarek, Scott Kildall y Nathaniel Stern, The Electronic Disturbance Theater, Maite Cajaraville, Azahara Cerezo, Elo Vega, Evru, Emilio Gomariz, Rogelio López Cuenca, Mario Santamaría, Iván Marino, Christian Oyarzún y Santiago Echeverry.

La muestra fue promovida por la Fundación Fondo Internacional para las Artes (FIART), por la Secretaria General Iberoamericana y el MEIAC fue el espacio elegido para su primera exhibición<sup>136</sup>. Se realizó una selección de 14 artistas latinoamericanos que vivían en España<sup>137</sup>, con la intención de enseñar como procesan las relaciones artísticas uniendo las experiencias personales (autóctonas) con el espacio en el cual se habita.

El uso del sustantivo *Sinergias* —en biología, la acción conjunta de varios órganos para la realización de una función— como título de la exposición, hace reverberar este concepto: “se aplica a esta exposición porque reúne trabajos de artistas latinoamericanos en cuyas vidas actúan sus orígenes e identidad cultural con la experiencia de una inmersión profunda en la sociedad y cultura española”<sup>138</sup>.

El concepto curatorial no busca presentar trabajos que hablen de una identidad local o de cómo lo periférico es modificado por el ambiente del espacio central de la cultura. Lo que buscaba era enseñar como los conceptos de raíz y desinencia, origen y desplazamiento, son compartidos por estos artistas y como de manera personal imprimen esto a sus obras. Para enseñar estos conceptos dividen los trabajos de los artistas en tres bloques temáticos: memorias, cuerpos y espacios (Alcaide Ramírez y Alcaide Ramírez, 2010: 173).

Búscase la disyuntiva de la emigración/inmigración impresa en la obra de estos catorce artistas, que así como millares de latinoamericanos han decidido —por los más disímiles motivos— afincarse en España en las últimas décadas. Para Carlos Jiménez, comisario de la muestra, la diferencia está en que para los artistas “esa condición impone una relación constitutiva entre lo que hacen y lo que son, que se distingue entre quienes no son artistas” (Jiménez, 2011: 4).

La característica común de los artistas elegidos era, como ya hemos dicho, la de ser originarios de América Latina y residir en España desde hace varios años. Este

---

<sup>136</sup> Posteriormente *Sinergias. Arte latinoamericano actual en España* fue instalada en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa Gás Natural (MAC), en A Coruña, del 11 de noviembre de 2010 al 20 de febrero de 2011.

<sup>137</sup> Los artistas seleccionados fueron: Alexander Apóstol (Venezuela), Andrea Nacach (Argentina), Antonio Franco (Colombia), Armando Mariño (Cuba), Carlos Capelán (Uruguay), Carlos Garaicoa (Cuba), César Martínez (México), Daniel Charquero (Uruguay), Iván Marino (Argentino), Laura Lío (Argentina), Marlon de Azambuja (Brasil), Natalia Granada (Colombia), Sandra Gamarra (Perú) y Tomás Ochoa (Ecuador).

<sup>138</sup> *Sinergias. Arte latinoamericano actual en España*. Página de presentación de la exposición. MAC. Disponible en: <http://www.mac.gasnaturalfenosa.com/portfolio-items/sinergias-arte-latinoamericano-actual-en-espana/> Consulta: 26 de marzo de 2014.

condicionante, además de ser una buena excusa para problematizar conceptos, trae la ventaja económica de producir una ‘exposición internacional’ donde los gastos relacionados al transporte y seguro de las obras se ven sustancialmente disminuidos.

Ahora bien, se han elegido obras y artistas que con patentes cualidades estéticas y conceptuales, ya alcanzaban cierto prestigio a nivel internacional y además que, en palabras de Alma Ramas (en Jiménez y Delgado, 2010: 7) justificara “la integración de su discurso en las líneas de debate acerca de la interacción entre las identidades culturales española y latinoamericana”.

Esta hibridación de lo local con el global, de la realización de un ‘arte errante’ propuesta por un ‘artista nómada’, alcanza en esta relación España – América Latina, otras dimensiones: hay una historia común compartida —incluyendo lengua, cultura y costumbres—, que dependiendo desde qué lado del Atlántico se observa, gana matices distintos.

Para Graciela Speranza (2012) es exactamente en el dislocamiento, en las migraciones voluntarias o no, donde el arte de América Latina ha encontrado su manera de traducir un mundo cada vez más conectado. Cansados de la exigencia continua de sobreactuar su identidad, los artistas latinoamericanos han buscado maneras de crear un espacio aterritorial, de difuminar las fronteras geopolíticas (Speranza, 2012: 16 – 17):

La distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mirada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles que no derivan de la negación del origen sino de una apertura a una potencia vital y poética de las relaciones, ajena al nomadismo mercantilizado o turístico y el multiculturalismo adocenado.

Con estas características en mente, podemos contestar de forma afirmativa a una de las preguntas que se ha planteado en la génesis del proyecto *Sinergias*: “¿Es posible seguir pensando esta identidad (la de lo latinoamericano) a partir del trabajo de artistas latinoamericanos desplazados a centros occidentales, concretamente a España?”<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> SEGIB. (19 de abril de 2010). Presentación del Proyecto de Sinergias: Arte Latinoamericano actual en España. *Secretaría General Iberoamericana*. Disponible en: <http://segib.org/presentacion-del-proyecto-sinergias-arte-latinoamericano-actual-en-espana/> Consulta: 21 de marzo de 2014.

Resulta que los cuestionamientos que levanta la exposición y la manera cómo son contestados por las obras, nos da la impresión de que todavía es posible pensar la realización de una muestra que siga el criterio de la pertenencia a un área geográfica. Siempre y cuando el resultado estético visto no trate de homogeneizar creando una identidad única, pero sí de problematizar las relaciones y que nos lleve al supuesto que tanto obras como artistas comulgan con acciones sincrónicas que se establecen alrededor del globo.

Otras de las actividades del MEIAC que fueron decisivas para la conformación de una idea del arte contemporáneo de América Latina en España fue la realización de foros de pensamiento en distintos años, que bajo la coordinación de Fernando Castro Flórez, Gerardo Mosquera y José Jiménez, han traído a la escena española temas candentes sobre la realidad artística de la región, además de la posibilidad de dar voz a profesionales de allá. A la significación de estos seminarios dedicaremos algunas líneas en el siguiente apartado.

Para complementar la importancia del papel del MEIAC en el acercamiento entre España y América Latina en términos de la producción más actual de arte, terminaremos hablando sobre la colección que se ha conformado a lo largo de sus años de funcionamiento. Como hemos citado anteriormente, la voluntad coleccionista estuvo presente ya en el programa fundacional del museo. De aquel tímido núcleo inicial de obras de artistas latinoamericanos producidas desde los años 1980, han logrado reunir una acervo que, podríamos arriesgar en decirlo, está entre las más significativos —o al menos más singulares— conjuntos de arte contemporáneo latinoamericano que existen actualmente en España.

Debemos de tener en cuenta que la apertura de otro eje en los objetivos del museo —relacionando el arte con los nuevos medios y la tecnología— ha abierto una nueva veta rica para la construcción de este acervo, tanto por la particularidad a la hora de dar identidad al conjunto, cuanto a la adaptación del coste económico. De manera que vemos que muchas de las piezas incluidas en sus fondos tienen estas características.

Para José Jiménez, lo más relevante del trabajo del museo es que a partir de esos cuatro ejes “hayan ido articulando la formación y enriquecimiento constantes de una

magnífica colección de obras artísticas”<sup>140</sup>. De artistas latinoamericanos su colección está compuesta por nombres tan relevantes como: Francis Alÿs, José Bedia, Tania Bruguera, Carlos Capelán, Juan Dávila, Arturo Elizondo, Regina José Galindo, José Gamarra, Alfredo Jaar, Eduardo Kac, Guillermo Kuitca, Julio Le Parc, Jorge Macchi, Gabriel Orozco, Marta María Pérez Bravo, Liliana Porter, Miguel Ángel Ríos, Martín Sastre, Antonio Seguí, Daniel Senise y Santiago Sierra; sólo por citar algunos que resuenan en circuitos internacionales por la calidad de sus obras.

Este conjunto ha dado la posibilidad de realización de exposiciones como puede ser: *En las fronteras / In bordelines. Arte latinoamericano en la colección del MEIAC*, comisariada por Omar-Pascual Castillo. La exposición articulaba 30 obras de artistas latinoamericanos que evidenciaban los distintos tipos de fronteras contemporáneas. Fueron estructuradas, de acuerdo con las posibilidades que brinda la colección MEIAC, en tres bloques: arte digital, trabajos videográficos y fotografía.

O más recientemente, celebrando el XX aniversario de la institución, se realizó *95/15 Miradas sobre la colección del MEIAC en su XX aniversario*, comisariada por Gustavo Romano. Esta muestra se vio primero en el Centro de Arte Tomás Valente de Fuenlabrada (3 de septiembre al 25 de octubre de 2015) y luego, ampliada, fue exhibida en las salas del MEIAC bajo el título *Testimonios, Resistencias, Ficciones. Miradas sobre la colección del MEIAC* (3 de agosto de 2016 a 31 de julio de 2017)<sup>141</sup>.

Diferente de *En las fronteras...* el proyecto de Romano, con intención conmemorativa, logra articular los cuatro ejes que movieron la formación de la colección, estructurándolas en cinco grupos afines: Testimonios (obras que nos posicionan en el rol de testigos), Resistencia (que representan acciones o la falta de ellas hacia una acción

---

<sup>140</sup> Jiménez, José. (12 de septiembre de 2015). La colección del MEIAC. El arte, huella de la vida. *ABC Cultural*, p. 20.

<sup>141</sup> Presentaba obras de: Helena Almeida, Francis Alÿs, Augusto Alves da Silva, Giselle Beiguelman, José Luis Brea, Tania Bruguera, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Los Carpinteros, Manuel Casimiro, Liset Castillo, Arcangel Constantini, Mario Cravo, Felix Curto, DJ Rabbi, Scott Draves, Carlos Fadón, Regina José Galindo, Dora García, Juan Francisco Isidro, Pello Irazu, Alfredo Jaar, Eduardo Kac, Guillermo Kuitca, Menchu Lamas, Joan Leandre, Julio Le Parc, Olia Lialina, Rogelio López Cuenca, Peter Luining, Jorge Macchi, Brian Mackern, Eva & Franco Mattes (0100101110101101), Jorge Molder, Molleindustria, Paulo Nozolino, Manuel Ocampo, Christian Oyarzún, Gabriel Orozco, Marta María Pérez Bravo, Joana Pimentel, Liliana Porter, Miguel Rio Branco, Gustavo Romano, Pedro G. Romero, Saint Clair Cemín, Juliao Sarmiento, Martín Sastre, Noe Sendas, Andrés Serrano, José María Sicilia, Fernando Sinaga, Santiago Sierra, José Antonio Sistiaga, Ray Smith, Alexei Shulgin, Gerardo Suter, Juan Uslé, Julia Ventura, Manuel Vilariño, incluyendo una docena de artistas extremeños o vinculados con Extremadura como: Genín Andrada, Maite Cajaraville, Luis Costillo, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Florentino Díaz, Ángel Duarte, Equipo 57, Alonso Gil Lavado, Rufino Mesa, Pablo Palazuelo, Rodrigo Pastor, Andrés Talavera o Wolf Vostell.

determinada), Ficciones (obras que distorsionan lo real o son metáforas deformadas de la realidad), Algoritmos (la geometría como factor de cohesión) y Desplazamientos (proponen el movimiento, temporal o espacial), alejándose así de criterios geográficos —que han movido las adquisiciones— para reagruparlas de acuerdo con las estrategias de producción de las obras<sup>142</sup>.

Dentre las varias críticas positivas al montaje propuesto por Romano, destacamos la de José Jiménez, quien afirma que la selección de obras y el recorrido propuesto

nos permite transitar en síntesis por las líneas y tendencias del arte de nuestro tiempo. De su relación con el pensamiento científico y la tecnología, a las actitudes de compromiso político y moral frente a los diversos tipos de poderes coercitivos. Del deambular como deriva para así encontrar sentidos alternativos en la compleja red de la existencia contemporánea, a la fabulación, el relato y la poesía como núcleos de la expresión plástica<sup>143</sup>.

#### *5.3.4. El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria (1989).*

Como hemos visto en los epígrafes anteriores, el periodo cercano a las celebraciones del V Centenario fue un momento donde se concentró un gran número de inauguraciones de equipamientos destinados a la exhibición de arte con inclinaciones hacia América Latina, aprovechando la relación con la efeméride.

Otra característica interesante del momento es la descentralización de esos equipamientos. No hablaremos solamente de museos e instituciones en las grandes capitales de provincia, como Madrid y Barcelona: los espacios empezarán a aparecer en las demás Comunidades Autónomas. Como hemos analizado anteriormente en el caso del Instituto de América de Santa Fe – Centro Damián Bayón o, más específico todavía, el Museo Iberoamericano y Extremeño de Arte Contemporáneo en Badajoz.

---

<sup>142</sup> Taborda, Luciana. (3 de agosto de 2016). El MEIAC inaugura una exposición con obras adquiridas desde su creación. *Hoy*. Disponible en: <http://www.hoy.es/badajoz/201608/03/meiac-inaugura-exposicion-obras-20160803003321-v.html> Consulta: 22 de septiembre de 2016.

<sup>143</sup> Jiménez, José. (12 de septiembre de 2015). La colección del MEIAC. El arte, huella de la vida. *ABC Cultural*, p. 20.

Este fenómeno también es posible de entenderse en relación con el *boom* de la creación de los museos dedicados al arte contemporáneo a partir de los años 90. Cada cabecera de provincia quiere tener su propio centro de arte contemporáneo y, si tenemos en mente todos los beneficios que en este momento eran brindados por la promoción de arte de América Latina dada su cercanía cultural e histórica con España, no es difícil de entender el porqué de que varios de estos espacios se inauguraran con estos objetivos en sus proyectos museográficos y expositivos.

El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) inaugurado en el año de 1989 en Las Palmas de Gran Canaria, se nos presenta como un ejemplo ideal de este recorrido. Por reunir una serie de características acorde con esta primera etapa que estamos investigando, hemos decidido por concederle un mayor espacio de análisis, cerrando este bloque. Desde los inicios de nuestra investigación hemos sentido, al analizar las exposiciones y propuestas del CAAM, que este era un centro al que deberíamos prestar una particular atención. Esta impresión se ha confirmado en el proceso investigativo y principalmente con la visita realizada al CAAM en el mes de junio de 2016.

Llama la atención, sin dudas, que en un territorio tan alejado de los murmullos de los grandes centros urbanos, se conciba un espacio dedicado al arte contemporáneo que ha causado tamaño impacto en el sistema del arte. Impacto que se hace notar tanto en los escritos que hablan sobre exposiciones ahí realizadas y, como también por la influencia teórica difundida por el centro a través de *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*. Este hecho lo deja expresado categóricamente Omar-Pascual del Castillo, que fuera director del CAAM del año 2010 al 2015: “Yo me formé con *Atlántica*” (Castillo y Zaya, 2013: 7).

La satisfacción de trabajar en el desarrollo de un proyecto que ha dado sus frutos y que sigue proponiéndose retos, se hace notar en el ambiente que se respira en el CAAM. La investigación en el CAAM nos ha dado la sensación de comodidad y acogimiento, que no siempre se nota en estos momentos. Creemos que eso se debe en gran parte por el armónico trabajo en equipo que realizan pero sobre todo, por que son concientes de la potencia del trabajo que han realizado y que este debe de ser analizado y visto por más personas. Las charlas que hemos mantenido con Cristina C. Court, profesional del Laboratorio de Investigación, Publicaciones y Debate y con el actual director Orlando

Britto Jinorio, nos ha aclarado y complejizado los procesos de inclusión del arte, espacio y sujetos periféricos, no solamente en el CAAM, sino en todo el territorio español.

Analizar la fundación del CAAM sobre el concepto de singularidad que tienen las Islas Canarias fue posiblemente una de las mejores elecciones se ha tomado en su proyecto programático. De acuerdo con Cristina Court (2009) estas premisas venían gestándose desde una década antes de su fundación. Pensaban que la singularidad de las islas dada por su geografía pero también, por el desarrollo de sus procesos históricos, debería ser el engranaje principal en la conceptualización del proyecto. Llegase entonces al concepto de la *tricontinentalidad* como principio norteador, índice de la “singularidad y de la apuesta por integrar un circuito artístico, entonces de los márgenes o periferias, al entonces criterio dominante en el mercado del arte: la prevalencia de las propuestas que emitían los centros de arte europeos o norteamericanos” (Court, 2009: 31).

Es de esta manera que el CAAM encuentra su eslabón para proponer una singularidad que sobrepasa los criterios de lo local, abriéndose al panorama de la globalización. La *tricontinentalidad* está intrínsecamente relacionada a la historia de las islas y de su imaginario atlántico, pues han funcionado como bisagra entre Europa, África y Europa —tanto como puente geográfico, como en el intercambio cultural.

En lo atañe directamente en la relación de las islas con las Américas es importante recalcar que estas han sido utilizadas como una especie de laboratorio para el desarrollo de procesos económicos en las colonias americanas, como pueden ser el cultivo de la caña de azúcar y la implantación de las centrales azucareras, por ejemplo. También se ha desarrollado una dinámica cultural entre las Canarias y América Latina, donde incluso no sabemos exactamente de dónde parten las influencias originarias pero vemos claramente la similitud entre los dos procesos culturales —su transculturación—, como puede ser las elaboraciones lingüísticas, la culinaria o la arquitectura<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Los procesos de transculturación entre Canarias y América Latina es brillantemente tratado por Alemán, José A. (7 de septiembre de 1989). Un centro en la tricontinentalidad atlántica de Canarias. *La Provincia. Cultura*. (pp. 30-31). Su texto es motivado por la inauguración del CAAM y su concepto de *tricontinentalidad*. Debido a los constantes desplazamientos y redes de contactos entre los dos territorios y la vigencia de estos conceptos en los procesos de globalización que se vivían a finales de los años 80, elabora la cuestión: “La intensidad de la transculturación hace dudar si Canarias es para Europa la antesala de América o es al revés, si los americanos encuentran aquí la prolongación de su identidad cultural.”

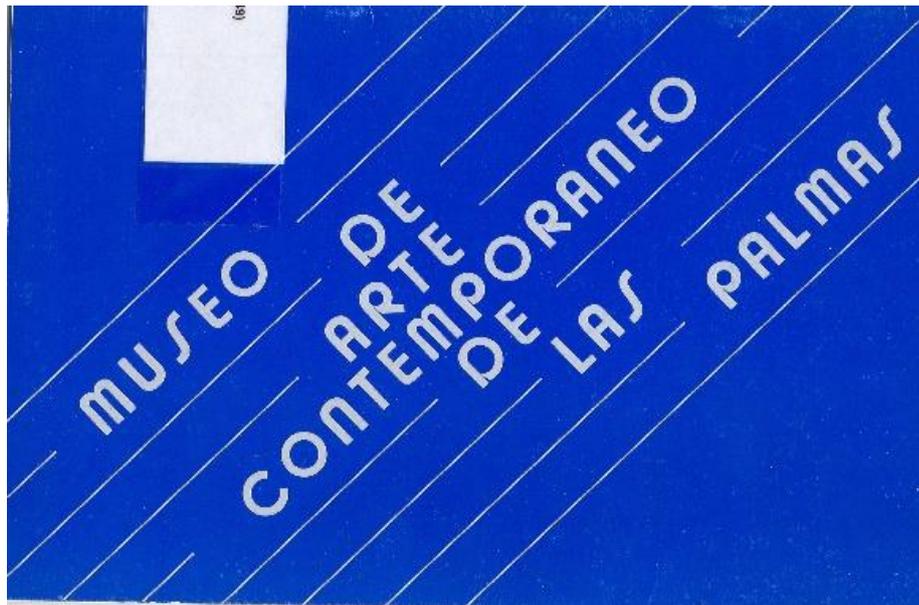


Imagen 34. Museo de Arte Contemporáneo de las Palmas de Gran Canaria. Folleto que presenta el concurso para el proyecto arquitectónico de rehabilitación de su sede. Referencia: 72(649) MUS mus Cód.: 1035530.

Biblioteca y Centro de Documentación del Centro Atlántico de Arte Moderno



**EL BARRIO DE VEGUETA.** El Centro Atlántico de Arte Moderno está situado en el barrio de Vegueta, lugar del emplazamiento original de la ciudad fundada en 1478. Vegueta mantiene en su mayor parte el trazado original, aunque sus edificios se han ido remozando a lo largo del tiempo. En esta zona existen además otros importantes edificios como la catedral de Santa Ana, el Ayuntamiento, la Casa de Colón, el Museo Canario y varias iglesias y ermitas que datan de los siglos XVI al XVIII.

**LA INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA.** El proyecto del edificio actual es obra del arquitecto Francisco Sáinz de Ojeda. Conserva la fachada original del siglo XVIII. El interior es un edificio de nueva planta y cuatro alturas con una superficie total de 3.682 m<sup>2</sup>. Las salas, servicios y escaleras del centro se desarrollan en forma de anillo perimetral en torno a un patio cubierto sostenido por una estructura de columnas de hierro que soportan la emblemática cubierta. La arquitectura establece un diálogo entre lo interno y lo externo, la tradición y la modernidad que se percibe penetrando en el edificio u observándolo desde un punto lejano.

**LOS ESPACIOS.** El edificio principal consta de tres salas de exposición de aproximadamente 770 m<sup>2</sup>. En la planta 0 y en la 2 existen además salas de dimensión más reducida para la exhibición de obra gráfica o fotografía. En la PLANTA 1 se ubican servicios como los Depósitos de Obra y el Área Artística; en la PLANTA 2; la Tienda -librería; en la PLANTA 3; el Centro de Documentación; en la PLANTA 4; la zona de Dirección y Gerencia y en la PLANTA 5; la zona de Cafetería y Restaurante.



**EXPOSICIONES INTERNACIONALES**  
Desarrollo de una investigación historiográfica y crítica de las relaciones entre el arte de América, África y Europa.

**EL ARTE CANARIO EN SU CONTEXTO**  
Revisión antológica de los grandes creadores del siglo, en el contexto internacional.  
Exposiciones colectivas de artistas canarios vivos en relación con otros creadores nacionales e internacionales.

**EXPOSICIONES EN CIRCUITO** Selección de exposiciones programadas por otros centros coincidentes con la línea del C.A.A.M.

**EXPOSICIONES TEMÁTICAS** De la confluencia entre pensamiento y creación se extraerán propuestas para la producción de exposiciones de carácter temático.

**CURSOS, SEMINARIOS, CONFERENCIAS**  
Se organizarán actividades similares a las exposiciones consistentes en cursos o seminarios que desarrollen temáticas paralelas. Además el Centro ofrecerá una programación de actividades de pensamiento y debate sobre cultura contemporánea, arte, estética, comunicación...

**FONDOS** los fondos catalogados serán visibles en los depósitos del Centro. Poniendo a disposición de los interesados cuanta documentación haya disponible sobre los mismos.

**CENTRO DE DOCUMENTACIÓN** especializado en arte y cultura contemporáneas, dispondrá de biblioteca, hemeroteca y videoteca. Así mismo podrán solicitarse búsquedas documentales en las áreas de especialización del Centro.

**LIBRERÍA Y TIENDA** dedicada a la venta y comercialización de objetos de diseño, obra gráfica, libros y revistas.

Imagen 35. Folleto tríptico de presentación del Centro Atlántico de Arte Moderno. Referencia: 72(649) MUS mus Cód.: 1039594. Biblioteca y Centro de Documentación del Centro Atlántico de Arte Moderno.

Ahora, más que atenerse a la singularidad, lo que se propone con la creación del CAAM es extropolar los procesos locales, llevándolos a un terreno de reconocimiento global. Lo que le incluye en las teorías relacionadas a los procesos de inclusión periférica y descentralización, que como vimos anteriormente, ganan fuerza por estos años. Por lo que estamos de acuerdo con Cristina Court (2009: 31) cuando afirma que el:

CAAM logró desde su fundación con extraordinaria coherencia y eficacia acometer la tarea del descentramiento. Es decir, vulnerar la lógica de los circuitos artísticos predeterminados y hegemónicos abriendo circuitos artísticos alternativos, desde un auténtico diálogo simétrico, posibilitando en un eficiente proceso la incorporación de otros agentes, otra mirada crítica, otro acervo simbólico al concierto global del arte.

La reivindicación de un museo dedicado al arte moderno y contemporáneo en Las Palmas estaba latente en décadas anteriores, pero solamente en el año 1974 en que la Comisión de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria aprueba que “el edificio de la Calle León y Joven, sede del antiguo Banco de España sea designado para albergar el Museo de Arte Contemporáneo”<sup>145</sup>. Recién en el año de 1985 se realizó un concurso para la rehabilitación del edificio, con el fallo del jurado (unicamente Álvaro Siza) a favor del proyecto del arquitecto Francisco J. Sainz de Oiza<sup>146</sup>. Las obras empiezan en el año siguiente y el centro es inaugurado el 4 de diciembre 1989, como hemos citado anteriormente.

El primer director fue el artista canario Martin Chirino, uno de los grandes impulsores de la inauguración del Centro de acuerdo con Mollá Román (2014). Las palabras de Chirino, en ocasión de la inauguración del CAAM fueron las siguientes:

La tricontinentalidad del CAAM es vocacional: ya tenemos contactos con lo países vecinos de África, siempre desde la perspectiva de la modernidad, y también con Latinoamérica y, por supuesto, con Europa. Y la idea es fomentar los intercambios con el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y con el Reina Sofía<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO*. Folleto tríptico. Referencia: 069(649) CEN cen Cód.: 1039420. Biblioteca y Centro de Documentación del Centro Atlántico de Arte Moderno.

<sup>146</sup> *Museo de Arte Contemporáneo de Las Palmas*. Folleto. Referencia: 72(649) MUS mus Cód.: 1035530. Biblioteca y Centro de Documentación del Centro Atlántico de Arte Moderno.

<sup>147</sup> Chirino, Martin en Bayon, Miguel. (4 de diciembre de 1989). El Centro Atlántico de Arte Moderno, una apuesta por Europa, África y América. *El Mundo. Cultura. Especial*.

Defiende la *tricontinentalidad* pero también pone de manifiesto que se buscará una relación estrecha con los dos otros centros dedicados al arte contemporáneo que habían en España en aquellos momentos, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) inaugurado en 1986 y el Centro de Arte Reina Sofía, del que hemos hablado en el apartado anterior.

Otro de los objetivos del CAAM será el conocimiento y la difusión de la obra de artistas canarios, que por motivos similares a los que cargaban la producción africana o latinoamericana, también se veía al margen de la producción peninsular. Sobre este impulso se habla en una noticia publicada luego de su inauguración:

Entre sus intereses está también dar a conocer fuera de allí, en España y en el mundo, la obra de creadores canarios injustamente desconocidos o apenas entrevistados en las nóminas artísticas. Es el caso, por ejemplo, de Óscar Domínguez, muy presente en la primera exposición del centro, y Manolo Millares, un genio de los que hay pocos al que una muerte temprana privó de seguir un camino que había trazado.<sup>148</sup>

La exposición que marca la inauguración del centro, a la que se refiere el periodista, muestra justamente el cruce de miradas que buscada el CAAM. En *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*<sup>149</sup> (4 de diciembre de 1989 a 4 de febrero de 1990) se enseña obras de tendencia surrealista realizadas en los dos lados del Atlántico. Podemos incluir esta muestra dentro de las actividades previas de la celebración del V Centenario del Descubrimiento, lo que se confirma por la colaboración de la Comisión del Quinto Centenario en su producción. En forma paralela a la exhibición se concretó un Seminario sobre los diversos aspectos del Surrealismo<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> Bayon, Miguel. (5 de diciembre de 1989). Inaugurado el Centro Atlántico de Las Palmas. *El Mundo. Cultura*.

<sup>149</sup> El título de la muestra fue tomado del título de un libro homónimo del pintor vasco Juan Larrea de 1944. Se trata de un ensayo realizado por entregas donde Larrea expone su punto de vista sobre la creación, el desarrollo y el posible futuro del Surrealismo, apuntando como la II Guerra Mundial y el exilio de los artistas en América habían moldeado el movimiento. Véase: Larrea, Juan. (1944). El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo (primera de cuatro partes). *Cuadernos Americanos: La revista del nuevo mundo*. (15) 3, 216-235; y Larrea, Juan. (1944). El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo (segunda y tercera de cuatro partes). *Cuadernos Americanos: La revista del nuevo mundo*. (16) 4, 201-228.

<sup>150</sup> El Seminario sobre Surrealismo se ha realizado entre los días 5 y 7 de diciembre de 1989. Han intervenido artistas e investigadores nacionales e internacionales, como Fernando Castro Flores, Eugenio F. Granell, Ignacio Henares Cuéllar y Jean Schuster. La realización de cursos o seminarios que acompañara las reflexiones sobre las exposiciones era uno de los objetivos del CAAM. La programación completa del Seminario se puede ver en: [http://www.caam.net/es/expos\\_int.php?n=3702](http://www.caam.net/es/expos_int.php?n=3702)

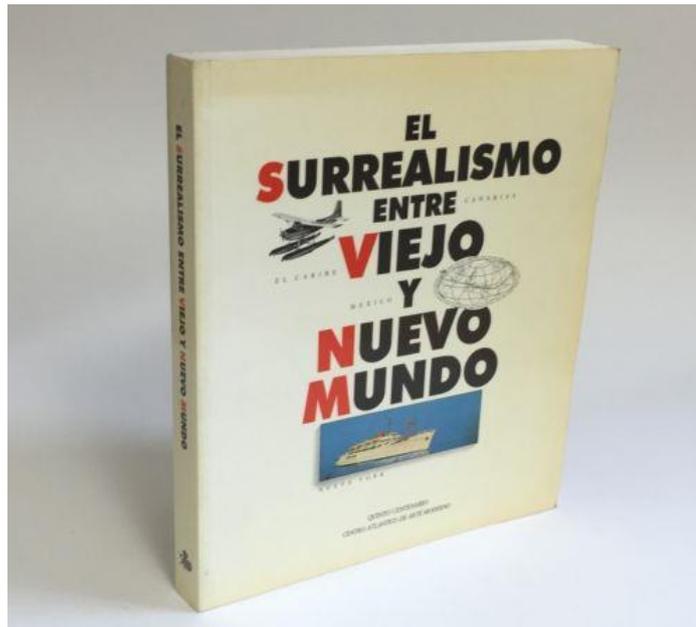


Imagen 36. Cubierta del catálogo de la exposición *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. CAAM, 1989.

El comisario de la muestra Juan Manuel Bonet —uno de los profesionales esenciales en la difusión del arte latinoamericano en la península— parte de una construcción distintiva en su conceptualización de la exposición. No se centra en la producción icónica del Surrealismo de la década de 1920, elabora un discurso de ‘viaje surrealista’ a partir de las obras de las décadas de 1930 y 1940, momento en que los surrealistas dejan Europa y buscan otros caminos. Se toma como referencia el triángulo surrealista Caribe – México – Nueva York, entre las fechas de 1925 — cuando aparece el *Manifiesto Surrealista* de André Breton— hasta 1966 —fecha de la muerte de Breton.

Sumado a estas escalas surrealistas, Bonet sitúa el año de 1935, año del viaje de Breton, Péret y Jacqueline Lamba a Tenerife por motivo de la realización de una muestra surrealista en la isla. Al incluir Canarias en el mapa, el comisario lo trata como un “viaje premonitorio [...] una escala simbólica en la ruta que conduce a América”<sup>151</sup>, articulando de esta manera el aspecto bisagra de las islas para unir los territorios.

Sobre este aspecto distintivo de la exposición habla Angéll Mollá Román (2014: 5):

---

<sup>151</sup> Bonet, Juan Manuel en Jarque, Fietta. (5 de diciembre de 1989). Una exposición sobre el Surrealismo inauguró el Centro Atlántico de Arte Moderno. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1989/12/05/cultura/628815608\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/12/05/cultura/628815608_850215.html)

[...] no era la típica producción local, cantando las viejas glorias de nuestra heroica vanguardia. Tampoco era el tipo de proyecto hecho bajo la fórmula: “artista local + artista nacional + artista internacional” que tantas papeletas resolvía, al garantizar cuotas de representación a gusto de todos. [...] Bonet profundizaba en un episodio fundamental (pero no tan estudiado) de la vanguardia que, a raíz de la II Guerra Mundial, iba a marcar un antes y un después por muchas razones. Como sabemos, a partir de entonces, Nueva York iba a erigirse en el nuevo “centro” del arte mundial (y Duchamp, también en esto, fue el gran precursor).

La muestra se dividió por secciones que representaban cada una de estas escalas. Se ilustraban estas aventuras y las múltiples formas de surrealismo en cada uno de estos territorios, un conjunto de 150 piezas, entre pinturas, esculturas, objetos, documentos y escritos de artistas<sup>152</sup>. La voluntad programática del CAAM se consolidaba en esta primera exposición, denotando sino su concepto de tricontinentalidad, al menos la bicontinentalidad, pues África no participaba de las selecciones (Mollá Román, 2014).

También se ha dicho de la selección que “se trata de una muestra mucho más aprovechable desde la perspectiva del descubrimiento de muchos artistas casi olvidados o de los que sólo se tienen referencias legendarias”<sup>153</sup>. Este presupuesto casa perfectamente con aquellos apuntados como motores iniciales en el concepto fundacional del Centro, destacados en entrevista con Cristina Court (comunicación verbal, 15 de junio de 2016): el de rescatar nombres que se encontraban en los márgenes y darles su merecida visibilidad. Algunos de los artistas que destacaba la prensa como efectivos descubrimientos eran: “[...] desde los recientemente reivindicados mediante sendas retrospectivas monográficas Remedios Varo y Eugenio F. Granell, hasta Juan Ismael o el todavía pendiente de reivindicación Esteban Francés”<sup>154</sup> hablando de influencias surrealistas entre los españoles. Habiendo muchos más ‘nuevos artistas’ en

---

<sup>152</sup> Se exhibieron obras de los siguientes artistas: Óscar Domínguez, Juan Ismael, Eduardo Westerdahl, Eugenio F. Granell, Héctor Hyppolite, Wifredo Lam, André Masson, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, José Horna, María Izquierdo, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, César Moro, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo, Lola Álvarez Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Kati Horna, William Baziot, Gerome Kamrowski, Jackson Pollock, Louise Bourgeois, Joseph Cornell, Enrico Donati, Jimmy Ernst, Max Ernst, Esteban Francés, Arshile Gorky, Adolf Gottlieb, David Hare, Stanley W. Hayter, Jacqueline Lamba, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Mark Rothko, Kay Sage, Kurt Seligmann, David Smith, Yves Tanguy, Dorothea Tanning, André Kertész, Clarence John Laughlin, Helen Levitt, Man Ray, Irving Penn, George Platt Lynes, Aaron Siskind, Frederick Sommer, Val Telberg.

<sup>153</sup> Calvo Serraller, Francisco. (9 de diciembre de 1989). Relecturas de un viaje sueño. *El País. Artes*, p.3.

<sup>154</sup> Calvo Serraller, Francisco. (9 de diciembre de 1989). Relecturas de un viaje sueño. *El País. Artes*, p.3.

lo que se relacionaba a la práctica latinoamericana: “Gunther Gerszo, José Hortha, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, César Moro, W. Paalen, Leonora Carrington, Alice Rahon...”<sup>155</sup>.

Como importante logro a la hora de relacionar los acontecimientos que componían la muestra, Ángel Mollá Román nos llama la atención acerca de la importancia del encuentro entre Breton con América Latina, que fue una “suerte de confrontación ‘en vivo’ con formas de cultura y de creación antes sólo soñadas o imaginadas en la distancia” (2014: 6).

Recuerda también que en el mismo barco en que iba Breton, viajaba también Claude Lévi-Strauss, desde que protagonizaría su trabajo como etnógrafo de campo en Brasil entre 1935 y 1939. El diario de aquel viaje, *Tristes Trópicos* “testimonia a la perfección el choque, más que cultural, epistemológico, implícito en toda relación con lo radicalmente otro” (Mollá Ramón, 2014: 6). Al relacionar estos dos acontecimientos, Mollá Ramón nos deja ver como de acertada fue la elección de Juan Manuel Bonet, pues lo que se intentaba hacer en aquella exposición —como en varias otras del periodo— era abrir el espacio y las relaciones con el otro.

En 1992, en la efervescencia de las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento, el CAAM exhibe la muestra *Voces de Ultramar: Arte de América Latina y Canarias: 1910 – 1960* (7 de septiembre al 7 de noviembre de 1992). Carmen Waugh<sup>156</sup> (1992: s.p.), comisaria de la muestra, abre el catálogo de la exposición con las siguientes palabras:

[...] Esta exposición nos da la oportunidad, creo yo, por primera vez, de plantear desde allá hacia acá nuestra manera de ver las cosas. [...] La casi nula ingerencia de actores latinoamericanos en las actividades de la plástica, organizadas por museos o galerías de Europa y Estados Unidos ha sido una constante. En general,

---

<sup>155</sup> Calvo Serraller, Francisco. (9 de diciembre de 1989). Relecturas de un viaje sueño. *El País. Artes*, p.3.

<sup>156</sup> Carmen Waugh (1932 – 2013) fue galerista pionera en Santiago de Chile, además de ejercer cargos de gestión como directora en el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar en Nicaragua, institución que también ha colaborado en su fundación. Entre los años de 1968 y 1972 estuvo contratada por la Universidad de Chile como gestora de relaciones del Instituto de Arte Latinoamericano. A partir del año 72 fue la encargada de la organización de las donaciones de obras de arte para lo que posteriormente sería conocido como el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Véase: La Tercera. (25 de abril de 2013). Fallece Carmen Waugh, la primera galerista del arte chileno. *La Tercera*. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/fallece-carmen-waugh-la-primera-galerista-del-arte-chileno/>

llegan los curadores con ideas preconcebidas y poco les vale la opinión de sus pares latinoamericanos.

[...] *Voces de Ultramar* es lo contrario de lo que hasta ahora se ha hecho. Nos hemos involucrado diferentes personas de cada país, los textos son todos latinoamericanos, se han seleccionado obras muchas veces desconocidas de grandes artistas. Queremos testimoniar el respeto, la unidad y necesidad de identidad que en América Latina existe, y esta es la oportunidad.

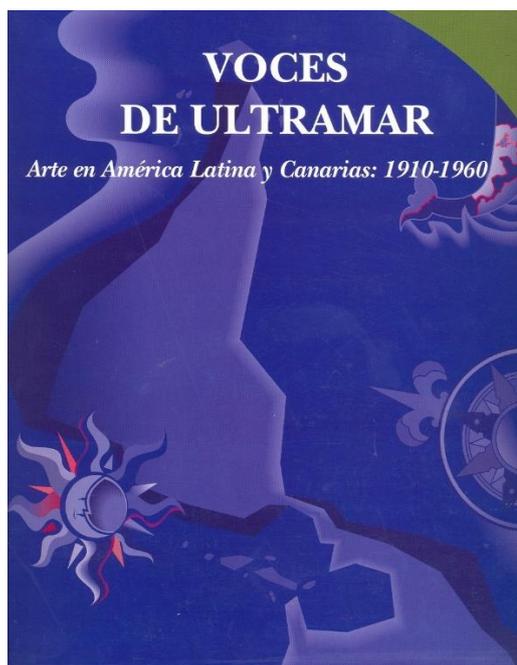


Imagen 37. Cubierta del catálogo *Voces de Ultramar*:

*Arte de América Latina y Canarias: 1910 – 1960*, CAAM, 1992.

Con estas aseveraciones Waugh pone en evidencia algunos de los preceptos de la muestra: el rechazo a las visiones del norte hacia el arte latinoamericano, dado por las exposiciones que normalmente se organizaban por agentes de Europa y Estados Unidos; y una reivindicación de la identidad latinoamericana, basada en la diferencia. Analizarlos nos resulta imprescindible tanto para comprender la exposición, como para entender en qué pilares se fundamentaba la difusión del arte latinoamericano en aquellos momentos.

Como hemos visto anteriormente, a finales de los años 80 era común entre los comisarios de América Latina una actitud deslegitimadora hacia las narrativas dadas por

el norte, las veían parcializadas al intentar tratar de manera totalizadora una realidad que en verdad desconocían. Intentando paliar esta problemática lo que hará Carmen Waugh en *Voces de Ultramar* es contar con la colaboración de especialistas originarios de cada uno de los países —solamente voces del sur— para trazar el proceso de modernización del arte latinoamericano entre las décadas de 1910 y 1960.

Este rechazo a las elaboraciones del norte, no solamente reivindicaba una mayor cuota de participación de obras de artistas de áreas que antes se quedaban al margen, sino que también intenta abrir el espacio a las voces de críticos y comisarios arribados desde el sur. De acuerdo con Gabriela A. Piñero (2014: 161): “Rechazar la totalidad de las exposiciones del “norte” en tanto bloque homogéneo y acrítico, permitió a la crítica latinoamericana impugnar toda construcción “externa” e instalarse como legítimos constructores de la historia del “sur” y sus sentidos”.

Mirando a la exposición *Voces de Ultramar*, vemos esa demanda claramente expresada. Tanto es así que Martin Chirino habla de la muestra, no como una nota disonante dentro de las celebraciones del Quinto Centenario, pero sí como una “respuesta satisfactoria desde América a la conmemoración del encuentro y mutuo descubrimiento”<sup>157</sup>.

Ahora bien, a la hora de analizar el contenido de la exposición, no dista tanto de aquellas muestras historiográficas enciclopédicas elaboradas desde el norte. Aunque cambien y diversifiquen los narradores, la configuración de la exposición se parece bastante a otras que fueron exhibidas en el mismo período e intentaban dar cuenta de un tiempo tan extenso (la producción de medio siglo) de un conjunto tan dispar de países y culturas.

Sin embargo, como hemos considerado en otros momentos, exposiciones de este tipo eran necesarias para un público desacostumbrado al arte latinoamericano contemporáneo, después de décadas desaparecido de las salas expositivas españolas. La propia comisaria tenía presente esta necesidad: “Hay una cuestión importante

---

<sup>157</sup> Chirino, Martin en Arencibia, Ángeles. (17 de septiembre de 1992). Las voces que llegan de ultramar. *La Provincia*, p.30.

perseguida por Carmen Waugh, que es la de recrear para un público desconocido — nosotros— todo lo que supone el arte en Latinoamérica desde 1910 hasta 1960”<sup>158</sup>.

Entretanto, la construcción de discursos a través de especialistas de varios países posibilitó una presencia más igualitaria de obras procedentes de diversas áreas. Fueron exhibidas más de un centenar de obras de 112 artistas, naturales de: Brasil, Venezuela, Guatemala, Perú, México, Chile, Colombia, Bolivia, Argentina, Uruguay, Paraguay, España, Cuba, Haití, Ecuador, Nicaragua y Honduras<sup>159</sup>, en un panorama que amplía mucho la mirada a la producción de arte moderno latinoamericano que normalmente se veía restringido a Brasil, Argentina y México, sumado a esto la aparición de nombres puntuales procedentes de otros países. En la prensa se leían comentarios como: “Son muchos países con estructuras culturales muy deficientes. Y no todos los países latinoamericanos tienen artistas de primera calidad”<sup>160</sup>. Las obras provenían de la colección del Museo de la Organización de Estados Americanos (OEA) y de colecciones particulares de América Latina y Estados Unidos.

El montaje fue realizado con una fórmula bastante común en muestras cuantiosas de este tipo: organizadas de manera cronológica las obras ocupaban las tres plantas del edificio del CAAM. Ahora, si bien el montaje era convencional, algo distinto pasaba con el catálogo. Sus textos no se corresponden al recorrido lineal de la muestra, más bien subvierten este orden, con textos que intentan enseñar las características locales (por

---

<sup>158</sup> Alemán, Ángeles. (7 de septiembre de 1992). CAAM: Voces de Ultramar. *Diario de las Palmas*, p.47.

<sup>159</sup> Fueron exhibidas obras de los siguientes artistas: Livio Abramo, Mario Abreu, Rodolfo Abularach, Tarsila do Amaral, Jaime Andrade, Raúl Anguiano, Nemesio Antúnez, Gonzalo Ariza, Enrique Arnal, Libero Badii, Antonio Bandeira, Rafael Barradas, Antonio Berni, Olga Blinder, Arturo Borda, Fernando Botero, Víctor Brecheret, Manuel Cabré, Germán Cabrera, Enrique Camino Brent, Mario Carreño, Flavio de Carvalho, Emiliano di Cavalcanti, Jean Chiapini, Julia Codesido, Carlos Colombino, Marta Colvin, José Cuneo, Pablo Curatella Manes, Miguel Díaz Vargas, Dr. Atl (Gerardo Murillo), Alberto Dutary, Camilo Egas, Jorge Elliot, Gabriel Fernández Ledesma, Pedro Figari, Plácido Fleitas, Lucio Fontana, Galo Galecio, Leónidas Gambartes, Oswaldo Goeldi, Arturo Gordon, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Oswaldo Guayasamín, Jesús Guerrero Galván, Alberto da Veiga Guignard, Cecilio Guzmán, Estanislao Guzmán Loza, Gil Imaná, María Izquierdo, Frida Kahlo, Eduardo Kingman, Wifredo Lam, Pedro León, María Leontina, Georges Liautaud, Anita Malfatti, Roberto Matta, Francisco Matto, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Alfonso Michel, Manolo Millares, Rafael Monzón, Armando Morales, Francisco Narváez, Edgar Negret, Pedro Nel Gómez, Ismael Nery, Luis Felipe Noé, Marina Núñez del Prado, Ignacio Núñez Soler, Philomé Obin, Alejandro Obregón, Jorge Oramas, José Clemente Orozco, Luis Ortiz Monasterio, Oski (Óscar Conti), María Luisa Pacheco, Antonio Padrón, Amelia Peláez, Emilio Pettoruti, Rodrigo Peñalba, Héctor Poleo, Cándido Portinari, René Portocarrero, José Guadalupe Posada, Raúl Prada, Carlos Quispez Asín, Vicente do Rego Monteiro, César Rengifo, Armando Reverón, Juan Rimsa, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, José Sabogal, Lasar Segall, David Alfaro Siqueiros, Juan Soriano, Fernando de Szyslo, Enrique Tábara, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Joaquín Torres García, Tilsa Tsuchiya, Mario Urteaga, José Antonio Velásquez, José Venturelli, Osvaldo Vigas, Jorge Vinatea Reynoso, Alfredo Volpi, Guillermo Wiedemann.

<sup>160</sup> Barnatán, M.R. (11 de octubre de 1992). América según América. *El Mundo Magazine*. p. 23.

países, regiones o tendencias) del desarrollo del arte moderno latinoamericano<sup>161</sup>. Sobre esta supuesta confrontación entre el discurso expositivo y el catálogo se escribiría en la prensa: “En un principio extraña que el catálogo [...] se salte el criterio temporal para luego ofrecer justificaciones por países de procedencia”<sup>162</sup> pero luego, al entender los motivos que han llevado a esta diferenciación añade: “además de que resulta razonable la defensa de las peculiaridades geográficas, esta contradicción contribuye al antidogmatismo del circuito, [...] que permite la afloración de un rico y espontáneo Babel de sugestivos ‘idiolectos’, más sencillamente voces...”<sup>163</sup>.

La segunda cuestión perseguida por la muestra, como hemos mencionado anteriormente, es el intento de creación de una identidad latinoamericana que encuentre en su elemento diferencial una brecha en el sistema expositivo central. Algunas de las declaraciones de la comisaria ponían este objetivo en clara evidencia. Al buscar aglutinar la diversidad cultural, asevera que nosotros los latinoamericanos tenemos “Diferentes orígenes, la misma búsqueda y el mismo grito: aquí estamos, esta es nuestra realidad, así somos”<sup>164</sup>. En otra entrevista, también como forma de aspirar a aglomerar un conjunto tan disímil, asegura que: “No hay que olvidar que el eclecticismo en Latinoamérica no es un adjetivo, sino una forma de vida”<sup>165</sup>.

Al mirar a los titulares de la prensa de la época vemos como ha calado la idea de que *Voces de ultramar* aspiraba a la representación de una identidad latinoamericana. Estos son algunos de los titulares: El CAAM busca la identidad de América a través de su

---

<sup>161</sup> El catálogo de la exposición está dividido en dos partes principales: una primera dedicada a América Latina con textos y las obras en exposición y la segunda, con textos y las obras exhibidas de los artistas canarios. Los textos escritos en la parte latinoamericana son los siguientes: Waugh, Carmen. Presentación; Galeano, Eduardo. El tigre azul y nuestra Tierra Prometida; Matta, Roberto. El Mediterraneo y el Verbo América; Buccellato, Laura. Argentina 1910 – 1960; Querejazu, Pedro. El arte en Bolivia entre 1920 y 1960; Amaral, Aracy. Límites y oscilaciones entre el arte y la realidad: el caso brasileño (1920 – 1960); Serrano, Eduardo. Manifestaciones vernáculas en el arte colombiano; Oña, Lenín. Artes plásticas e identidad nacional en Ecuador; Eder, Rita. La pintura mexicana entre 1910 y 1960: lo épico, lo popular y lo íntimo; Escobar, Ticio. Paraguay: Tres artistas y un panorama; Lauer, Mirko. La pintura indigenista peruana. Una visión de los años 90; Kalenberg, Ángel. Recatado, Permeable, Individualista: Uruguayo; y Rodríguez, Bélgica. Venezuela entre lo nacional y lo universal. Véase: Waugh, Carmen. (coord.). (1992). *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias, 1910 – 1960*. Las Palmas de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno y Turner. (Catálogo de exposición celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno del 7 de septiembre al 8 de noviembre de 1992 y en Casa de América del 10 de diciembre de 1992 al 31 de enero de 1993).

<sup>162</sup> Puente, Antonio. (11 de septiembre de 1992). América descubre América. *ABC de las Artes*, p. 17.

<sup>163</sup> Puente, Antonio. (11 de septiembre de 1992). América descubre América. *ABC de las Artes*, p. 17.

<sup>164</sup> Waugh, Carmen en Arencibia, Ángeles. (17 de septiembre de 1992). Las voces que llegan de ultramar. *La Provincia*, p.31.

<sup>165</sup> Waugh, Carmen en Puente, Antonio. (8 de septiembre de 1992). “Voces de Ultramar” ofrece una vista panorámica de cincuenta años de gran pintura iberoamericana. *ABC*. p. 49.

arte (*Canarias 7*, 8 de septiembre de 1992); La identidad recuperada (Cardenal Charo, *Canarias 7*, 25 de octubre de 1992).

Las celebraciones del Quinto Centenario fueron también una especie de *handicap* para que en España se pudiese reconstruir esta identificación: “*Voces de Ultramar* se plantea en 1992 como un reencuentro y, por ello, será la primera vez que los países de América Latina tengan oportunidad de ser acogidos en Europa con la pretensión de dar una visión de la identidad de sus orígenes en la memoria de sus artistas de este siglo”<sup>166</sup>. Se plantea como si el objetivo primero de la exposición fuera la posibilidad de que al mirar esta pequeña parcela de la producción de arte latinoamericano se pudiese concretar una imagen totalitaria de nuestra identidad.

Sin adentrarnos en discusiones sobre la vigencia de una posible identidad latinoamericana —o incluso sobre la existencia de un arte latinoamericano— debemos de tener presente que en una discusión más amplia e internacional es común que se emitan estos valores. El crítico cubano Gerardo Mosquera (1995) cuenta que al escribir sobre una exposición de Cildo Meirelles, Alfredo Jaar y Luis Camnitzer, decía que reunía a ‘tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy’. Al ser traducida para una publicación en inglés, la frase ha quedado así: *The exhibition includes works of by three of the most important contemporary artists from Latin American*<sup>167</sup>. El traductor se sentía en el deber de precisar en la frase de Mosquera, pues tratándose de artistas de América Latina, él no podría estar refiriéndose a un concepto de calidad global. A lo que añade Mosquera (1995: s.p.): “La precisión que me hizo el traductor demuestra los prejuicios muy generalizados y hasta subconscientes, que impiden mirar al arte latinoamericano sin los espejuelos de la sospecha y el paternalismo”.

Volviendo a la muestra del CAAM, pensamos que, si bien la propuesta de Waugh se fundamenta en una identidad diferenciada de lo latinoamericano, esta huye de la articulación de un concepto de identidad esencialista y estática aunque los medios de prensa y crítica, acostumbrados a este prejuicio, lo vean de esta manera. Por ejemplo, se ha criticado a la exposición de la siguiente manera: “No obstante la voluntad de cargar de identidad propia a la muestra hace que los seleccionadores insistan en la pintura

---

<sup>166</sup> (1992). *Voces de Ultramar*. *Entorno de la actualidad*. CajaMadrid, (9), p.27.

<sup>167</sup> La exhibición incluye trabajos de tres de los más importantes artistas de América Latina. (Traducción de la autora)

figurativa, en el arte social, y den una nota de indigenismo, quizá algo exagerada”<sup>168</sup>. Mientras en palabras de la curadora la elección de las obras no quiso “abusar con los desbordantes motivos de criticismo social que nos encontramos en numerosos países, ya que hemos pretendido ofrecer una idea variopinta y a la vez sincrética”<sup>169</sup>.



Imagen 38. Fernando Botero. *Contrapunto*, 1957. Óleo sobre tela. Colección del Museo Nacional de Colombia.

Quizás la mirada de la crítica —viciada en distinguir el carácter social y el figurativismo del arte latinoamericano— ha obviado que las obras seleccionadas han contribuido en desvelar determinados rótulos de artistas que suelen ser conocidos por determinada temática en su obra. De Diego Rivera, por ejemplo, se obvia la pintura de temática social para presentar su serie inspirada en el Popol Vuh. Las cotidianas y gordas escenas de Fernando Botero son sustituidas por la obra *Contrapunto*, un lienzo que se acerca a sus estudios del Posimpresionismo de Cezàanne y del Cubismo.

Lo que también debemos de reconocer de la selección es que, quizás debido a la participación de especialistas de cada uno de los países, aunque fundamenten sus

---

<sup>168</sup> Barnatán, M.R. (11 de octubre de 1992). América según América. *El Mundo Magazine*. p. 23.

<sup>169</sup> Waugh, Carmen en Puente, Antonio. (8 de septiembre de 1992). “Voces de Ultramar” ofrece una vista panorámica de cincuenta años de gran pintura iberoamericana. *ABC*. p. 49.

conceptualizaciones en rasgos identitarios, lo hacen desde la diferencia, quizás más en la yuxtaposición de los fragmentos, que en un todo fusionado. Obras de artistas prácticamente desconocidos fuera de sus países de origen fueron exhibidas, además de la inclusión de una importante parcela de obras realizadas por mujeres que normalmente no vemos en muestras de arte de este rango temporal<sup>170</sup>.

Como complemento a la exposición fue realizado en los días siguientes a su inauguración un seminario teórico con varios de los especialistas latinoamericanos implicados, como la brasileña Aracy Amaral y la mexicana Rita Eder<sup>171</sup>. Discurrieron por temas referentes a la plástica de los años 1970 a 1990, haciendo una especie de complementación al periodo que se veía en exhibición.

La identidad es uno de los temas que serán tratados ampliamente en las exposiciones de la década de 1990 y a partir de 2000, no sólo en lo que se refiere al aspecto latinoamericano y su neurosis de la identidad, como diría Gerardo Mosquera (2003). Pero también en el contexto internacional se percibía que las más diversas culturas eran habitadas por otros tantos segmentos fragmentados que la conformaban. En el seno de las discusiones multiculturales, todos estos colectivos formadores de los más diversos horizontes culturales empiezan a reclamar sus espacios. De acuerdo con Gerardo Mosquera (1995: s.p.):

La cuestión de la identidad cultural ha aparecido sorpresivamente, en Europa y por todos los lados, a las puertas del tercer milenio. Resulta un tema natural en una época donde se entrecruzan procesos de descolonización y neocolonialismo, globalización y multiculturalismo, auge de las comunicaciones, migraciones cuantiosas, reajustes poscomunistas, apertura de fronteras, racismo, guerras

---

<sup>170</sup> De artistas mujeres se exhibieron obras de Anita Malfatti (*O homem amarelo*, 1915/16), Tarsila do Amaral (*Palmeiras*, 1925), Frida Kahlo (*Mi nana y yo*, 1937), María Izquierdo (*Altar de Dolores*, 1946), Amelia Peláez (*Composición*, 1954), Olga Blinder (*Pareja triste*, 1957), María Leontina (*Os episodios III*, 1957), Marta Colvin (*Andes*, 1957/58), Tilsa Tsuchiya (*Sin título*, 1958), María Luisa Pacheco (*Hlianderas*, 1958), Julia Codesido (*Mujeres de Chulucanas*, 1960), Marina Nuñez del Prado (*Mujer reclinada*, 1960). Cuantitativamente no representa una gran parcela dentro de la exhibición, pero llama la atención que además de contar con obras de artistas renombradas (como pueden ser Malfatti, Amaral y Kahlo) se hiciese el rescate de otras menos conocidas en Europa.

<sup>171</sup> El Seminario *Voces de Ultramar* fue celebrado entre el 9 y el 11 de septiembre de 1992. Intervinieron: Aracy Amaral, Rita Eder, Juan Manuel Bonet, Bélgica Rodríguez, Pedro Querejazu y Carmen Waugh. La programación completo con los títulos de las ponencias se puede ver en: [http://caam.net/es/expos\\_int.php?n=3727](http://caam.net/es/expos_int.php?n=3727)

entre tribus europeas. No es extraño que ahora se subraye el sentido dinámico, metamórfico, de la identidad como espacio de mudanza para la conservación.

Dos exposiciones fueron realizadas en los primeros años de funcionamiento del CAAM fundamentadas en estos conceptos maleables de la identidad: *Desplazamiento. Aspecto de la Identidad y las Culturas* (21 de mayo a 7 de julio de 1991) y *Transatlántico. Diseminación, Cruce y Desterritorialización* (14 de abril al 14 de junio de 1998). Ambas comisariadas por Octavio Zaya, que también era el editor asociado de la *Revista Atlántica*, editada por el centro canario.

*Desplazamientos* reunía obras de doce artistas, provenientes de distintas culturas, que tenían en común la representación del “derrumbamiento de los ideales que Occidente ha mantenido como sinónimo de civilización y los problemas de identidad que se plantean otras culturas hasta ahora periféricas, así como el mestizaje surgido de un cierto traslado de valores”<sup>172</sup>. Los artistas participantes eran: Haim Steinbach (Israel, 1944), Ray Smith (Estados Unidos, 1959), Cindy Sherman (Estados Unidos, 1954), Fariba Hajamadi (Irán, 1957), Meyer Vaisman (Venezuela, 1960), Antonio del Castillo (Tenerife, 1956), Saint Clair Cemin (Brasil, 1951), Wim Delvoye (Bélgica, 1965), José Lirio (Gran Canaria, 1962), Walter Obholzer (Alemania, 1953), Cheri Samba (Zaire, 1956) y Lorna Simpson (Estados Unidos, 1960).

Sin atenerse a un sitio geográfico concreto, pero utilizando la figura del desplazamiento —cada vez más frecuente en un mundo globalizado interconectado—, Zaya buscaba ilustrar la “actual situación del multiculturalismo —etnográfico— que parangona con los aspectos de fragmentación y pluralidad sobrevenidos en la cultura occidental tras el descrédito de los que fueron sus valores supremos”<sup>173</sup>. Precizando todavía más el marco en que se inserta el discurso de la muestra, dice Octavio Zaya<sup>174</sup>:

[...] la exposición y el contexto que en que se articula ésta (sic) tratan de plantear y despejar los diferentes problemas y cuestiones que se producen de la globalización de la cultura y de la información en el marco de lo que se ha venido caracterizando como una *ideología de la diferencia*, que representa virtualmente

---

<sup>172</sup> De Castro, María Antonia. (6 de junio de 1991). El Viaje de los desplazados. *El País*. p.1.

<sup>173</sup> De Castro, María Antonia. (6 de junio de 1991). El Viaje de los desplazados. *El País*. p.1.

<sup>174</sup> Zaya, Octavio. (14 de mayo de 1991). Identidad e imagen. *Canarias 7*. p.5.

un asalto contra la noción Eurocéntrica del mundo y de la cultura y contra la supremacía de la tradición intelectual occidental.

Las obras presentadas no tenían puntos formales en común, pero conjugaban en la intención de ilustrar los desplazamientos identitarios que proponía la muestra. Otro de los puntos que compartían es que en su mayoría los artistas trabajaban en estos momentos en Nueva York, algo consustancial también a Zaya que llevaba más de una década en la ciudad norteamericana. Este punto común de la elección demuestra también un desplazamiento real, recurrente en el mundo globalizado, distinto de los estudios y becas que llevaban artistas e intelectuales periféricos a los centros a principios del siglo, en los albores de la globalización de finales del XX; lo que empieza a aparecer son movimientos constantes de artistas tanto hacia zonas centrales, como en trabajos de campo ya sea en sus locales originarios o en otros emplazamientos periféricos.

Partiendo de estos presupuestos, la exposición reunía obras que trataban de la flexibilización de la identidad en dos ámbitos: uno histórico cultural y otro político social. Para Octavio Zaya el primer nivel se representa por trabajos de artistas que producen en un contexto cultural distinto del suyo de origen, “desarrollan un arte híbrido y de síntesis que se sitúa más allá de los códigos institucionales que producen un canon histórico o una identidad fija”<sup>175</sup>. Ilustran el ámbito político y social que cuestionan la adaptación e identificación de todos los grupos antes marginados y que ahora colonizan los centros.

Quizás en el segundo grupo de obras se percibe una mayor cercanía con el concepto buscado en el proyecto de comisariado. Al tratar directamente temas relacionados al papel de la mujer, la homofobia, grupos inmigrantes y racismo, se ve más claramente la idea de identidades fragmentadas que barajaba Zaya. Cindy Sherman, por ejemplo, trata de la mujer como género desplazado y del individuo despersonalizado; Ray Smith, Lorna Simpson, Cheri Samba y José Lirio parten de sus propios localismos para plantear el desarraigo de pueblos y etnias y su inserción en la sociedad occidental.

Resulta sorprendente observar el discurso expositivo de esta muestra —realizada solamente dos años después de *Magiciens de la terre*—, que pone a pie de igualdad artistas de las más distintas formaciones culturales, sin solicitarles una respuesta hacia

---

<sup>175</sup> Zaya, Octavio. (14 de mayo de 1991). Identidad e imagen. *Canarias 7*. p.5.

su localismo, pero dejando que emitan las singularidades de sus raíces, que proporcionan un entender global.



Imagen 39. Cubierta del catálogo de la exposición *Transatlántico. Diseminación, Cruce y Desterritorialización*, CAAM, 1998.

Una especie de secuela de *Desplazamiento...* se ha visto en el CAAM en el año de 1998. *Transatlántico. Diseminación, Cruce y Desterritorialización* partía de los preceptos de la muestra anterior, pero ampliaba sus alcances tanto en la profundización de la temática como en el número de obras y artistas<sup>176</sup>. De los 26 artistas participantes se amplió su rango de origen, además de América, Europa y África, se incluyeron a artistas nacidos en Asia. En lo que dice respecto a artistas provenientes de países de América Latina, en esta muestra tenían presencia más numerosa que en *Desplazamiento...*

Reforzando las ideas esbozadas en la muestra anterior, *Transatlántico* funcionaba como un verdadero “alegato artístico contra el discurso hegemónico de la cultura

---

<sup>176</sup> La muestra contaba con trabajos de los siguientes artistas: Oladélé A. Bamgboyé (Nigeria), Xu Bing (China), Candice Breitz (Sudáfrica), Los Carpinteros (Cuba), Eugenio Dittborn (Chile), Jorge Dragón (España), Olafur Eliasson (Dinamarca), Touhami Ennadre (Marruecos), Gregory Green (Estados Unidos), Kay Hassan (África del Sur), Juan Fernando Herrán (Colombia), Laura Kurgan (África del Sur), Alejandro Kuropatwa (Argentina), Moshekwa Langa (Sudáfrica), Marc Latamie (Martinica), Jac Leirner (Brasil), Lovett & Codagnone (Estados Unidos), Shirin Neshat (Irán), äda web, Nadin Ospina (Colombia), Rosângela Rennó (Brasil), Miguel Angel Ríos (Argentina), Juan Carlos Robles (España), Aaron Salabarrías (Puerto Rico), Yinka Shonibare (Reino Unido), Superflex (Dinamarca), Néstor Torrens (España), Sergio Vega (Argentina).

occidental”<sup>177</sup>. De acuerdo con Chirino, todavía director del CAAM, la muestra “propone como tesis que el hasta ahora discurso hegemónico, el occidental, ya no es ni único ni hegemónico y ni siquiera es homogéneo”<sup>178</sup>. Dejando entrever que el proyecto buscaba la realización y visibilidad de nuevas narrativas culturales y que el CAAM quería reafirmarse como el espacio por antonomasia desde donde se generaban y partían estos discursos.

Ratificando la tesis de Zaya de identidades cambiantes y múltiples, propone un conjunto de obras que demuestre que las "yuxtaposiciones y mezclas culturales reemplazan las nuevas categorías de lo exótico. De esta manera, el otro, ahora híbrido, se reinscribe una vez más en relación al Eurocentro; se le impone una mímica pasiva y se perpetúa su encierro en el panopticon del primer mundo”<sup>179</sup>.

No obstante, así como había pasado en *Desplazamiento...*, la crítica pone más énfasis en la claridad del discurso de la exposición que en su capacidad de ilustrar su teoría con las obras: “Como ocurre casi siempre con este tipo de arte, la literatura que lo acompaña es, salvo excepciones, más incisiva y ofrece más motivo a la reflexión que el propio arte”<sup>180</sup>, versaba una de las críticas publicadas a nivel nacional, luego de vertir varios cumplidos a las propuestas de Zaya. La misma crítica —haciendo referencia a las obras expuestas— decía que había mucho de espectáculo en las piezas seleccionadas, lo que podemos considerar normal en estos momentos de ‘euforia posmoderna’ de la exhibiciones de arte. Algunas estaban sólidamente resueltas, como las de Marc Latamié, Néstor Torrens, Miguel Ángel Ríos o Touhani Ennadré. Mientras otras tantas pecaban por excesiva obviedad o superficialidad, como el programa de ordenador para ‘traducir’ nombres a caracteres chinos, proposición del artista Xu Bing<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Cantero, Marta. (16 de abril de 1998). Las Palmas muestra el alegato de 26 artistas contra la cultura occidental. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1998/04/16/cultura/892677605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/04/16/cultura/892677605_850215.html)

<sup>178</sup> Chirino, Martín en Cantero, Marta. (16 de abril de 1998). Las Palmas muestra el alegato de 26 artistas contra la cultura occidental. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1998/04/16/cultura/892677605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/04/16/cultura/892677605_850215.html)

<sup>179</sup> Zaya, Octavio en Cantero, Marta. (16 de abril de 1998). Las Palmas muestra el alegato de 26 artistas contra la cultura occidental. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1998/04/16/cultura/892677605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/04/16/cultura/892677605_850215.html). Consulta: 15 de junio de 2015.

<sup>180</sup> Santana, Lázaro. (24 de abril de 1998). Transatlántico: buena travesía. *ABC de las Artes*. p.39. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/04/24/039.html>. Consulta: 15 de junio de 2015.

<sup>181</sup> Santana, Lázaro. (24 de abril de 1998). Transatlántico: buena travesía. *ABC de las Artes*. p.39. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/04/24/039.html>. Consulta: 15 de junio de 2015.

Estas dos muestras no obedecen a una invención conceptual inmediatista de Octavio Zaya. Las propuestas que se gestaban en ella venían siendo discutidas y ensayadas hacia años en *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*, vehículo de pensamiento del CAAM, de la cuál en estos años Zaya era editor asociado. Las ideas barajadas en *Atlántica* cobraron vida en las dos muestras comisariadas por Zaya: “Aquella publicación constituye un altavoz que ha procurado diseminar [...] la presencia de un tipo de arte ‘otro’, no uniformado por los centros de producción habituales, y que lucha contra éstos por mantener su identidad y diferencia (en términos sociológicos: el enfrentamiento de la periferia con el centro)”<sup>182</sup>.

*Atlántica* es quizás el elemento más rompedor de barreras propuesto por el CAAM. Además del alcance de la publicación que, obviamente es muy superior al de las exposiciones, en ella se han trabajado temáticas muy complejas y se ha reafirmado la propuesta del centro como sede *tricontinental* y como espacio promovedor del conocimiento de arte y teorías que venían desde los márgenes. La frecuencia y la base de *Atlántica* la han constituido un verdadero foro activo de debate.

En su página web se define “*Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento* es una publicación periódica, de prestigio internacional, que se ocupa de las artes visuales, dinamiza el pensamiento crítico, la investigación y la cultura artística en general, con decidido propósito de diálogo intercultural, en un marco geoestratégico singularizado”<sup>183</sup>.

La revista empezó a ser publicada en 1990, antes inclusive de la inauguración del CAAM, y se ha anticipado a temáticas que vendrían luego a constituir grandes dudas en la producción de arte de nuestro tiempo. Al ser distribuida a instituciones de Europa, Estados Unidos, América Latina y Asia, pronto generó el interés de los profesionales del arte y de la cultura y fue cosechando su prestigio internacional (Muñoz, 2014). La visión de los hermanos Zaya<sup>184</sup>, frente a la edición de la revista en los primeros años, le confirió

---

<sup>182</sup> Zaya, Octavio en Santana, Lázaro. (24 de abril de 1998). Transatlántico: buena travesía. *ABC de las Artes*. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/04/24/039.html>. Consulta: 15 de junio de 2015.

<sup>183</sup> Disponible en: <http://www.revistaatlantica.com/quienes-somos/>. Consulta: 14 de marzo de 2014.

<sup>184</sup> Antonio Zaya fue director de *Atlántica* entre 1992 y 2007 y su hermano, Octavio Zaya, a partir de 2007 hasta la actualidad. Anteriormente Octavio había sido Editor asociado (1991 – 2000) y Co-director (2000

un aire casi de pronóstico, tanto si vemos los temas tratados, como si nos centramos en los nombres que han contribuido a la publicación. Un buen ejemplo de esto es el texto que escribe Okwui Enwezor para el número 12 de la revista (invierno 1995/96), titulado: *Entre dos mundos: postmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental*<sup>185</sup>, donde ya presentaba sus concepciones sobre la inserción del arte periférico en la esfera globalizada que luego serían desarrollados en la *XI Documenta de Kassel*, en el año de 2002, como hemos comentado en páginas anteriores.

Al examinar los más de cincuenta de números publicados por *Atlántica* vemos circular por sus páginas nombres de artistas, comisarios, filósofos e intelectuales que han movido las bases del pensamiento contemporáneo: Hal Foster, Dan Cameron, Arthur C. Danto, Hans Ulrich Obrist, Coco Fusco, Luis Camnitzer, Slavoj Žižek, Shirin Neshat, Carlos Basualdo, Alfredo Jaar, Gerardo Mosquera, Berta Sichel, Lilian Llanes, entre tantos otros. Representantes de la formación de pensamiento, llegados de las más distintas partes del globo como podemos confirmar. Sobre estas selecciones escribía Antonio Zaya en el año de 1992: “Hemos tratado de reunir en torno a *Atlántica* a escritores, directores de revista, críticos de arte, destacadas personalidades internacionales y otros, que se caracterizan por esta misma estrategia de diálogo intercultural” (en Muñoz, 2014: 12).

La publicación del centro ha tenido además otro papel en la discusión constructiva conceptual. En los primeros años del CAAM las exposiciones con temas latinoamericanos serán bastante representativas, un poco en menoscabo de aquellas dedicadas a lo africano, si fuéramos seguir a rajatabla su intencionalidad *tricontinental*. Omar-Pascual Castillo, que fuera director del CAAM del 2010 al 2015, así hablaba de este trabajo realizado por la revista: “*Atlántica* siempre cubrió ese déficit de “lo africano” en el programa de exposiciones y eventos teóricos del CAAM. Desde *Atlántica*, África siempre ha tenido un espacio de legitimidad y diálogo con el contexto nacional e internacional Atlántico, gracias a su amplia cobertura editorial [...]” (Castillo y Zaya, 2013: 10).

---

– 2007). De su creación en 1990 hasta la entrada de Antonio Zaya en 1992 la revista fue dirigida por Andrés S. Robayna.

<sup>185</sup> Véase Enwezor, Okwui. (1995-1996). Entre dos mundos: postmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental. *Atlántica. Revista de Arte y pensamiento*. (12), 8-26. En este mismo número se publicaron textos del cubano Gerardo Mosquera y de la artista, crítica y comisaria uruguaya Ana Tiscornia.

Hasta la actualidad, si hacemos un balance de las muestras con artistas latinoamericanos, vemos que estas representan un número bastante superior a aquellas de artistas africanos. Este desbalance en la pieza *tricontinental* ha sido amenizado por las reflexiones de *Atlántica*, pues aunque no hubiera presencia física del arte realizado en África, se ha intentado ampliar su inserción a través de las discusiones de la publicación.

Si volvemos a las muestras de arte de América Latina, vemos que aquellas que se han realizado en los años 90 y a principios del 2000 “no abandonaban la panorámica académica habitual, por mucho que pusieran a nuestro alcance, un material plástico –a menudo muy valioso– acerca de los orígenes de la Vanguardia Latinoamericana” (Mollá Román, 2014: 9). Ejemplos de este seguimiento de labor académico son las muestras que hemos analizado anteriormente —*Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo o Voces de Ultramar*—, pero también *El indigenismo en diálogo. Canarias – América 1920 – 1950* (2 de mayo a 1 de julio de 2001, comisariada por María Candelaria Hernández Rodríguez). Sin embargo, también se ha trabajado en discursos expositivos que “cada vez más capaces de conciliar la historia y la reflexión estética del presente, tal como la desarrollan los artistas, críticos y pensadores más avezados” (Mollá Román, 2014: 10).

Como muestras de esos proyectos analíticos producidos por el CAAM podemos destacar *Cuba Siglo XX: Modernidad y Sincretismo* (2 de julio a 1 de septiembre de 1996, comisariada por María Lluïsa Borràs y Antonio Zaya), *Islas* (16 de septiembre al 6 de noviembre de 1997, por Orlando Britto Jinorio, actual director del CAAM), *Severo Sarduy* (30 de junio al 30 de agosto de 1998, organizada por Lina Davidov) y *Mesoamérica. Oscilaciones y artificios* (por Vivianne Loria). A partir de mediados de los años 2000 los discursos expositivos más densos se apropiarán de la escena —al menos en lo que atañe al arte latinoamericano—, y se verá una serie de exposiciones monográficas e interesantes propuestas de revisiones temáticas o conceptuales.

Grata sorpresa en este sentido fue llegar al CAAM en junio de 2016 y toparnos con la sorprendente vista de *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la colección del MUSAC* (9 de junio a 9 de octubre de 2016)<sup>186</sup>. Comisariada por Wendy Navarro, a partir

---

<sup>186</sup> Obras de los siguientes artistas fueron expuestas: Carlos Amoraes, Alexander Apóstol, Tania Brughera, Luis Camnitzer, Raimond Chaves, Dr. Lakra, Sandra Gamarra, Mario García Torres, Diango Hernández, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Marcos López, Jorge Macchi, Gilda Mantilla, Ana Mendieta,

de los fondos latinoamericanos del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), presentaba una elaborada posibilidad narrativa para el arte de América Latina actual. Además, como se cita en su catálogo, implementaba una nueva posibilidad de colaboración institucional (Britto Jinorio en Navarro, 2016).



Imagen 40. Vista de la exposición *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la colección del MUSAC*, CAAM, 2016. Podemos ver a uno de los teleidoscopios, pieza de *Crime Perfecto* de Luis Camnitzer, 2010 y en la pared *Residente pulido. Ranchos*, 2003 de Alexander Apóstol. Fuente: <http://www.noticanarias.com>

La muestra fue dividida en cuatro bloques temáticos: contexto sociopolítico, paisaje/territorio, cuerpo/individuo/ciudadanía y arte/lenguaje/institución. En cada bloque había obras en los más distintos formatos, pero que conjugaban en un “profundo espíritu crítico y reflexivo, dirigido al reordenamiento de los sistemas establecidos para desmontarlos y buscar otros nuevos, así como su acentuado interés en el lenguaje como construcción de significados” (Navarro, 2016: 13). La selección de obras no se centraba

---

Vik Muniz, Óscar Muñoz, Diego Opazo, Tatiana Parceró, Nicolás Paris, Jorge Pineda, Caio Reisewitz, Rosângela Rennó, Gamaliel Rodríguez, Miguel Ánegl Rojas, Martín Sastre, Andrés Serrano.

en un sentir latinoamericano, pero sí en problemáticas —que podrían darse en cualquier parte del globo— y en cómo los artistas de allá las problematizaban con activaciones de dispositivos tanto locales como globales. Pues se ha querido entender que el “arte hecho desde Latinoamérica ha sabido encontrar formas poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas, los márgenes temporales y los límites conocidos de los medios y lenguajes. En definitiva, maneras de desmontar la historia y sus estructuras para acceder a un conocimiento más complejo del tiempo” (Navarro, 2016: 21).

Dentro de la muestra fueron distribuidos diez teleidoscopios, parte de la instalación *Crimen Perfecto* de Luis Camnitzer. Al mirar através de estos caleidoscopios a las obras, veíamos como estas se fragmentaban y se transformaban en simples motivos decorativos. El sarcástico tono de la obra de Camnitzer, dispe la obra de todo su contenido sensible y altera también su aspecto formal, desactivando el orden impuesto por el comisario, “cuestionando su pensamiento único” (Navarro, 2016: 13).

La activación del efímero y eterno movimiento de las obras dado por su visión a través del caleidoscopio y su relación con las innumerables concepciones del arte latinoamericano, nos hace recordar un pasaje de la novela *Los Premios* de Julio Cortázar, donde dice: “No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del caleidoscopio. Pero antes de ceder y deshojarse ante una nueva rotación caprichosa, ¿qué juegos se jugarán entre nosotros [...]?” (Cortázar, 1960/1973: 44).

Instalar este objeto desarticulador en una muestra de arte latinoamericano también nos da la apertura a otra posible lectura. Al fragmentar forma y contenido, juega de manera metafórica a la ruptura con estereotipos que tanto cargan a la obra de artistas de América Latina: no quedan ni las ‘formas tropicales’, ni el ‘contenido sociopolítico’, pero el proceso a la vez de ser revelador, presentar otros significantes, las convierte a todas en decoración. Una muy buena ilustración de como se ha percibe el arte latinoamericano, mismo cuando estamos inmersos en discusiones sobre sacarles los aspectos de exotización y obsesión identitaria. De todas las maneras, la comisaria defiende que “El juego de interpretaciones que genera —extrañas, contradictorias, desconcertantes— implica, en cualquier caso, una apertura frente al pensamiento cerrado, lo dado o lo previsible, en defensa de la complejidad y de lo misterioso [...]” (Navarro, 2016: 21).



## 6. PROBLEMATIZACIÓN DE LO LATINOAMERICANO EN ESPAÑA. INSTITUCIONALIZACIÓN, COMERCIO Y REFLEXIÓN.

Un segundo momento mapeado fue aquél en donde existe un marcado interés de las fundaciones privadas de carácter público hacia el arte estudiado. Es importante destacar que este despertar ocurre en paralelo con el crecimiento de las inversiones de empresas españolas — principalmente de telecomunicaciones, de energía y bancos — en América Latina. El papel que juegan estas fundaciones en la promoción del *arte latinoamericano* en la península, tienen su eco en los países latinoamericanos, allá también se crean Fundaciones claramente dedicadas al arte contemporáneo y a la formación de colecciones. Ejemplar en este sentido es el papel de la Fundación Telefónica que desarrolla acciones en ciudades de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay.

Se puede situar como inicio de esta etapa la realización de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO'97, dedicada al arte latinoamericano. Importante es destacar que es la feria de arte más importante y que más monto económico mueve en la península, lo que demuestra el creciente interés comercial y de intercambio entre las galerías de allá y de acá que se fueron gestando a finales de los años 90.

Parte significativa de la promoción y difusión le correspondió a las fundaciones privadas con la realización de una serie de exposiciones individuales y colectivas, así como en la formación de sus colecciones. La actuación de la Fundación La Caixa se inclina a esta difusión en varios momentos, con una serie de muestras tanto en sus sedes de Madrid como en las de Barcelona. Por ejemplo en el año 1999 la muestra *Claves del Arte Latinoamericano. Colección Constantini*, presentó una importante selección de las obras relevantes del acervo del empresario argentino, que conformaría el basamento inicial del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) inaugurado en 2001.

Como se ha hablado al empezar el subtema, la labor de la Fundación Telefónica, en este caso en España, es destacable en este escenario. Se inclina a la realización de muestras *de arte latinoamericano* dedicadas a la fotografía, video, tecnología y los media. También la Fundación BBVA posee una importante colección de arte del siglo XX, donde sobresale la presencia de destacadas obras y artistas de América Latina.

En estos momentos veremos además surgir exposiciones que empiezan a cuestionar el concepto cerrado de *arte latinoamericano* visto hasta ahora. Las muestras empiezan a abandonar su carácter didáctico y ampliar la mirada hacia la reescritura de otras narrativas posibles y apuntar hacia una producción que no fue solamente contaminada, sino también contaminadora del 'arte occidental'. Las exhibiciones tienden a ser menos globalizantes y se centran en monografías o en puntuales aspectos que rigen parcelas de la producción de allá.

Es además el momento donde estas obras alcanzarán cierto nivel de paridad con la producción realizada en los centros. Las piezas se incluyen dentro de proyectos internacionales, explicando conceptos y poéticas de la producción contemporánea, huyendo así de este lugar que antes le había sido reservado en las muestras regionales. Un ejemplo paradigmático de esta inclusión es la exposición *Cocido y Crudo*, comisariada por Dan Cameron en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en el año de 1994. Esta exposición es utilizada a menudo como ejemplo de las propuestas de inserción de la multiculturalidad en los espacios hegemónicos, pero no sin eludir polémicas. Polémicas generadas principalmente por su tentativa de homogeneización occidentalizante de lo multicultural. De acuerdo con Guasch, el comisario "seleccionó a cincuenta y cuatro artistas de veinte países para evidenciar la posibilidad de encontrar un lenguaje común – entiéndase un lenguaje obediente a los cánones occidentales que desafiase las diferencias entre las sociedades primitivas y las sofisticadas – a los creadores de cualquier ámbito cultural" (Guasch, 2000: 567).

## 6.1. ARCO '97 y sucesivas (ARCO'05 México, ARCO'08 Brasil, ARCO'15 Colombia y ARCO'17 Argentina)

La feria de arte más importante de España y una de las más importantes del circuito internacional, ARCOmadrid se celebra anualmente en los meses de febrero en la capital española desde el año de 1982. Para Jonathan Truppmann (2008) la feria es una de las instituciones más influyentes para el desarrollo artístico de Madrid y de España porque nace no solamente para establecerse como territorio de encuentro entre artistas y galerías, pero también sirve como vitrina del arte español al mundo. Además de buscar una nueva relación con el sistema artístico internacional para la España democrática.

Así es como ARCO ha transformado la capital española en la capital del arte en los días de su celebración, ha expuesto el arte más contemporáneo y tendencias que en época franquista serían imposibles de ser vistas en el país. Además se ha consolidado como plataforma esencial del mercado artístico español.

La feria ha sufrido una serie de transformaciones y adaptaciones en sus contenidos, desde exhibirse solamente a galerías comerciales (nacionales o internacionales) hasta abrirse al campo institucional en el año de 1988, cuando empiezan a participar representación de las Comunidades Autónomas, además de stands de varios centros culturales públicos. Otra de las mudanzas iría aparecer en el año de 1994, cuando se establece que en cada cita habría la participación de un país invitado. Esto claramente, generaría una mayor participación y visibilidad del arte de este país, lo que se concreta en más interés en las galerías, además de muchas de las veces contar con subvenciones de los gobiernos de los Estados invitados.

Siguiendo el rastro de la valorización y solidificación del mercado del arte latinoamericano, el año de 1997 ARCO estuvo dedicada a América Latina: *Latinoamérica en ARCO*. La invitación de la feria madrileña a un conjunto galerías de países latinoamericanos deja patente el giro que estaba ocurriendo en el panorama artístico internacional: un despuntar del mercado artístico en aquella región y el fortalecimiento de su sistema de galerías. Como hemos dicho en páginas anteriores, el *boom* latinoamericano del arte ya llevaba algunos años, pero los artistas que venían trabajando para conseguir visibilidad tenían que introducirse y tener representación en los circuitos europeos o estadounidense.

Estuvieron presentes en el certamen un total de 212 galerías, 114 internacionales y 98 españolas. El comisario Octavio Zaya fue el responsable de seleccionar las 34 galerías provenientes de países latinoamericanos: ocho de Brasil, cinco de Colombia, cinco de México, dos en los casos de Argentina, Chile, Perú, Venezuela y República Dominicana; y una en los casos de Cuba, Uruguay, Bolivia, Guatemala, Puerto Rico y Costa Rica. En sus stands fue posible ver obras de más de 180 artistas de allá.

La presentación de las galerías sería complementada por la participación de diez instituciones que componían el *Proyecto Salas*, dentre las que estaban el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires, el Museo de Arte Contemporáneo de Chile y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) “el único museo español que incluye fondos sistemáticamente organizados de artistas portugueses y latinoamericanos”<sup>187</sup>. El programa de la feria contaba también con *Majors at Collectors*, que reunía a 67 coleccionistas latinoamericanos invitados, presentando sus colecciones<sup>188</sup>.

En aquel entonces la directora de ARCO, Rosina Gómez-Baeza, declaraba en la presentación del evento que “Arco 97 representa el mundo que viene”<sup>189</sup>. Ella se refería a un largo camino trillado por el arte latinoamericano y como este debería de ser integrado a los mercados europeos, objetivo fundamental de aquella invitación. Además reconocía una voluntad de crear lazos de hermandad entre los países de ambas orillas y concluía que “Hay muchas expectativas por esta presencia y habrá críticas pero también espero el aplauso”<sup>190</sup>.

Dentro de la programación de la feria se han celebrado encuentros internacionales que bajo la dirección de José Jiménez y Fernando Castro Flórez, reunió a especialistas en temas de arte latinoamericano, arte digital y el museo a las puertas del

---

<sup>187</sup> Jarque, Fietta. (14 de febrero de 1997). Ejemplos de coleccionismo. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1997/02/14/cultura/855874805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/02/14/cultura/855874805_850215.html). Consulta: 22 de abril de 2014.

<sup>188</sup> Véase Mora, Miguel. (16 de febrero de 1997). Los coleccionistas americanos invitados a Arco miran mucho y compran poco en la feria. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1997/02/16/cultura/856047605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/02/16/cultura/856047605_850215.html). Consulta: 22 de abril de 2014.

<sup>189</sup> Gómez-Baeza, Rosina en *El País*. (17 de enero de 1997). Arco97 quiere difundir el arte latinoamericano en Europa. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1997/01/17/cultura/853455605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/01/17/cultura/853455605_850215.html). Consulta: 22 de abril de 2014.

<sup>190</sup> Gómez-Baeza, Rosina en *El País*. (17 de enero de 1997). Arco97 quiere difundir el arte latinoamericano en Europa. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1997/01/17/cultura/853455605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/01/17/cultura/853455605_850215.html). Consulta: 22 de abril de 2014.

siglo XXI. Llamados Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo, la sección que específica sobre América Latina fue titulada: *Horizontes del arte latinoamericano*.

Con una cifras de visitantes rebasando los 180.000, al finalizar la feria el sentimiento de satisfacción anima a los organizadores del evento que tejen elogiosos y esperanzados comentarios, como el de Zaya: “Entramos en una nueva era en la crítica y el público españoles sobre la producción contemporánea del arte latinoamericano y se dejan atrás los estereotipos”<sup>191</sup>, e incluso se ha llegado a proferir que la feria ha roto “la ficción del arte latinoamericano”<sup>192</sup>, como dice Marcelo Pacheco en la presentación del libro *Arte latinoamericano del Siglo XX*, de Edward J. Sullivan, también durante la celebración del evento.

No obstante, las críticas sobre el carácter totalizante de la feria no tardaron en aparecer. Para el investigador Miguel Cabañas Bravo (1997), una de las problemáticas de esta edición de ARCO fue que en disonancia con los discursos artísticos que circulaban en el momento, se ha buscado una fórmula demasiado generalizada e indefinida, “que como tal atiende a captar el interés público y a facilitar su entendimiento” (Cabañas Bravo, 2008). Esta crítica no va dirigida directamente a los artistas exhibidos o a la selección de Zaya, sino “a lo vasto de la invitación de partida, que así lanzada, termina convirtiéndose en una exclusión de las particulares credenciales de entrada y observación de cada uno de los países de tan diversa comunidad. Son ya viejos errores, en los que una y otra vez se cae en este país desde los días de las grandes convocatorias del franquismo al arte contemporáneo hispanoamericano” (Cabañas Bravo, 2008).

Además de esta aspiración totalizadora de presentar la producción de América Latina bajo un mismo rótulo, se ha criticado también la manera de organizar la participación de las galerías de los países, pues, aun reconociendo a Octavio Zaya como un comisario especialista en esta producción, se sabe de la dificultad de aunar los intereses artísticos con los comerciales (Parreño, 1997).

---

<sup>191</sup> Zaya, Octavio en Samaniego, Fernando. (19 de febrero de 1997). La presencia latina consolida la feria en ventas y público. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306809_850215.html). Consulta: 22 de abril de 2014.

<sup>192</sup> Pacheco, Marcelo en Samaniego, Fernando. (19 de febrero de 1997). La presencia latina consolida la feria en ventas y público. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/02/19/cultura/856306809_850215.html). Consulta: 22 de abril de 2014.

Aunque ARCO se fue convertido en un gran acontecimiento cultural, sigue siendo una feria y su objetivo principal es la venta, a pesar de las importantes cifras que las galerías han recibido de la Agencia Española de Cooperación. Con eso el arte latinoamericano que se ha visto, no era específicamente el mejor, pero sí el de más fácil venta. Esta dicotomía puede llevar a una confusión por parte del gran público de la feria, que siendo tan numeroso no cuenta solamente con coleccionistas, pero suele ser bastante más diverso que en otros certámenes del mismo tipo.

Ahora bien, enfocar la atención en América Latina —y también en Portugal, que tuvo mucha presencia en la edición de 1997 y fue el país invitado en ARCO'98— ha ayudado a configurar una personalidad distinta a la feria madrileña, “como cabeza de puente transatlántica y espacio privilegiado del arte peninsular” (Parreño, 1997). Este comodín fue vislumbrado por la organización de ARCO y diversas de las ediciones siguientes fueron dedicadas a países latinoamericanos, aprovechándose de la brecha de mercado y conocimiento existentes.

En esta senda en 2005 la feria ha tenido como invitado a México y ARCO'08 fue dedicada a Brasil. En el año de 2015 se ha visto la feria más latinoamericana de todas, con la mayor presencia de galerías, y el país invitado fue Colombia (de las 218 galerías participantes, 47 eran latinoamericanas). En ARCO'17 el país invitado fue invitado a Argentina.

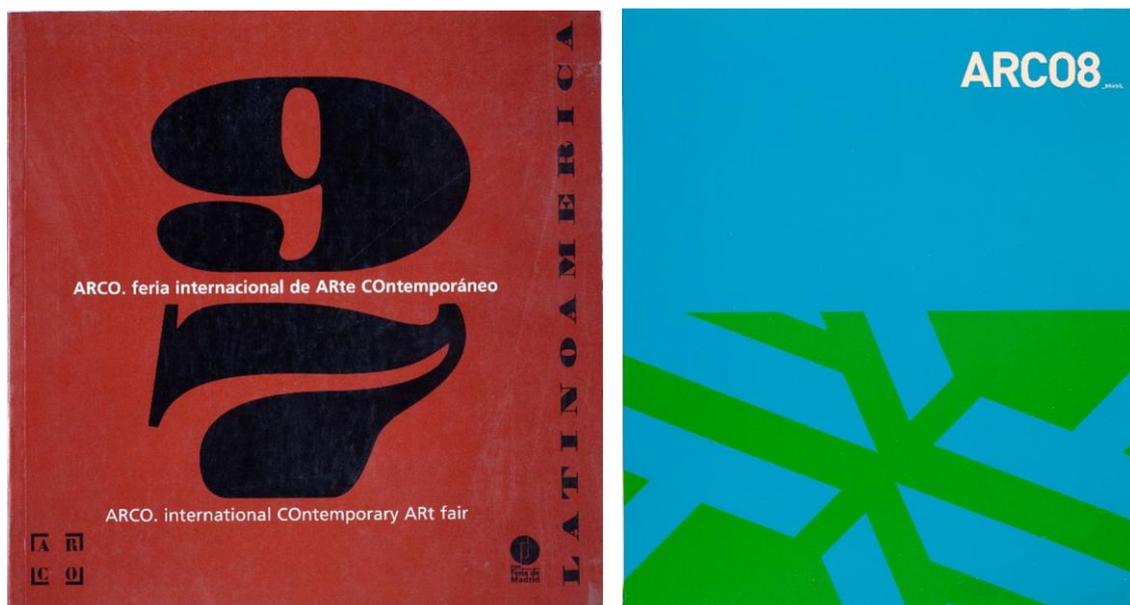


Imagen 41. Cubiertas del los catálogos de ARCO'97, ARCO'08.



Imagen 42. Damian Ortega, *Cosmic Things*, 2002, vista de la obra exhibida en ARCO'05.



Imagen 43. Wilfredo Prieto, *Vaso medio lleno*, 2015. Polémica obra del artista cubano exhibida en la Nogueras Blanchard durante ARCO'15.

La fórmula de ARCO para reinventarse fue, en gran medida poner su mirada en América Latina<sup>193</sup>. En el año 2016, cuando completaba su aniversario 35, el evento siente que ha trillado en estos años el camino del desarrollo del arte y también del mercado, que ha llevado a la consagración o el nacimiento de ferias que le han tomado delantera, como Art Basel Miami que también ha hecho un guiño hacia América Latina.

Lo que es cierto es que aunque el eje del mercado de arte se haya desplazado ligeramente —debemos poner la Feria de Arte de São Paulo SP Arte, Zona Maco de México y ArteBA de Buenos Aires, dentre las citas importantes del calendario internacional—, su centro sigue siendo Estados Unidos y Europa. Para restablecer una identidad y volver a ser una cita de referencia, desde la organización de ARCO, se entiende que tender la mano hacia América Latina es la salida que podría reconstruir su imagen, ya vislumbrada en aquél año de 1997.

Pero sin dudas, para las galerías de América Latina, ARCO representa un salto a una cuota de mercado y coleccionistas que antes les estaba restringido. Con esto en vista, ellos también respaldan a la feria y haciendo eco de que su personalidad está basada en las relaciones transatlánticas. Durante ARCO'15, Jorge Mara, galerista argentino, decía que la feria “mira más que nunca hacia el sur y hacia los países de habla hispana. ARCO pretende recuperar el tiempo perdido y consolidarse definitivamente como el referente del pujante arte latinoamericano”<sup>194</sup>.

Sobre el mismo tema, con algo más de ironía hablaba el dueño de la galería *El Museo*, con sede en Bogotá y Madrid, decía: “En su momento se descuidó mucho el arte latinoamericano, pero luego llegó la crisis, el crac en España, y se empezó a mirar el arte latinoamericano de otra manera: ya no éramos sudacas, ya nadie nos llama ni somos sudacas. De modo que nos han descubierto otra vez”<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> De las Heras Bretín, Rut. (20 de febrero de 2016). ¡Vuelve América! *Babelia. El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/18/babelia/1455755970\\_244825.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/18/babelia/1455755970_244825.html). Consulta: 27 de septiembre de 2016.

<sup>194</sup> Mara, Jorge en Bono, Ferran. (27 de febrero de 2015). Ya no somos sudacas. Nos han redescubierto. *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/26/actualidad/1424984505\\_605877.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/26/actualidad/1424984505_605877.html). Consulta: 27 de septiembre de 2016.

<sup>195</sup> Pradilla, Luis Fernando en Bono, Ferran. (27 de febrero de 2015). Ya no somos sudacas. Nos han redescubierto. *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/26/actualidad/1424984505\\_605877.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/26/actualidad/1424984505_605877.html). Consulta: 27 de septiembre de 2016.

Alrededor de ARCO se han generado una serie de eventos relacionados al arte y la cultura que acaban por potencializar el discurso de la feria. Al contar con países invitados, instituciones de arte realizan exposiciones, conferencias, ciclos de cine donde ubican el país como protagonista. Estas actividades complementarias alcanzan a un público todavía más amplio y dan una visión más diversificada de determinado panorama artístico. Por ejemplo, durante ARCO'08 se ha visto una instalación del brasileño José Damasceno en el MNCARS; la muestra *Heteronímia Brasil*, comisariada por Adolfo Montejo Navas en la Sala Alcalá 31; la muestra anual del Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira*, pudo ser vista en Casa de América; la Fundación Canal Isabel II presentó una selección de fotografía y videoarte de Rosangela Rennó y Eder Santos; y en La Casa Encendida, se realizó una intervención de Lucia Koch y Marcelo Cidade.

Lo mismo ha pasado en ARCO'15, cuando además de todo el arte colombiano visto en Ifema, se han celebrado 20 exposiciones de artistas de Colombia por la ciudad de Madrid. Hay que matizar, entretanto, el interés del estado colombiano en este desembarco de su cultura en España. Así explicaba el embajador colombiano: “Es una oportunidad para quitar el velo a la imagen de violencia del pasado mostrando una cultura totalmente implicada con la modernidad”<sup>196</sup>.

Se han presentado obras de las más diversas épocas y en las instituciones más prestigiosas de Madrid. En el Prado se ha visto una custodia de orfebrería perteneciente al Museo del Banco de la República, conocida como *La Lechuga*. El Museo Thyssen ha incluido en su colección la obra *Las Camisas*, de la colombiana Doris Salcedo, una de las más influyentes en el panorama artístico internacional. Óscar Murillo, artista de carrera meteórica, ha realizado una intervención en el Centro Daoíz y Velarde y otra hizo Miguel Ángel Rojas en el Museo de Artes Decorativas.

Algo similar pasó con la invitación a Argentina para el certamen de 2017. El Ministro de Cultura de su gobierno actual, en la presentación de la feria en Madrid ha dicho que el arte contemporáneo —aspecto cultural poco difundido del país— puede ser el mejor aliado para trazar sus nuevas señas de identidad, en un momento que Argentina

---

<sup>196</sup> Carrillo, Fernando en García, Ángeles. (11 de febrero de 2015). Arco presenta su edición más latinoamericana. *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/actualidad/1423672117\\_048312.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/actualidad/1423672117_048312.html). Consulta: 27 de septiembre de 2016.

está empeñada en alejarse de su pasado reciente<sup>197</sup>. El Ministro deja el tema todavía más claro cuando habla de los objetivos de Argentina en ARCO: “[...] Estamos en un momento en el que queremos mostrar lo que somos, no lo que fuimos. La propuesta de Arco fue una excusa privilegiada para enseñar la Argentina del siglo XXI y ser desgustados por el mundo.”<sup>198</sup>.

Con eso vemos que la invitación a que países latinoamericanos sean protagonistas de ARCO cumple sus funciones en dos ámbitos. Por un lado la feria se ve renovada por la presencia de un arte ‘poco recurrente’ en el mercado europeo y se va consolidando la vitrina de esta producción. Además de las ganancias comerciales que eso conlleva, puede moldear su personalidad haciendo uso de este aspecto. Por otro lado, los gobiernos latinoamericanos, que subvencionan los envíos de galerías y artistas, pueden realizar a través de la selección un intento de cambio de cara frente a Europa, promocionando una imagen de países modernizados e intentando quitar el velo de subdesarrollismo que sigue pesando sobre ellos.

---

<sup>197</sup> Avelluto, Pablo en García, Ángeles. (12 de octubre de 2016). El arte argentino desvelará su poder creativo en Arco 2017. *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/12/actualidad/1476291501\\_836952.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/12/actualidad/1476291501_836952.html). Consulta: 21 de noviembre de 2016.

<sup>198</sup> Avelluto, Pablo en García, Ángeles. (12 de octubre de 2016). El arte argentino desvelará su poder creativo en Arco 2017. *El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/12/actualidad/1476291501\\_836952.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/12/actualidad/1476291501_836952.html). Consulta: 21 de noviembre de 2016.

## 6.2. Arte latinoamericano en empresas e instituciones españolas.

América Latina viene siendo una importante zona de expansión internacional de empresas españolas. De acuerdo con una investigación de García-Canal et.al. (2008), por ejemplo, las operaciones de internacionalización de las empresas de telecomunicaciones que más han tenido repercusión tuvieron como destino estos países. Añade también que en otras áreas como la banca, energía, petróleo, las inversiones fueron realizadas principalmente en la segunda parte de los años 90, vinculadas a procesos de privatización o desregularización que sufrían los países de la zona. A partir de principios de los años 2000 estas inversiones fueron disminuyendo, debido en gran parte a que en este momento la mayoría de las empresas estatales ya estaban en manos privadas. Con lo que se entiende, que aunque ha bajado numéricamente la inversión, la presencia española estaba consolidada en estos países.

Este dato, sumado al *boom* del arte latinoamericano en el mercado internacional de estos años, hace que entendamos más claramente el interés hacia esta producción que empieza a aparecer en las fundaciones privadas de empresas españolas a finales de los años 90.

Cabe aclarar que las Fundaciones son personas jurídicas, organizaciones sin ánimo de lucro, dueñas de un patrimonio propio otorgado por sus fundadores, que debe ser utilizado para los fines establecidos en su objeto social. Aunque no tengan ánimo de lucro, pueden dedicarse al comercio y a la realización de actividades que puedan aumentar su patrimonio para alcanzar los fines establecidos (Pérez-Bustamante Yábar, 2008). Debido a estas y otras particularidades las Fundaciones se establecen como los grandes mecenas del siglo XXI.

La primera vez que hemos relacionado la inversión española en el continente americano y el interés por el arte contemporáneo de allá fue durante un Seminario de Proyectos doctorales realizado en el Monasterio de Yuste, organizado por la Fundación Academia Europea en el año de 2015<sup>199</sup>. En este año, el premio concedido a los proyectos

---

<sup>199</sup> Nos referimos al *Seminario Doctoral Premio Europeo Carlos V. José Manuel Durão Barroso: Historia, memoria e integración europea desde el punto de vista de las relaciones transatlánticas de la UE*. Real Monasterio de Yuste, Extremadura, del 26 al 28 de noviembre de 2015.

Doctorales fue vinculado a investigaciones que trataran de las relaciones transatlánticas y hemos tenido la suerte de escuchar a otros investigadores de áreas tan distintas y percibir que todos los temas se relacionan en mayor o menor medida de manera transdisciplinar. Fue de este modo que presenciamos la ponencia del investigador gallego Adrián Dios Vicente (2015) sobre el proceso de internacionalización de las empresas eléctricas españolas hacia América Latina en las últimas tres décadas. Después de intercambios de pareceres, hemos ido dando forma a la idea que las inversiones de empresas privadas en los países latinoamericanos han condicionado en gran medida el aumento de sus colecciones, lo que ha conllevado en una labor acelerada de promoción y difusión de estos artistas y obras.

Debemos de entender además que el mecenazgo de las empresas por medio de sus Fundaciones, es utilizado como un instrumento de comunicación. Se utiliza del soporte de la cultura para lograr prestigio social, incidiendo en el “desarrollo de la vida cultural al ampliar la oferta cultural y acercarla a la demanda ciudadana” (Pérez-Bustamante Yábar, 2008: 194). Al mismo tiempo, ayuda a moldear su imagen corporativa, ya que en dependencia de lo que colecciona se acerca más a determinados sectores de la población, llegando a ser vista como partícipe de su desarrollo cultural.

En este afán coleccionista y de divulgación del arte, no podemos dejar pasar, el concepto de lucro que se acumula, por la apuesta por el arte y su rentabilidad contemporánea pero también, por los beneficios fiscales otorgados por el Estado. Aquí se arma un triple beneficio: entre los coleccionistas que obtienen ventajas económicas, el Estado que puede a través de ello ampliar la oferta cultural con obras o exposiciones fuera de su límite presupuestario y la ciudadanía que tendrá acceso a estas actividades (Pérez-Bustamante Yábar, 2008).

Con estos aspectos en mente, veremos algunos ejemplos del proceso que se ha dado en España de promoción de arte contemporáneo latinoamericano por las Fundaciones con inversiones en el continente, tanto en la formación de sus colecciones, como en la realización de exposiciones.

### 6.2.1. *Fundación La Caixa*

Aunque la entidad bancaria La Caixa empiece su expansión hacia América Latina entrada la segunda década del siglo XXI<sup>200</sup>, las actividades de promoción del arte contemporáneo de la región por su Fundación se darán de manera anticipada. En el caso específico de esta institución, podemos atribuir este interés, entre otros motivos, al contenido de su colección de arte contemporáneo o más bien a los asesores en la creación de esta colección.

La Obra Social La Caixa realiza una serie de actividades en las áreas de acción social, salud, cultura, ciencias, además de programas internacionales de economía sostenible. En el aspecto que nos compete —en el área cultural vinculada a las artes plásticas— poseen una serie de Centros de Arte por varias ciudades del territorio español (Madrid, Barcelona, Palma, Lleida, Tarragona, Girona y Zaragoza), donde realizan una serie de actividades culturales, como exposiciones, conferencias, conciertos, proyecciones de cine, entre otras. Promueven también exposiciones itinerantes y poseen una amplia colección de arte contemporáneo.

La semilla para la formación de su colección de arte contemporáneo nació en los años 80. En el momento que empiezan a promover exposiciones del arte más actual, perciben la laguna que hay en España de esta producción en las colecciones públicas y pretenden montar un acervo que conservara “la memoria del presente, conectar el arte español con las grandes tendencias internacionales y constituir un fondo que permitiera difundir el arte contemporáneo entre el público y fomentar su conocimiento y estudio”<sup>201</sup>. Con este ímpetu, se empieza en el año de 1985 la formación de esta colección.

El inicio del acervo fue dirigido por María del Corral —directora del programa de exposiciones de la institución hasta el año 2002— y desde sus inicios ha contado con un comité de asesores, expertos internacionales que definían los criterios que se debían perseguir. Explicando la idea inicial, habla María del Corral (en Bisbe, 2007: 23):

---

<sup>200</sup> Diarioabierto.es. (31 de diciembre de 2012). CaixaBank inicia su expansión por América Latina. *Diario Abierto. es*. Disponible en: <http://www.diarioabierto.es/98536/caixabank-inicia-su-expansion-por-america-latina>. Consulta: 25 de agosto de 2014.

<sup>201</sup> La colección de arte contemporáneo de la Fundación Bancaria La Caixa. *Colección La Caixa. Arte contemporáneo*. Disponible en: <https://coleccion.caixaforum.com/por-que>. Consulta: 25 de agosto de 2014.

El punto de partida de la colección internacional son los años ochenta, porque es el momento en que el arte español se incorpora a la escena internacional, pero quisimos incluir a algunos artistas internacionales que empezaron a trabajar en los sesenta y los setenta, que seguían trabajando en los ochenta, y que eran una referencia para los artistas españoles del momento.

Deja claro que aunque la atención principal fuera el arte español contemporáneo, este debería de estar dentro de un contexto de internacionalización para que fuera posible contextualizarlo. Veremos como estos criterios de lo que representa el arte internacional se irán dislocando por las áreas geográficas. Esto se debe a dos factores, principalmente: a los discursos teóricos promulgados en cada época y, en consonancia con el trabajo de los profesionales que vemos figurar en los Consejos Asesores de la Colección.

Advertimos nombres como por ejemplo el de Dan Cameron y Alfred Pacquement en el Consejo de 2002 a 2004. Dos nombres que frente a las instituciones donde trabajaban, el *New Museum of Contemporary Art* y el *Centre Georges Pompidou Musée d'Art Moderne* respectivamente, han impulsado al conocimiento y a la exhibición del arte periférico. El nombre de Vicent Todolí permanece desde 2002 hasta la actualidad. Valenciano que ha participado en la instalación del Institut Valencià d'Art Modern (director artístico entre 1986 y 1996), director del *Museu Serralves* (1996 y 2003) y director de la *Tate Modern en Londres* (2003 – 2010). Tres instituciones que tienen como sello la inclusión de artistas fuera del circuito Europa/Estados Unidos en sus agendas. En el Consejo que empieza en el año 2011 —momento de la expansión financiera hacia América Latina— aparece el nombre de Ivo Mesquita, comisario brasileño que ha desarrollado una importante labor de internacionalización del arte contemporáneo latinoamericano.

Al detenernos en lo que representa la presencia de estos consejeros podemos observar como el contenido de la colección se va conceptualizando de manera distinta y dando un giro hacia la inclusión —en un primer momento— de obras de artistas esenciales dentro de un contexto euro/norteamericano, hasta llegar a configurarse como un importante acervo de arte latinoamericano.

Un núcleo inicial fue constituido por obras de artistas de referencia, que representaban la herencia objetual del arte del siglo XX. Como lo que decía Maráa del

Corral, que hemos citado anteriormente, estas primeras adquisiciones fueron pautadas en artistas que producían en los años 80, pero también por otros que venían desarrollando esta poética desde la década de los 60. Aquí vemos resaltar un importante bloque de arte alemán “(Thomas Schütte, Katharina Fritsch, Rosemarie Trockel, Gerhard Merz, Reinhard Mucha y Harald Klingelhöller)”<sup>202</sup> y las referencias a las décadas anteriores con obras de “Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter y Ulrich Rückriem”<sup>203</sup>. A este bloque fundacional, hay que añadir a otras obras, casi todas instalaciones, que inician su trayectoria en la década de los 60, como “Donald Judd, Carl Andre, Bruce Nauman, Richard Serra y Richard Long” (Bisbe, 2007: 24). Artistas del ámbito estadounidense que tienen eco en el arte europeo.

En cuanto al arte español, la colección se inicia con obras de Tàpies, el grupo El Paso, Ràfols-Casamada y Guinovart. Luego se establecen conexiones con otras adquisiciones como Miquel Barceló, Juan Muñoz, Joan Hernández Pijuan, Perejaume, Cristina Iglesias y Susana Solano<sup>204</sup>.

El cambio del siglo es el momento donde la colección asume un cambio significativo, ampliando su marco a otras partes del planeta. La relación entre este cambio y su consejo asesor es patente: observemos que todos los nombres citados anteriormente empiezan su trabajo en la constitución del consejo del año 2002. Anteriormente figuraban obras de artistas latinoamericanos como Damián Ortega y Francis Alÿs, pero este conjunto será fuertemente reforzado con obras de Doris Salcedo (*Sin título*, 1995 y *Unland: The Orphan's Tunic*, 1997), Cildo Meirelles (*Volátil*, 1980-1994), Rivane Neuenschwander (*Palabras cruzadas*, 2001), Guillermo Kuitca (*Coming*, 1988 y *Sin Título*, 1991), Ernesto Neto (*Globulocell*, 2001), Beatriz Milhazes (*O diamante*, 2002), Óscar Muñoz (*Re/trato*, 2003), Miguel Ángel Ríos (*A morir*, 2003), Adriana Varejão (*El seductor*, 2004), Miguel Ángel Rojas (*Santa 2*, 2005), Carlos Amorales (*Useless Wonder*, 2006), Cao Guimaraes (*Improvisaciones 103, 105 y 106*, 2010), Abraham

---

<sup>202</sup> Hoyesarte.com. (16 de octubre de 2016). 30 años de la Colección “La Caixa”. *Hoy es Arte.com*. Disponible en: [http://www.hoyesarte.com/patrimonio/30-anos-de-la-coleccion-la-caixa\\_232902/](http://www.hoyesarte.com/patrimonio/30-anos-de-la-coleccion-la-caixa_232902/). Consulta: 15 de noviembre de 2016.

<sup>203</sup> Hoyesarte.com. (16 de octubre de 2016). 30 años de la Colección “La Caixa”. *Hoy es Arte.com*. Disponible en: [http://www.hoyesarte.com/patrimonio/30-anos-de-la-coleccion-la-caixa\\_232902/](http://www.hoyesarte.com/patrimonio/30-anos-de-la-coleccion-la-caixa_232902/). Consulta: 15 de noviembre de 2016.

<sup>204</sup> Hoyesarte.com. (16 de octubre de 2016). 30 años de la Colección “La Caixa”. *Hoy es Arte.com*. Disponible en: [http://www.hoyesarte.com/patrimonio/30-anos-de-la-coleccion-la-caixa\\_232902/](http://www.hoyesarte.com/patrimonio/30-anos-de-la-coleccion-la-caixa_232902/). Consulta: 15 de noviembre de 2016.

Cruzvillegas (*Autorretrato ciego, escapándome a mi mismo, trata...*, 2013), Paulo Nazareth (*Banderas rotas*, 2014), dentre otros muchos<sup>205</sup>. Con esta selección de obras y autores que hemos citado, vemos como a partir del cambio de siglo cada vez se hace más notable la presencia de obras latinoamericanas, configurándose parte esencial de este acervo.

Como es de esperar de una colección privada con vocación pública, estas obras son ampliamente difundidas y presentadas en las propuestas curatoriales ya sean realizadas en las salas de CaixaForum o mediante préstamos para muestras en diferentes ciudades españolas, países europeos o americanos. Algo que llama la atención en estas propuestas es el uso de conceptos basados en función de temáticas actuales o de aspectos intrínsecos de la práctica artística. Difícilmente se ve la concepción de exposiciones centradas en espacios geográficos o deterministas, como pensar el arte latinoamericano. Normalmente las obras latinoamericanas van inmersas dentro de un conjunto que enseña determinada tesis mostrando las más distintas narrativas, sin atenerse a los localismos, o partiendo de estos hacia un contexto globalizante.

Sin embargo, en el año de 1999 la Fundación “La Caixa” ha exhibido una muestra que bajo el título *Claves del arte latinoamericano. Colección Constantini* (16 de abril a 9 de junio de 1999), se constituía como una defensa de la existencia de la categoría de arte latinoamericano contemporáneo. La muestra reunió a 96 obras fundamentales del arte del siglo XX de América Latina, pertenecientes a la colección privada del empresario argentino Eduardo F. Constantini. Esta colección (compuesta en estos momentos por más de 130 obras) sería la base para la inauguración en el año 2001 del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), un bastión para la defensa, divulgación y definición del arte latinoamericano.

Para la inauguración de la muestra en la CaixaForum de Madrid, su comisario Marcelo Pacheco decía que, compuesta por obras cardinales desde los años 20 hasta los 60, aquella exposición presentaba una “nueva lectura de la producción artística de Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Cuba, México y Chile”<sup>206</sup>. Aunque al ver el

---

<sup>205</sup> Véase Bisbe, Nimfa. (2007). *Colección de Arte Contemporáneo Fundación “La Caixa”*. Barcelona: Fundación “La Caixa” y Colección “La Caixa” Arte Contemporáneo. Obras de la colección. Disponible en: <https://coleccion.caixaforum.com/explora>. Consulta: 23 de mayo de 2014.

<sup>206</sup> Pacheco, Marcelo en *El País*. (16 de abril de 1999). La colección Constantini enseña las claves del arte latinoamericano. *El País*. Disponible en:

recorrido propuesto percibimos que este no dista de la idea desarrollista y sigue proponiendo una mirada historiográfica, sin presentar grandes novedades si comparamos a lo que se había visto en España en los años anteriores.

De los años 20 se representa la modernidad y las vanguardias, con obras de Wilfredo Lam, Barradas y Torres García, que acentúan la idea de que la modernidad latinoamericana se había mezclado con dosis regionalistas. En la década de 1930, intenta enseñar la irrupción del realismo social y un arte más comprometido social y políticamente, ilustrado por obras del argentino Antonio Berni y del brasileño Cândido Portinari. En esta sección también se exhiben cuadros de Xul Solar, en una proposición que desentona de la justificativa historiográfica de la narrativa. El surrealismo da el tono para la sala dedicada a los años 40 (volviéndose un poco a la década anterior) con obras de Lam, Remedios Varo, Frida Kahlo y Roberto Matta. El aspecto formalista del arte de los cuarenta y cincuenta, es presentando en un espacio dedicado al arte concreto, donde figura uno de los *Bichos* de la brasileña Lygia Clark, una de las piezas estrella de la colección. Cierra el recorrido el arte cinético y otras tendencias de los 60, con obras de los argentinos Julio Le Parc, Martha Boto y Gregorio Vardánega.

Este diseño de exposición se debe en gran medida, a la identidad de la colección Constantini. Si bien es cierto lo que decía el primer director del MALBA, el mexicano Agustín Arteaga, que este no sería “un museo enciclopédico, será un museo antológico” (en Gutiérrez Viñuales, 2003: 369), también habrá de reconocer que las piezas que la componen son “récords mediáticos” (de Arteaga, Alicia en Gutiérrez Viñuales, 2003: 369), que parecen haber sido seleccionadas bajo una atenta mirada que ansia congregar la *crème de la crème* del arte de la región.

La exposición estuvo también en consonancia con otra peculiaridad que posee la Colección Constatini. Según Gabriela A. Piñero (2013) el giro curatorial y de la crítica latinoamericana en los años 90 —que ya no sostenía una unidad latinoamericana, pero sí nuevas formas de pensar el arte del continente— ha cambiado las coordenadas de las formas de coleccionismo. Importantes acervos reformularon sus narrativas con la incorporación del arte latinoamericano pero no como un ente por separado, sino agregándola a la tradición del arte euro-norteamericana. Pero estas prácticas han

---

[http://elpais.com/diario/1999/04/16/cultura/924213604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/04/16/cultura/924213604_850215.html). Consulta: 14 de marzo de 2014.

seguido conviviendo con otras, como la del MALBA, que se basaban en la singularidad de la región, continuando un “relato curatorial organizado a partir de los movimientos artísticos que tuvieron lugar dentro de los límites geográficos de la región” (Piñero, 2013: 184).

### 6.2.2. BBVA

La Fundación BBVA fue fundada en el año 1999 y tiene como principales áreas de actuación Economía y Sociedad, Medio Ambiente, Biomedicina y Salud, Ciencias Básicas y Tecnología y, Cultura. En el área cultural, desarrollan actividades en sus dos sedes de Bilbao y Madrid, al mismo tiempo que promueven y organizan exposiciones en otras instituciones españolas y países de América Latina. Es otra Fundación privada que posee una vasta e importante colección de arte, uno de los acervos privados más amplios de España, contando actualmente con más de 3000 piezas, entre pinturas, escultura, arte decorativo y numismática.

Su colección española está dividida en dos bloques fundamentales, uno dedicado a obras flamencas, españolas e italianas de los siglos XV al XIX y otro de pintura española de las últimas décadas del XX<sup>207</sup>. Además de esta colección, el Grupo BBVA, posee otras colecciones que se dedican a poner en valor la producción artística de los países latinoamericanos donde tienen sedes: Argentina, Colombia, Chile, México, Perú, Uruguay y Venezuela<sup>208</sup>. Por ejemplo, el BBVA Chile cuenta con una colección pictórica de 60 obras, de artistas como Pedro Lira, Mauricio Rugendas, Arturo Gordon, entre otros<sup>209</sup>.

Será justamente este conjunto de obras el que se presente en *Arte Latinoamericano en la Colección BBVA* (21 de septiembre al 9 de diciembre de 2007) en el Palacio de Marqués de Salamanca, sede de la Fundación BBVA en Madrid. La exposición estuvo inserta dentro de las celebraciones del 150º aniversario del BBVA que contaba además con una exposición de Anselm Kieffer en el Guggenheim de Bilbao y *Cuatro siglos de pintura europea en la Colección BBVA*, vista en Colombia y México,

---

<sup>207</sup> Sobre la colección. Colección BBVA. Disponible en: <http://coleccionbbva.com/es/sobre-la-coleccion>. Consulta 23 de abril de 2014.

<sup>208</sup> Marin-Medina, José. (04 de octubre de 2007). Arte latinoamericano en la colección BBVA. *El Cultural. El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Arte-latinoamericano-en-la-Coleccion-BBVA/21351>. Consulta: 23 de abril de 2014.

<sup>209</sup> Ossandon, Carolina Andrea. Selección de 23 obras de la colección pictórica de BBVA Chile. *Noticias Colección BBVA*. Disponible en: <https://www.bbva.com/es/ar/noticias/artes/plasticas/coleccion-bbva/seleccion-de-25-obras-de-la-coleccion-pictorica-de-bbva-chile/>. Consulta: 23 de abril de 2014.

además de seguir con sus colaboraciones con el Museo del Prado y con la Fundación Miró de Barcelona.

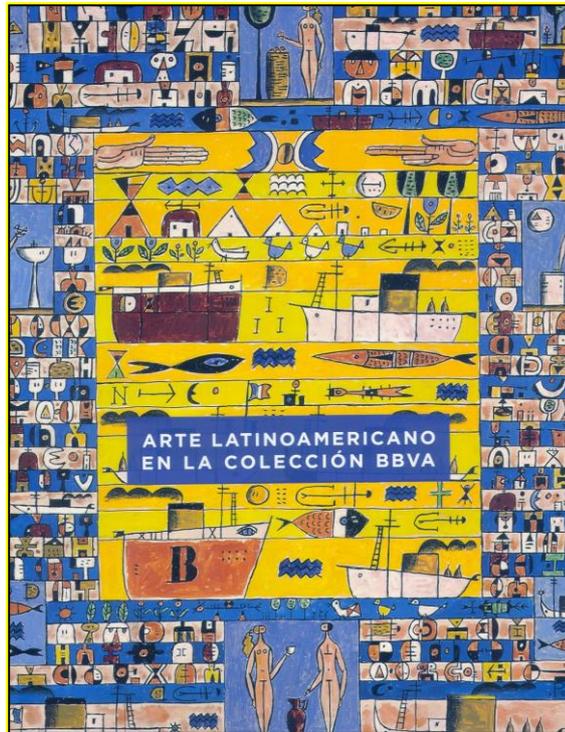


Imagen 44. Cubierta del catálogo de la exposición *Arte latinoamericano en la colección BBVA*. Madrid: Fundación BBVA.



Imagen 45. Vista de la exposición *Arte latinoamericano en la colección BBVA*. Madrid: Fundación BBVA. Foto: <http://www.bbva.com/TLBB/expo/index.html>

*Arte latinoamericano...* ofrecía un recorrido histórico por el arte de América Latina, desde la etapa precolombina hasta el siglo XX, a través de 80 piezas, divididas en cuatro bloques y organizadas bajo la mirada de cuatro comisarios. El primer apartado *Arte de la América Andina préhispanica* fue una sección arqueológica comisariada por Andrés Ciudad, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. El segundo, *Arte, religiosidad y vida cotidiana en los virreinos de América*, comisariado por el experto peruano Luis Eduardo Wuffarden. La pintura del siglo XIX, se presentó en *El siglo XIX americano*, desde la perspectiva del argentino Rodrigo Gutiérrez Viñuales, profesor de la Universidad de Granada. El apartado dedicado al siglo XX fue narrado por el galerista Guillermo de Osma y se tituló *El arte del siglo XX en Latinoamérica*.

Este último apartado, que se vincula a este estudio, fue según Marín-Medina el “más disperso y menos representativo”<sup>210</sup>. O también, probablemente debido a las piezas que tenían en la colección se veía con importantes lagunas, o una representatividad exagerada de “México y Perú, los platos fuertes”<sup>211</sup>, o llevando a categorizaciones que apuntan que “México quizá sea el país que mejor sintetiza las características comunes de toda la pintura de Latinoamérica”<sup>212</sup>. Entre tanto debemos de matizar estas afirmaciones, pues la muestra no trataba de estalecer un relato canónico pero, valiéndose de las obras que poseía el acervo de la institución, trazar un camino lo más coherente posible de como se ha construido esta historia. Con lo que habría de esperar que hubiera una mayor representación de determinados países o artistas, de los cuales poseían mayor cantidad de piezas.

Para crear el relato de todo el arte del Siglo XX se vieron obras indigenistas y costumbristas de José Sabogal, Jorge Vinatea y Camino Brent; un retrato por Diego Rivera y obras de autores como Lino E. Spilimbergo, Chávez Morado, Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro y Carlos Quíspez Asín. La abstracción geométrica se va visto en distintas facetas a través de las obras de Gunther Gerszo, Manuel Pailós, Ary Brizzi,

---

<sup>210</sup> Marín-Medina, José. (04 de octubre de 2007). Arte latinoamericano en la colección BBVA. *El Cultural. El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Arte-latinoamericano-en-la-Coleccion-BBVA/21351>. Consulta: 23 de abril de 2014.

<sup>211</sup> Infolatam. (22 de septiembre de 2007). Arte latinoamericano en la Colección BBVA. *Artelatam. Información y análisis de América Latina*. Disponible en: <http://www.infolatam.com/2007/09/22/arte-latinoamericano-en-bbva/>. Consulta: 23 de abril de 2014.

<sup>212</sup> Burgueño, María Jesús. (21 de septiembre de 2007). Arte latinoamericano en la colección BBVA. *Revista de Arte – Logopress*. Disponible en: <http://www.revistadearte.com/2007/09/21/arte-latinoamericano-en-la-coleccion-bbva/>. Consulta: 23 de abril de 2014.

Carlos Cruz-Díez y Joaquín Torres García. Colombia aparecía representada por obras de Fernando Botero y Enrique Grau.

### *6.2.3. Fundación Telefónica.*

La Fundación Telefónica fue creada en el año de 1998 con el objetivo de articular la Acción Social y la Cultura de las empresas del grupo presente en España y en otros países en que poseía inversión como Argentina, Brasil, Chile, México, Perú, Venezuela y Marruecos (Pérez-Bustamante Yábar, 2008).

Al ser parte de una empresa de telecomunicaciones, la Fundación ha definido su identidad enfocándose en proyectos educativos, sociales y culturales que se adapten a los retos creados por un mundo digital. Siguiendo esta línea, las actividades en el área cultural buscan el acercamiento entre la cultura contemporánea y la sociedad, con especial foco en la cultura digital.

La empresa multinacional empezó sus inversiones internacionales a finales de la década de 1980. Este proceso fue potenciado después de su privatización en el año de 1996, momento en que se consolidó con importantes estrategias de inversión, principalmente en los países de América Latina, su área geográfica prioritaria (Blanco Bermúdez, 2003).

Este proceso ha llevado a la creación de fundaciones también en algunos de los países donde la compañía está presente, como pueden ser la Fundación Telefónica Argentina, la de Chile y la de Perú. Cada una de ellas posee un espacio cultural dedicado a exposiciones de arte, talleres, charlas y otras actividades.

Esta red de salas realiza exposiciones relacionadas con la cultura digital y con la tecnología, no exclusivamente de artes pero también de historia, educativas, de documentación o ilustrativas con maquetas y objetos. Aunque no todas las muestras circulan por todos los espacios, existe cierta integración entre las sedes de los diferentes países y algunas de las exposiciones itineran por los distintos Espacios Telefónica. Lo que hay que resaltar es que las muestras itinerantes normalmente se producen en Madrid y empiezan su itinerancia en su sala de la Calle Fuencarral, en la capital española.

La empresa hizo una apuesta por el coleccionismo corporativo a principios de los años 80. Entre 1983 y 1988 adquirió 95 obras de cinco grandes artistas españoles: Pablo

Picasso, Juan Gris, Luis Fernández, Eduardo Chillida y Antoni Tàpies<sup>213</sup>. Esta sería la semilla de una colección que se ampliaría, centrándose en distintos apartados.

Posiblemente su sección más importante es la Colección Cubista, creada fundamentalmente a partir de las obras de Juan Gris compradas en los años 80. A partir de 2002 se empieza la adquisición de obras para complementar este apartado, con el objetivo principal de contextualizar “las 12 obras de Gris que Telefónica adquirió en su momento”<sup>214</sup>. Han buscado establecer esta relación a través de piezas de artistas españoles e internacionales que estando en París entre 1900 y 1924 marcaron presencia en la consolidación de la poética cubista.

Buscando complementar este acervo, se han adquirido piezas de artistas españoles, franceses, rusos y latinoamericanos. Se suman importantes obras de Manuel Ángeles Ortiz, María Blanchard, Alexandra Exter, Albert Gleizes, Natalia Goncharova, Aguste Herbin, Celso Lagar, André Lhote, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Joaquín Peinado, Georges Valmier, Daniel Vazqu ez Díaz; y de los latinoamericanos: Rafael Barradas, Emilio Pettoruti, Vicente do Rego Monteiro, Joaquín Torres-García y Xul Solar.

La colección fue avalada por una comisión asesora dirigida por María Corral y compuesta por Irma Arestizábal, José Luis Brea, Eugenio Carmona y Simón Marchán. El interés e importante presencia de los autores latinoamericanos puede ser entendido por la presencia de Irma Arestizábal en la comisión. Nacida en Argentina, fue una destacada experta en arte latinoamericano, desarrollando su labor en los dos lados del Atlántico en tareas de comisariado, crítica y docencia. Fue además secretaria del Instituto Italo-Latinoamericano en Roma y comisaria del Pabellón Latinoamericano que esta institución organizaba en la Bienal de Venecia, entre los años de 2003 y 2009.

Ese acervo cubista, sumado a aquellas obras de Juan Gris, fue el objeto de la exposición, *El Cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica* (Fundación Telefónica Madrid, 20 de enero a 27 de marzo de 2005)<sup>215</sup> comisariada por Eugenio

---

<sup>213</sup> El País. (7 de diciembre de 2004). La Fundación Telefónica completa su gran colección cubista con 29 obras de 18 artistas. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2004/12/07/cultura/1102374002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/12/07/cultura/1102374002_850215.html). Consulta: 23 de abril de 2014.

<sup>214</sup> Serrano, Francisco en El País. (7 de diciembre de 2004). La Fundación Telefónica completa su gran colección cubista con 29 obras de 18 artistas. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2004/12/07/cultura/1102374002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/12/07/cultura/1102374002_850215.html). Consulta: 23 de abril de 2014.

<sup>215</sup> La exposición también se vio en el Museo Nacional d'Art de Catalunya (21 de diciembre de 2005 al 23 de abril de 2006), Museo de Pontevedra (4 de julio al 3 de septiembre de 2006) y Museo Patio Herreriano en Valladolid (21 de septiembre al 15 de enero de 2017).

Carmona. La muestra basada en la narrativa de la colección pretendía mostrar las uniones establecidas entre París, Madrid y América, destacando la figura de Gris como articulador entre la escuela cubista parisina y su expansión hacia los otros círculos.

El apartado latinoamericano fue representado como un último paso del cubismo, un salto transatlántico, ilustrado con la visión de Xul Solar, Joaquín Torres-García, Vicente do Rego Monteiro y Pettoruti. A ellos se sumó el uruguayo Rafael Barradas, como punto de contacto entre artistas europeos y americanos. Irma Arestizábal escribía para el folleto de sala: “El ingreso de Latinoamérica en la modernidad surge no de un trasplante de culturas ni de procesos miméticos, sino de un intercambio, del deseo de crear una síntesis entre los diversos componentes”<sup>216</sup>. Marcando el carácter no derivativo del arte de la región, pero si una apropiación convertida en nuevos planteamientos plásticos.

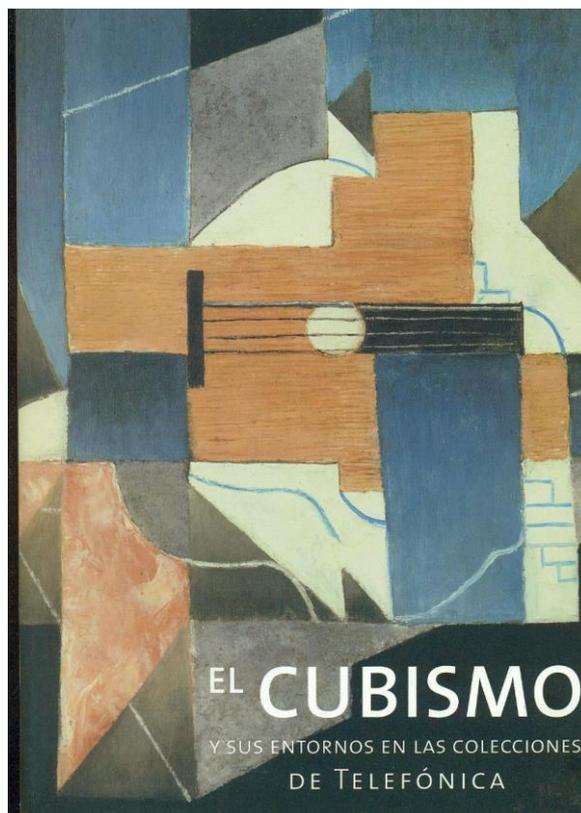


Imagen 46. Cubierta del catálogo de la exposición *El Cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica*, Espacio Telefónica Madrid, 2005.

---

<sup>216</sup> Arestizábal, Irma en Fundación Telefónica. (2007). *El cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica*. Folleto de sala. Disponible en: [http://www.fundaciontelefonica.com/artes\\_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/128/](http://www.fundaciontelefonica.com/artes_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/128/). Consulta: 23 de abril de 2014.

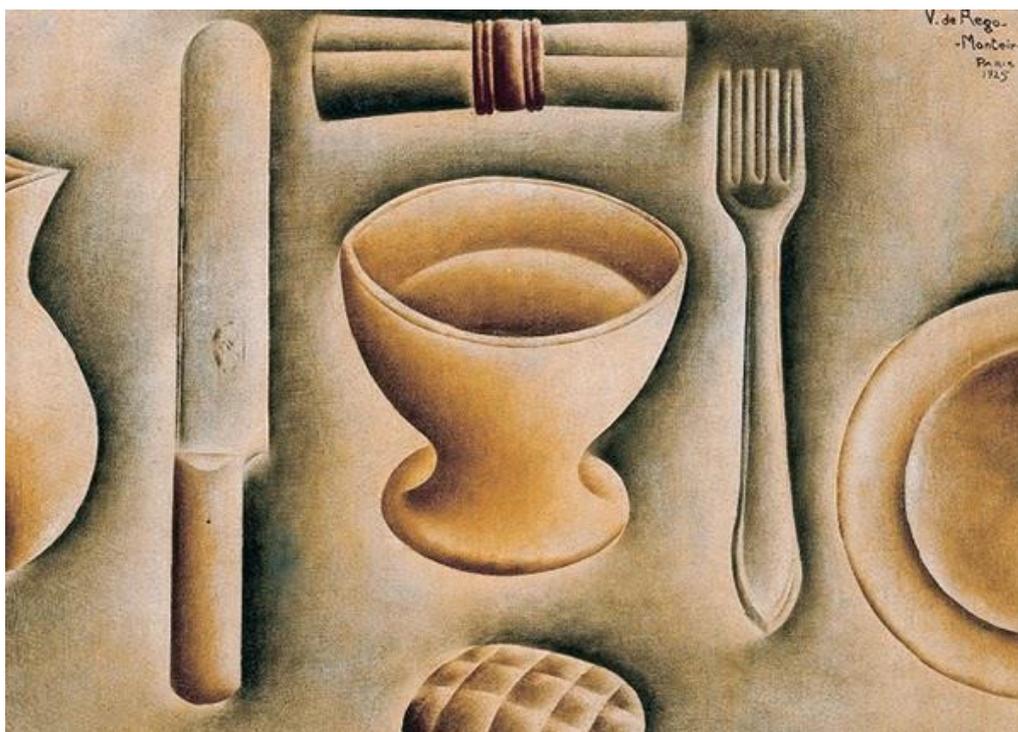


Imagen 47. Vicente do Rego Monteiro, Os talheres, 1925. Óleo sobre lienzo. Obra presente en la exposición El Cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica.



Imagen 48. Rafael Barradas, Bodegón, 1919. Óleo sobre tablex. Obra presente en la exposición El Cubismo y sus entornos en las Colecciones de Telefónica.

Otro de los apartados de la colección es la dedicada al surrealismo, que empezó a ser formada en el año de 1999 y se centra en las obras fundamentales de los primeros surrealistas, con destacadas obras de Roberto Matta, René Magritte y Paul Delvaux. La colección Telos está conformada por casi medio centenar de dibujos encargados a artistas contemporáneos españoles para la publicación de la revista *Telos* (editada por la Fundación Telefónica).

La Colección de Fotografía Contemporánea está formada por un importante conjunto de piezas de artistas internacionales iniciada en el año de 2002. El acervo se inicia con imágenes apropiacionistas de John Baldessari y Richard Prince y con el fotoconceptualismo de Jeff Wall por el lado norteamericano; en Europa parte de las fotografías industriales del matrimonio Becher que darían paso a la conocida como Escuela de Düsseldorf. A partir de estos dos caminos la colección va ampliándose y abriendo otras posibilidades. Han incorporado piezas de artistas latinoamericanos como Francis Alÿs, Vik Muniz, Gabriel Orozco, Horacio Coppola, Martín Chambi y Miguel Río Branco.



Imagen 49. Cubierta del catálogo de la exposición *El final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

Vemos que el interés de la Fundación Telefónica por el arte latinoamericano se va ampliando, tanto en las producciones de exposición realizadas en Madrid y en los otros espacios, cuanto en la ampliación de su colección incluyendo arte de allá. Pero es con una muestra producida en el año 2001 que da un paso decisivo, no sólo en la promoción de esta producción sino también en la apuesta por un discurso innovador y crítico. Hablamos de *El final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, comisariada por José Jiménez y vista en las salas de la Fundación Telefónica de Madrid entre el 12 de septiembre y 18 de noviembre de 2001, para luego seguir por un larga itinerancia de casi cuatro años por otras ciudades españolas y de América Latina<sup>217</sup>.

La presentación del catálogo de la muestra termina con la siguiente sentencia: “El eclipse está iniciando su final” (Jiménez, 2001: 11). Podemos ver este augurio como un cambio de postura en las exposiciones que se habían realizado en España hasta estos momentos —de carácter historiográfico y revisionista— a un paso a un periodo posterior, analítico, crítico, que pone el arte de la región en paridad con el arte central, buscando nuevas y diversas formas de narrativa.

Aquel eclipse que da título a la exposición hacia referencia a una posibilidad que “la distorsión de toda una serie de cuerpos interpuestos, ya no astrales, sino históricos” (Jiménez, 2001: 11) que impedían de vislumbrar toda las posibilidades y fuerza de la producción contemporánea latinoamericana, empezaba a abrir paso a una visibilidad completa y libre de prejuicios, estereotipos o exotismos. Para defender esta ampliación de la visibilidad, dice Jiménez, que aquella no es una exposición de arte latinoamericano, pues este “como tal, como pretendida unidad *no existe*” (2001: 15). En el nombre de la

---

<sup>217</sup> La itinerancia de *El final del eclipse...* fue el siguiente: en Granada (Palacio de los Condes de Gavia, Instituto de Santa Fe – Centro Damián Bayón y Salas Caja General) del 29 de noviembre de 2001 al 20 de enero de 2002; en el Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano del 8 de febrero al 08 de abril de 2002; en las Salas de la Universidad de Salamanca, en el marco de las actividades de la Capitalidad de la Cultura Europea de 3 de septiembre al 27 de octubre de 2002.

Luego su circulación por los países latinoamericanos tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México del 12 de diciembre de 2002 al 2 de marzo de 2003; en el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, del 04 de julio al 8 de octubre de 2003; Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 25 de noviembre de 2003 a 25 de enero de 2004; Fundación Telefónica de Santiago de Chile, del 9 de marzo al 6 de junio de 2004; en Lima del 11 de agosto al 11 de octubre de 2004; finalizando su recorrido en la Pinacoteca de São Paulo de febrero a abril de 2005.

exposición el comisario también explicita esta postura: cambia el uso de arte latinoamericano como se solía utilizar, por arte de América Latina.

Luego en las primeras líneas del texto crítico del catálogo afirma que lo primero que debía de derrumbarse era el aspecto homogeneizador que se había construido a partir del *boom*, que limaba todas las diferencias y asperezas de un arte tan diverso y múltiple. Quizás el único factor que lo unifica es la presión que había ejercido el mercado de arte sobre la construcción de un conjunto uniforme o también, el “reducto de la ideología colonialista que continua reduciendo a unidad lo diverso, a través de violencia de la representación, como vía para poder manejarlo, gestionarlo” (Jiménez, 2001: 15).



Imagen 50. Vista de la exposición *El final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, con la obra *Acontece num fim de arte* del artista Tunga. Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

Podemos ver en la propuesta de José Jiménez un eco de aquel polémico artículo de Gerardo Mosquera del año de 1996: “El arte latinoamericano deja de serlo”<sup>218</sup> publicado en ocasión de la edición de la feria ARCO dedicada a América Latina, que

---

<sup>218</sup>Mosquera, Gerardo. (1996). El arte latinoamericano deja de serlo. *Arco Latino*. Madrid, pp. 7-10.

hemos comentado anteriormente. En él Mosquera propone que los síntomas de una América Latina totalizadora, proveniente de los afanes nacionalistas y con voluntad de crear identidades diferenciadoras del centro, deberían de dar paso a un asumirse “un poco más como fragmento, la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones” (Mosquera, 2000: 2). Aunque, Mosquera también pone una aclaración a este sentirse plural: el que dentro de un cliché postmoderno, América Latina fuera entendida como la heterogeneidad, lo que siendo controlado por “centros autodescentralizados, puede tejer un laberinto de indeterminación que confine las posibilidades hacia una diversificación social y culturalmente activa” (Mosquera, 2003: 72).

El proyecto curatorial de Jiménez parte de estos presupuestos, presentando una serie de obras y artistas que dejan ver este aspecto caleidoscópico del arte del continente. Aunque siga siendo una exposición donde el arte de América Latina es enseñado como conjunto geográfico, huye de los guetos de exhibición. Por el contrario intenta demostrar que este puede presentarse como un arte sin apellidos, completamente insertado en las diversas dinámicas de la contemporaneidad, no deudor ni derivativo de otras manifestaciones artísticas centrales, pero representante de su local dentro del territorio global.

Jiménez (2001) reconoce que la producción artística de América Latina tiene sus peculiaridades que fueron calcadas por su desarrollo histórico, principalmente en los procesos de colonización y emancipación. Añade que para entenderlo hay que tener en cuenta tres factores fundamentales: “la riqueza de las tradiciones culturales autóctonas, la intensidad de su posterior proceso de mestizaje con la cultura europea y, finalmente, su gran diversidad: las diferencias que distinguen a las tradiciones nacionales de los países que fueron formando el proceso de descolonización” (Jiménez, 2001: 25).

Con esto defiende que hay una importancia en la defensa de la diferencia cultural en el arte, pero solamente cuando esta es utilizada para crear una tensión y una reformulación de lo que consideramos universal, del discurso hegemónico. Para ilustrarlo cita ejemplos de artistas de la vanguardia latinoamericana, como Torres-García, Tarsila do Amaral, Tamayo o Lam. Para Jiménez estos artistas supieron construir un universo creativo que se “configura a través de la yuxtaposición de memorias y realidades distintas, de la síntesis de tradiciones étnicas y formas artísticas occidentales.

De esta síntesis, unas y otras salen transformadas. Pero en un sentido antropológico enriquecedor, realmente *universalista*" (2001: 33).

Defiende también que El final del eclipse es "una metáfora conceptual, con la que quiero indicar que por fin se dan las condiciones históricas y políticas para una aproximación de culturas y el arte de América Latina, más allá de los lugares comunes, de la repetición de estereotipos ya gastados, de la reducción a lo exótico" (Jiménez, 2001: 51). Las condiciones históricas y políticas a que se refiere Jiménez son básicamente las mismas que venimos tratando en este estudio y que han propiciado una apertura al arte de la región.

Para alcanzar la ilustración de este concepto ha seguido varios criterios (a veces son 'no criterios') para la selección de los artistas y las obras. No presenta una selección basada en regiones geográficas o diplomática, donde fuera de obligada presencia obras de artistas de cada uno de los países de América Latina. Tampoco busca enumerar prácticas o tendencias, ni mucho menos establecer un cánón de esta producción. La selección fue basada en una 'coherencia conceptual' que propiciara una manera legible para que cualquier público pudiese tener acceso a la narrativa expositiva (Jiménez, 2001).

Para alcanzar este objetivo ha buscado obras que se situaran más allá del concepto de la identidad, que había obsesionado las propuestas comisariales y discusiones sobre el arte latinoamericano anteriormente. Obras que privilegiaran el concepto universalista, "que cualquiera pudiera asumir como propio, dirigido a uno y a todos los públicos, a un espectador sin patria" (Jiménez, 2001: 53). Que enseñara que es inadecuado hacer divisiones entre primer y tercer mundo, al menos en el espacio de las ideas y del arte, donde el humano tiene siempre una misma medida. Por último buscaba que el conjunto presentado pudiese empoderar a las distintas comunidades latinoamericanas como sujeto histórico. Busca un cambio de 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, en sujeto de visión" (Jiménez, 2001: 54).

Resumiendo, el propósito de la exposición era el de "dar una imagen abierta y rigurosa del arte que procede de América Latina, centrándose en un conjunto significativo de artistas que, con sus propuestas, abren vías o perspectivas de trabajo que

resultan significativas en un plano universal de cara al nuevo siglo en el que entramos” (Jiménez, 2001: 51).

Obras de los siguientes artistas fueron seleccionadas para la exposición: Gustavo Artigas (México, 1970), Fabiana Barreda (Argentina, 1967), Luis Camnitzer (Alemania/Uruguay, 1937), María Fernanda Cardoso (Colombia, 1963), Abraham Cruzvillegas (México, 1968), José Damasceno (Brasil, 1968), Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), Yolanda Gutiérrez (Ciudad de México, 1970), Ignacio Iturria (Uruguay, 1949), Alfredo Jaar (Chile, 1956), Eduardo Kac (Brasil, 1962), Ernesto Leal (Cuba, 1971), Jorge Macchi (Argentina, 1963), César Martínez (México, 1962), Cildo Meireles (Brasil, 1948), Ernesto Neto (Brasil, 1964), Nadín Ospina (Colombia, 1960), Marta María Pérez Bravo (Cuba, 1959), Liliana Porter (Argentina, 1941), Pablo Reinoso (Argentina, 1955), Rosângela Rennó (Brasil, 1962), Tunga (Brasil, 1952), Meyer Vaisman (Venezuela, 1960), Adriana Varejão (Brasil, 1964), Pablo Vargas Lugo (México, 1968) y Gustavo Zanela (Argentina, 1976).



Imagen 51. María Fernanda Cardoso. *El arte de la desaparición*, 2001. Instalación. Ramas de yeso y pintura con mariposas. Obra en exhibición en *El final del eclipse. El Arte de América Latina en la transición del siglo XXI*. Fundación Telefónica, 2001.

Encerrando la propuesta se incluía una selección de video arte y arte para la red (net art) que se integraban al recorrido expográfico y a la propuesta conceptual. Las obras de video arte eran las de los siguientes artistas: Gastón Duprat, Adrián de la Rosa y Mariano Cohn y Rubén González, de Argentina; Eder Santos, de Brasil; Verena Grimm y Yoshua Okón, de México; Angie Bonino, Rafael Besaccia e Iván Lozano, de Perú; y Martín Sastre, de Uruguay. Las obras de net art eran del argentino Gustavo Romano, la brasileña Giselle Beilgueman, los mexicanos Minerva Cuevas y Arcángel Constantini y Brian\_mackern de Uruguay.

Para que entendamos el giro de este momento en el entendimiento del arte latinoamericano en España, debemos de sumar a la proposición de *Al final del eclipse...* la iniciativa anterior, en 1999, de José Jiménez —en colaboración con Fernando Castro Flórez— de la edición del libro *Horizontes del arte latinoamericano*<sup>219</sup>. El libro era el resultado de los debates sostenidos en aquel seminario que hemos hablado anteriormente, sobre los cambios de paradigma en el arte latinoamericano que había tenido lugar en el ARCO'97.

Podemos ver en esta compilación de textos un corpus teórico de lo que vendría a ser la construcción de una teoría del arte desde América Latina. O mejor, pensando que esta construcción ya venía siendo gestada en años anteriores, podemos verlo como la legitimación en España de una teoría del arte elaborada desde allá. Los textos vistos en el libro son todos de autores latinoamericanos —menos el prólogo de los editores y un capítulo escrito por Octavio Zaya, pero que como hemos visto anteriormente tenía gran contacto con la inserción del arte periférico.

Artistas, pensadores y críticos fueron invitados a pensar el arte contemporáneo a nivel universal, pero partiendo del sitio desde donde construían sus discursos. La misma noción de lo universal revisto por los conceptos de lo local que Jiménez utilizaría en *El final del eclipse...*

Podemos ver además esta publicación como un eco español de *Beyond the fantastic: contemporary art and criticism from Latin American*, el ya icónico libro coordinado por Gerardo Mosquera, publicado en 1996. Una especie de bandera en lo que

---

<sup>219</sup> Castro Flórez, Fernando y Jiménez Jiménez, José. (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos.

dice respecto a la construcción teórica de la región, alejada de folclorismos, primitivismo o etiquetas. El propio Mosquera firma uno de los textos en *Horizontes del arte latinoamericano*, así como la curadora e historiadora Mari Carmen Ramírez, que también aparecía en el libro anterior<sup>220</sup>.

Aunque —como hemos venido comentado a lo largo del texto— no podemos ser tajantes en acuñar fechas e hitos, ya que los procesos culturales poseen desarrollo gradual que normalmente son solapados en sus tiempos; podemos establecer que el libro y la exposición reseñados anteriormente son como una anunciación de un aliento distinto para la concepción de discursos expositivos del arte latinoamericano en España. La aparición de estas nuevas narrativas se va a deber en gran medida a la imbricación de profesionales de América Latina en la concepción y organización de las exposiciones, acentuando características conceptuales teorizadas desde allá.



Imagen 52. Cubierta del libro Horizontes del arte latinoamericano.

Esto veremos en el capítulo posterior. Antes, como último epígrafe, haremos una reseña de uno de las instituciones públicas que también han jugado importante papel para que este giro conceptual fuera dado en España, por la formación de su colección, por el contenido de sus muestras y, fundamentalmente por algunas personalidades que allí han trabajado y han dejado su sello de comprometimiento con una visibilidad del arte latinoamericano menos estereotipado.

---

<sup>220</sup> Los otros autores que aparecen en el libro español son el comisario argentino Jorge Glusberg, la crítica y comisaria brasileña Sheila Leiner, la artista performática cubana Coco Fusco, el historiador y comisario mexicano Cuatémoc Medina, el argentino Marcelo Pacheco y el comisario brasileño Paulo Herkenhoff.

### 6.3. La singular experiencia del *Institut Valencià d'Art Modern* (IVAM).

Con la inauguración del *Institut Valencià d'Art Modern* (a partir de ahora IVAM) la Comunidad Valenciana se adelantaba al resto de las autonomías españolas, patrocinando el primer impulso a la creación de un museo de arte contemporáneo en el país. Su creación empieza a gestarse en el año de 1984 gracias a una iniciativa política que apoyaba la idea de Tomás Llorens.

El 30 de diciembre de 1986 la institución fue creada por una ley que ya definía su objetivo principal: “el desarrollo de la política cultural de la Generalidad Valenciana en cuanto concierne al conocimiento, tutela, fomento y difusión del arte moderno”<sup>221</sup>. Pero el IVAM solamente sería inaugurado físicamente el 18 de febrero de 1989, en el Centre Julio González, un edificio de nueva construcción diseñado por los arquitectos Emilio Jiménez y Carles Llorens entre otros. En su inauguración se exhibió la colección del escultor Julio González —cedida al IVAM posteriormente—, una exposición del Equipo Crónica y una muestra del ciclo de fotomontajes *The American Way of Life* de Josep Renau.

Las actividades del centro engloban “la exhibición de sus fondos artísticos, la organización de exposiciones temporales y la edición de catálogos y otras publicaciones que profundizan en los temas tratados en estas muestras, así como la celebración de conferencias, cursos, talleres y conciertos relacionados con las exposiciones organizadas y con otros campos del arte actual”<sup>222</sup>.

Su primer director y especie de mentor espiritual del proyecto, Tomás Llorens, historiador y crítico de arte, sentó las bases de la “colección moderna del museo, proponiendo a la Generalitat Valenciana la adquisición de las esculturas y dibujos de Julio González; las pinturas y esculturas del periodo informalista español (Chillida, Saura y Millares) y las obras claves de la figuración crítica española (Arroyo, Equipo Crónica,

---

<sup>221</sup> Ley 9/1986, de 30 de diciembre, por la que se crean los Entes de Derecho Público "Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música" e "Instituto Valenciano de Arte Moderno".

<sup>222</sup> Institut Valencià d'Art Moderne. Historia y misión. Disponible en: <http://www.ivam.es/hitoria-y-mision/>. Consulta: 20 de marzo de 2014.

Genovés, etcétera) y de otros autores”<sup>223</sup>. Pero ocho meses antes de la inauguración física del proyecto, Llorens asumió la dirección del MNCARS, por lo que influirá muy poco en la programación de las actividades.

El puesto de dirección del IVAM fue pasado a Carmen Alborch, que anteriormente había asumido el puesto de la Dirección de Cultura de la Generalitat Valenciana. Ella se mantuvo cuatro años frente a la institución, hasta que en el año de 1993 fue nombrada Ministra de Cultura. La reemplaza el académico José Francisco Yvars, que se mantiene al frente del centro hasta el año 1995. Estos nombramientos tienen fuerte matiz político y se fueron estableciendo los cambios de acuerdo con las agrupaciones políticas que se turnaban en el poder.

En lo que muchos están de acuerdo es que el momento de gerencia de Alborch y Yvars representó un periodo de esplendor y prestigio del IVAM<sup>224</sup>. Fueron los que “han puesto en marcha un inusual y ambicioso proyecto museístico”<sup>225</sup>, “a labor de génesis de una colección de arte contemporáneo, de una programación actualizada con la creación plástica internacional y de un diálogo con los mejores museos del mundo”<sup>226</sup>.

El cambio del color político en la Comunitat Valenciana propició un giro en el relevo del IVAM. Es así como en agosto de 1995 se anuncia a Juan Manuel Bonet como nuevo director. La postura de Bonet supuso “una ruptura en las políticas del museo”<sup>227</sup>. Se criticó los cinco años de su gestión, por haber llevado un “retorno al orden, en términos plásticos e ideológicos, la querencia por la gráfica, la música, los libros y la fotografía más académica y conservadora”<sup>228</sup>. Se creía que su postura más conservadora

---

<sup>223</sup> García Ruiz, Juan Manuel. (31 de marzo de 1999). IVAM, balance de un museo (1989 – 1999). *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/03/31/cvalenciana/922907879\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/31/cvalenciana/922907879_850215.html). Consulta: 23 de mayo de 2014.

<sup>224</sup> J.R.S./ B.J. (07 de abril de 2014). Seis directores y una carta. *Levante. El Mercantil Valenciano*. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/cultura/2014/04/07/seis-directores-carta/1098383.html>. Consulta: 23 de mayo de 2014.

<sup>225</sup> Molina, Ángela. (3 de agosto de 2015). IVAM, una colección fénix. *Babelia. El País*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/30/babelia/1438257059\\_140050.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/30/babelia/1438257059_140050.html). Consulta: 30 de septiembre de 2015.

<sup>226</sup> García Ruiz, Juan Manuel. (31 de marzo de 1999). IVAM, balance de un museo (1989 – 1999). *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/03/31/cvalenciana/922907879\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/31/cvalenciana/922907879_850215.html). Consulta: 23 de mayo de 2014.

<sup>227</sup> Bono, Ferrán. (19 de mayo de 2000). Juan Manuel Bonet dirigirá el Centro de Artes Reina Sofía, y Kosme de Barañano, el IVAM. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2000/05/19/cultura/958687203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/19/cultura/958687203_850215.html). Consulta: 23 de mayo de 2014.

<sup>228</sup> García Ruiz, Juan Manuel. (31 de marzo de 1999). IVAM, balance de un museo (1989 – 1999). *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/03/31/cvalenciana/922907879\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/31/cvalenciana/922907879_850215.html). Consulta: 23 de marzo de 2014.

—dada principalmente por un gusto especial hacia las vanguardias históricas— se distanciaba de la propuesta inicial del IVAM vinculado a las prácticas más contemporáneas, ya que el interés de Bonet se inclinaba a los movimientos modernos como el ultraísmo, la abstracción y el surrealismo.

Al margen de estas consideraciones, lo que es cierto es que el IVAM durante estos años aumentó y consolidó su proyección internacional, además de producirse un aumento de público. En cuanto a las actividades promovidas bajo la dirección de Bonet se percibió un incremento del interés hacia la producción periférica, principalmente hacia la fotografía latinoamericana y, un rescate de la pintura española de los 80, con la consiguiente ampliación de sus colecciones en estas direcciones.

Si bien es cierto que desde sus inicios el IVAM va a organizar muestras de arte latinoamericano, como pueden ser *Alberto Greco* en 1991; *Fotos Hermanos Mayo* en 1992; *Guillermo Kuitca* del 28 de marzo al 2 de mayo de 1993; será bajo la dirección de Bonet que el número de muestras dedicado al arte de la región se incrementará.

Juan Manuel Bonet es crítico de arte y literatura, comisario de exposiciones, además de escritor. Su investigación y publicaciones se han centrado principalmente en las vanguardias, tanto artísticas como literarias, que han resultado en libros como *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* de 1995 o en la exposición *Literatura argentina de vanguardia* (26 de abril a 3 de junio de 2001) celebrada en la Casa de América de Madrid. En el desarrollo de su trabajo, Bonet fue tejendo redes de contacto entre España y América Latina, como podemos confirmar por ejemplo, en el comisariado —juntamente con Marcelo Pacheco— de la exposición *Surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, en el año de 1989 en el CAAM, que hemos reseñado anteriormente. O, también en el CAAM, en el año 1992 participó del seminario internacional paralelo a la muestra *Voces de Ultramar: Arte en América Latina y Canarias: 1910 - 1960*, con una ponencia titulada *Voces del Nuevo Mundo*.

Así como otras personalidades, españolas o extranjeras, que vamos mencionando en este estudio —como pueden ser los hermanos Zaya, Gerardo Mosquera, Manuel Borja-Villel, dentre otros— Juan Manuel Bonet, representa uno de los profesionales que al seguir su huella, vemos que es decisivo en la tarea de lograr que en España se reconociera y reestructurara la imagen del arte contemporáneo de América Latina. Esto

se confirma por su labor en el IVAM o como director del MNCARS, en el momento posterior, así como en la organización de actividades en otras instituciones españolas o de América Latina y actualmente como director del Instituto Cervantes.

Durante los cinco años de la gestión de Bonet al frente del IVAM se organizaron seis exposiciones exclusivamente dedicada al arte de América Latina: *Humberto Rivas. Los enigmas de la mirada*, 1996; *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, 1997; *El Buenos Aires de Horacio Coppola*, 1997, *Mexicana, Fotografía moderna en México, 1923 – 1940*, en 1998; *Sergio Larraín* en 1999, y *Brasil. 1920 – 1950. De la antropofagia a Brasilia*, 2000.



Imagen 53. Cubierta del catálogo *Humberto Rivas. Los enigmas de la mirada*, IVAM, 1996;



Imagen 54. Cubierta del catálogo *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, IVAM, 1997.

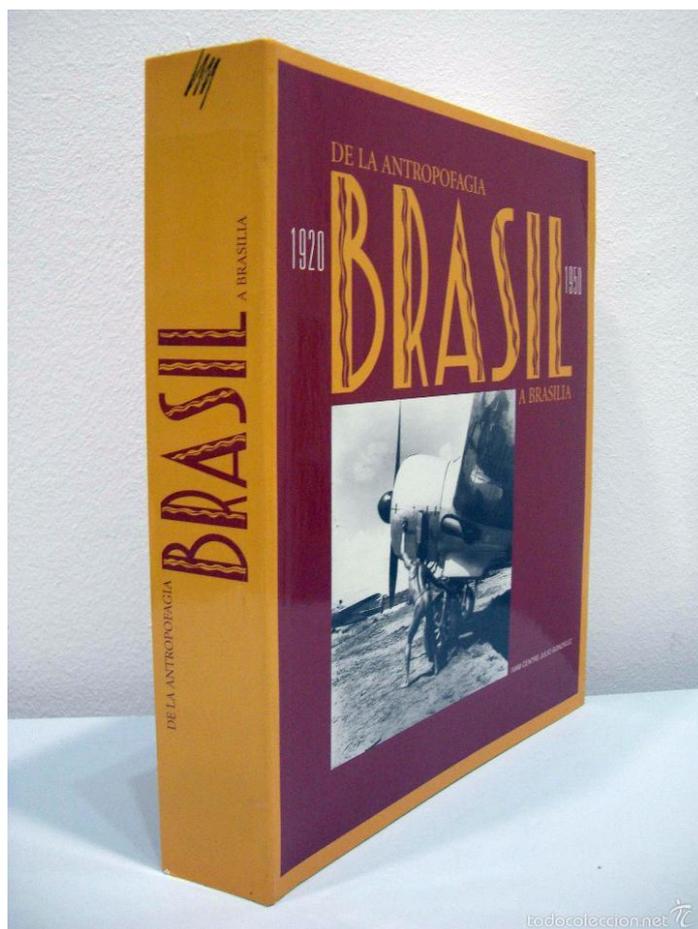


Imagen 55. Cubierta del catálogo Brasil. 1920 – 1950. De la antropofagia a Brasilia, IVAM, 2000.

Comisariada por Salvador Albiñana y Horacio Fernández, *Mexicana, Fotografía moderna en México, 1923 – 1940* (29 de enero a 17 de mayo de 1998), era una exposición con una intensa actividad investigativa por detrás, mucho de ello dado por la labor docente y de investigación de los comisarios en la Universidad de Valencia y de Castilla-La Mancha. Los trabajos expuestos revisaban la mirada de importantes fotógrafos internacionales —como Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Tina Modotti o Paul Strand— sobre un México que acababa de salir de la revolución y experimentaba fuertes transformaciones sociales. Exhibía también a nombres de la fotografía mexicana, como Manuel Álvarez Bravo, clave para entender el desarrollo de la modernidad en el país. Incluía a otros exhibidos por primera vez en España, como Agustín Jiménez, autor de la famosa foto de Sergei Eisenstein con la calavera y Emilio Armero, de quien se presentaba un retrato de Lorca desconocido hasta aquel momento (Albiñana y Fernández, 2000).

La crítica a la extensa muestra —que reunía alrededor de 200 fotos, con copias de época— fue muy positiva, llegando a afirmarse que “La singular convergencia de arcaísmo y dadaísmo, sabor indígena y espíritu experimental, luminosa sencillez e intensa precisión, crea un clímax que transporta al espectador a una especie de cuento de hadas para adultos”<sup>229</sup>. Percibimos en la nota como el periodista relaciona aspectos autóctonos y modernos para referirse a la singularidad del ambiente social y de como la fotografía fue capaz de plasmarlo. Fusión de lo local y lo global, que como hemos venido asegurando, fue una de las fórmulas encontradas para legitimar la producción artística latinoamericana.

Centrémonos en otra de las muestras colectivas organizadas por el IVAM, bajo la dirección de Bonet: *Brasil. 1920 - 1950. De la antropofagia a Brasilia* (26 de octubre de 2000 a 14 de enero de 2001). Este monumental proyecto empezó a ser ideado en el año de 1997 por Bonet y el conjunto de multidisciplinario de comisarios brasileños: Annateresa Fabris (historiadora y crítica de arte), Carlos A. Ferreira Martins (arquitecto y profesor universitario), Jean-Claude Bernardet (guionista y crítico de cine), José Miguel Wisnik (músico y profesor de literatura brasileña) y Carlos Augusto Calil (profesor de cine). Todos han trabajado bajo la curaduría general de Jorge Schwartz, profesor de la Universidade de São Paulo con un amplio recorrido investigativo sobre las vanguardias literarias y artísticas de América Latina.

La exposición no se pretendía como una efeméride en las celebraciones de los 500 años de la llegada portuguesa a Brasil, pero por casualidad fue celebrada en el IVAM en aquellas fechas. De acuerdo con Jorge Schwartz “El IVAM también ofreció el mismo año una posibilidad de ‘redescubrimiento’. En este caso, se trata del Brasil de las modernidades y de las vanguardias” (2002, s.p.) comparando la exposición valenciana con la extensísima *Mostra do Descobrimento*, realizada en São Paulo dentro de las festividades del Quinto Centenario brasileño.

Para entender la magnitud de aquella exhibición es preciso que nos fijemos en los números: exhibidas casi 700 obras, de 144 artistas y escritores, pertenecientes a más de 100 colecciones privadas. En su paso por Valencia fue visitada por 60.000 personas y el sector didáctico de la muestra trabajó con 7.500 niños (Schwartz, 2002). Posteriormente

---

<sup>229</sup> Gallero, José Luis. (6 de febrero de 1998). Pasión por México. *ABC*, p.44.

la exposición fue montada en el Museu de Arte Brasileira de la FAAP (1 de diciembre de 2002 al 2 de marzo de 2003), en São Paulo y finalizó su itinerancia en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) de Buenos Aires.

Probablemente quepa decir que ha sido la más importante exhibición de arte brasileño que se ha podido ver en España. El recorte cronológico propuesto parte de los momentos anteriores a la Semana de Arte Moderna de São Paulo del año 1922, hito por excelencia de la iniciativa modernista en Brasil y, toma como marco de cierre el plan de la construcción de la ciudad de Brasilia, que suele ser considerado como el coronamiento definitivo de aquella aventura.

Dentro de este discurso define tres momentos históricos: la Revolución Modernista de tendencia estetizante de los años 20, representada en las pinturas de Tarsila do Amaral, de Anita Mafalitti, de Vicente do Rego Monteiro y en los escritos de Oswald y Mario de Andrade. La década de los 30 es vista como un giro a lo social, haciendo uso del formalismo de los 20 pero inclinado a un encuentro más sincero con el color local. En este apartado las dos figuras imprescindibles son Emiliano Di Cavalcanti y Cândido Portinari. El desarrollo de la estética nacional iría caminando hacia un lenguaje abstracto, constructivista e internacionalista, de finales de la década de 40, desembocando en un estilo propio en la década de 50, lo que se ve claramente tanto en la concepción de Brasilia, como en el trabajo inicial de los artistas concretistas.

Este recorrido cronológico fue recreado a través de pinturas, grabados, dibujos, bocetos, manifiestos, libros, revistas, catálogos, manuscritos, fotografías, afiches cinematográficos, películas (tanto artísticas como documentales), partituras, tapicería, ropas de época, planos arquitectónicos y maquetas, que trataban de dar al espectador las herramientas necesarias para entender el contexto social que había generado el pensamiento estético modernista en el país. En palabras de Schwartz (2002: s.p.), la exhibición fue pensada como “un abordaje multicultural, que estableciese un diálogo y entrecruzamiento entre las diversas manifestaciones artísticas y culturales. [...] representó un intento de retomar el espíritu pluriartístico de la "Semana de Arte Moderno" o "Semana del 22", espíritu que alentaba la creación de verdaderas redes de vasos comunicantes”.

*Brasil 1920 – 1950...* fue producida a partir de un ánimo académico e intelectual en percibir la existencia de otras modernidades, más que aquellas icónicas protagonistas de los libros de historia. El crítico y teórico Kevin Power, en un texto acerca de la exposición<sup>230</sup>, decía que había que entenderla dentro de este clima teórico, discusiones que se inician en la década de 1960 y que pretenden mirar la modernidad a partir de otras perspectivas, distintas de la eurocéntrica.

Es un momento en que se problematiza la representación del arte latinoamericano en las exposiciones internacionales, tratando de llevar otras posibilidades con una todavía tímida participación de teóricos de allá que, en los años siguientes veremos ampliarse. Todavía utilizando las palabras de Power, la muestra del IVAM no solamente hacía una recuperación histórica de un momento cultural del país sudamericano, práctica común en las exposiciones enciclopédicas del periodo anterior, como hemos visto. Más allá de esto, la exposición pone sobre la mesa una tesis:

El reconocimiento central de que la Modernidad, con sus poéticas de vanguardia, no fue exclusivamente un modelo exportado al resto del mundo para ser asumido de una manera forzosamente tardía sino una experiencia vivida según las particularidades que retaron a este modelo dominante. En el caso de Brasil implicó un rechazo a veces violento del modelo vanguardista europeo, sobre todo del futurismo y del cubismo, con su programa para subvertir la historia y la memoria, con su afán ciego de progreso, y con su fe en la abstracción y la racionalidad.<sup>231</sup>

También en el año 2000 el IVAM y la editorial L'Eixam realizaron una edición facsímil de *Vida-Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia* de mayo de 1921, el único número de la publicación organizada por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros publicado en su estancia en Barcelona<sup>232</sup>. Esta publicación es índice de la estrecha relación que mantenía las vanguardias europeas y latinoamericanas, lo que el IVAM intenta poner en relieve con su rescate.

---

<sup>230</sup> Power, Kevin. (1 de noviembre de 2000). Moderno mirar atrás. Monumental exposición sobre arte brasileño de 1920 a 1950. *El Cultural. El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Moderno-mirar-atras/2420>. Consulta: 23 de marzo de 2014.

<sup>231</sup> Power, Kevin. (1 de noviembre de 2000). Moderno mirar atrás. Monumental exposición sobre arte brasileño de 1920 a 1950. *El Cultural. El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Moderno-mirar-atras/2420>. Consulta: 23 de marzo de 2014.

<sup>232</sup> Véase González Madrid, María José y Alfaro Siqueiros, David. (2000). *Vida-Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*. Valencia: IVAM y L'Eixam. Consulta: 23 de marzo de 2014.

La exposición *Brasil 1920 – 1950...* ideada por Bonet, fue realizada ya en el IVAM bajo la dirección de Kosme de Barañano, quien lo había sustituido tras su ida al MNCARS. Barañano se mantuvo en el cargo hasta mayo de 2004, cuando, destituido del cargo, lo asume Consuelo Ciscar, que mantenía relaciones de colaboración con el instituto valenciano desde épocas anteriores. Ciscar se mantiene en el cargo durante una década, cuando tras un concurso de la Generalitat resulta vencedor el profesor valenciano de Bellas Artes José Miguel García Cortés<sup>233</sup>.

En estos años el IVAM ha pasado de un papel protagonista en la exhibición y promoción de arte a una deriva de intranscendencia, ocasionada por los recortes del período de crisis económica internacional del 2008/2010 que ha afectado a prácticamente todos los museos y espacios de arte pero también, por una serie de polémicas y escándalos políticos. Sin adentrarnos en estos casos, cabe resaltar que aunque se haya visto bastante minado el campo de actuación en lo que hace la difusión e investigación del arte latinoamericano, han conseguido mantener con cierta frecuencia la organización de exposiciones y su relación con entidades culturales de América Latina.

Algunos de los ejemplos más emblemáticos fueron las exposiciones: *Abstracción: El paradigma amerindio* (16 de octubre de 2001 a 6 de enero de 2002); *Luis Barragán: la revolución callada* (13 de noviembre de 2001 a 13 de enero de 2002), *Reinvenciones: fotografía dominicana post-dictadura* (29 de septiembre a 13 de noviembre de 2005), *Cuba. Vanguardías 1920 – 1940* (18 de mayo a 02 de julio de 2006), *Fervor de Buenos Aires. Dibujos de Arquitectos Argentinos* (26 de julio a 2 de septiembre de 2007), *Miradas reveladoras. Fotografía Cubana* (10 de diciembre de 2009 a 14 de febrero de 2010), *Gigante por la propia naturaleza* (31 de mayo a 17 de julio de 2011), sólo para citar algunas de las muestras colectivas, aunque también se llevaron a cabo varias exposiciones individuales.

Un poco a modo de cierre de este ciclo que hemos presentado, se realiza en el año de 2014, dentro de las celebraciones de 25 años del IVAM, la exposición *Arte Iberoamericano en la Colección del IVAM* (15 de mayo a 13 de julio de 2014). Esta muestra

---

<sup>233</sup> J.R.S / B. J. (07 de abril de 2014). Seis directores y una carta. *Levante. El mercantil valenciano*. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/cultura/2014/04/07/seis-directores-carta/1098383.html> y Bono, Ferran. (21 de septiembre de 2014). El nuevo director pretende abrir el IVAM a universidades y colectivos. *El País*. Disponible en: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/09/21/valencia/1411314269\\_695016.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/09/21/valencia/1411314269_695016.html). Consulta: 07 de noviembre de 2016.

se articula sobre uno de los puntos fuertes del instituto: la adquisición de obras de arte latinoamericano que conformaran un sólido ejemplo de aquella producción a lo largo del siglo XX y principios del XXI. En 2014 poseía un acervo de 262 obras realizadas por 41 artistas “de la talla de Horacio Coppola, Joaquín Torres-García, Alberto Greco, Norah Borges de Torre, Roberto Matta, Wifredo Lam, Sebastião Salgado, Humberto Rivas, Eduardo Kac o Jorge Pineda, entre muchos otros” (Císcar, Consuelo en Castro Flórez, 2014: 7). Como podemos observar, casi todos son nombres que habían pasado anteriormente por exposiciones en las salas del IVAM, lo que da pistas sobre los criterios utilizados en su política de adquisiciones.

De los creadores más representados en la colección del IVAM se situaban: “Grete Stern (56 obras), Roberto Otero (42 obras), Horacio Coppola (38 obras), Humberto Rivas (31 obras), Mauricio Amster (23 obras) y Joaquín Torres García (10 obras)” (García-Osuna en Castro Flórez, 2014: 23). Obviando a Joaquín Torres-García —del que cuentan con pinturas y esculturas-juguete— y Mauricio Amster —artista gráfico polaco, luego exiliado en Chile, del que poseen dos decenas de obras—, vemos que el grueso de las adquisiciones son de fondos fotográficos. Otro índice de los criterios de adquisición del IVAM está dado, como podemos suponer, por el menor precio de las obras, que conlleva a la posibilidad de la formación de una colección más completa de determinado artistas, periodo o tendencia.

La exposición, comisariada por Fernando Castro Flórez, se dispuso en cinco ejes principales: *El Origen Vanguardista*, *Surrealismo en el Nuevo Mundo*, *Mirada Fotográfica*, *Otros Comportamientos* y *La Actualidad*. La exposición sigue una de las líneas que han encontrado los museos españoles para driblar las limitaciones impuestas por la crisis económica: visitar y replantear sus fondos, buscando narraciones posibles en alternativa a los altos costes de exposiciones colectivas con piezas venidas de distintos fondos. Ampliaremos sobre este tema más adelante, en otro de los capítulos del estudio.

No obstante, tratándose de una muestra del año 2014, vemos persistir algunas simplificaciones y estereotipos, en el texto del catálogo. En la presentación aunque se intente justificar que no es posible homogeneizar el arte de la región, búscase unidad —posiblemente para justificar la exhibición— que, según la autora se encuentra en algunos rasgos comunes

que van desde lo exótico y folklórico hasta lo salvaje, virginal y telúrico. De este modo podemos advertir desde un imaginario precolombino e indígena, hasta un resentimiento colonial y de afección por una unidad territorial, o incluso elementos de denuncia político-social que en función de la época histórica y la corriente estética se muestra con mayor o menor fuerza (Císcar, Consuelo en Castro Flórez, 2014: 8).

Una vez más, el arte latinoamericano es tomado como conjunto, asimilándole a través de aspectos relacionados a lo primitivo, rural y salvaje. Quizás sin advertirlo, se hace un juicio donde el arte de la región se ve como en una etapa de desarrollo anterior a aquella experimentada por el arte producido en los centros hegemónicos. Esto llama la atención ya que viendo a las obras expuestas, muchas de ellas tratan de elementos de la modernidad, del desarrollo urbano y como este se procesa localmente en América Latina.

No obstante, en el mismo catálogo tenemos en el texto del comisario de la muestra una fiera defensa de la autonomía y legitimidad de la producción contemporánea en América Latina. Rebatendo simplificaciones y prejuicios, Fernando Castro Flórez en el texto “Repensando las oportunidades de un ‘Territorio’ Cultural”, llega a afirmar que: “No exagero al pensar que precisamente ha sido en las periferias del *mainstream* donde se ha mantenido un debate cultural más intenso y, sobre todo (sic), allí donde la práctica del arte y de la teoría ha supuesto replanteamientos comunitarios, tensiones políticas y generación de nuevas propuestas” (Castro Flórez, 2014: 12).

Sobre la muestra titulada *Arte Iberoamericano...* que se veía en el IVAM, el comisario comentó:

La revisión del territorio latinoamericano a partir de las colecciones del IVAM no supone, en ningún sentido, realizar una inclusión “paternalista” ni de una reagrupación estratégica que finalmente podría reedificar la posición marginal. Lo que esta exposición, con obras de artistas latinoamericanos vanguardistas y actuales, permite es visualizar *territorios plurales de la creación* y, al mismo tiempo, es una oportunidad extraordinaria para comprender que la subjetivización política y artística tiene que estar en la brecha, en ese (des)territorio de incertidumbres y reconocimientos, de diáspora y diálogo, de conflicto y, ojalá, de entendimiento. (Castro Flórez, 2014: 20)

## 6.4. Cuestionando lo latinoamericano. Exposiciones y foros de discusión.

### 6.4.1. *Cocido y Crudo (1994/1995)*

Volvamos un poco en el tiempo. En el año 1994, se exhibe en Madrid la exposición *Cocido y Crudo* (14 de diciembre de 1994 a 6 de marzo de 1995), proyecto construido durante tres años de trabajo por su comisario, el norteamericano Dan Cameron para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Por aquellas fechas Cameron asumiría el puesto de comisario senior en el New Museum de Nueva York. De acuerdo con Anna María Guasch, aquella fue “la primera exposición entre multicultural y poscolonial presentada en una institución museística española” (2016: 119). Aunque cabe hacer un paréntesis: la exposición *Américas* realizada dentro del proyecto *Plus Ultra* en 1992 — de la que hemos hablado anteriormente—, podría verse como una semilla de estas discusiones en territorio español<sup>234</sup>, sin embargo lo que es cierto, es que no fue organizada directamente dentro de una institución museística.

Pero sin dudas, cabe hacer un breve análisis sobre *Cocido y Crudo*, pues es la muestra que por antonomasia vemos figurar en la bibliografía como la precursora en la inserción, con cierto nivel de paridad, del arte periférico en las muestras españolas.

Dan Cameron parte del texto del antropólogo Claude Lévi-Strauss *Lo crudo y lo cocido* de 1964, que después de estudiar a varias tipologías alimenticias y la inserción léxica en grupos indígenas de Brasil de palabras relacionadas a la cocción o crudez de los alimentos, compara “el concepto de lo cocido con lo civilizado y del crudo con lo primitivo, y, yendo más allá del punto de vista colonial, apuesta por un intercambio y un

---

<sup>234</sup> En el texto *Cocido y Crudo*, para el catálogo de la exposición en el Reina Sofía, Dan Cameron reconoce la singularidad del proyecto de Mar Villaespesa: “[...] 1992, un punto de referencia insoslayable fueron las celebraciones del Quinto Centenario en España, orientadas a recontextualizar cuestiones históricas de dominación cultural en un rito de paso con el que en definitiva se pretendía renovar la imagen internacional del país después del renacimiento cultural iniciado diecisiete años atrás con la muestra de Franco. No todas las actividades comprendidas bajo el paraguas del Quinto Centenario estuvieron exentas de perspectivas críticas sobre la realidad histórica y contemporánea —exposiciones como las de José Luis Brea, *The last days*, y Mar Villaespesa, *Plus Ultra*, fueron excepciones importantes a la regla del nacionalismo gratuito—, pero ninguna se propuso tan resueltamente atravesar siglos de error para hallar algún sentido actual a la Conquista [...]” (Cameron, 1995: 47).

trueque interactivo de situaciones culturales entre lo crudo y lo cocido mediante un intento de desjerarquizar el punto de vista del hablante” (Guasch, 2016: 119).

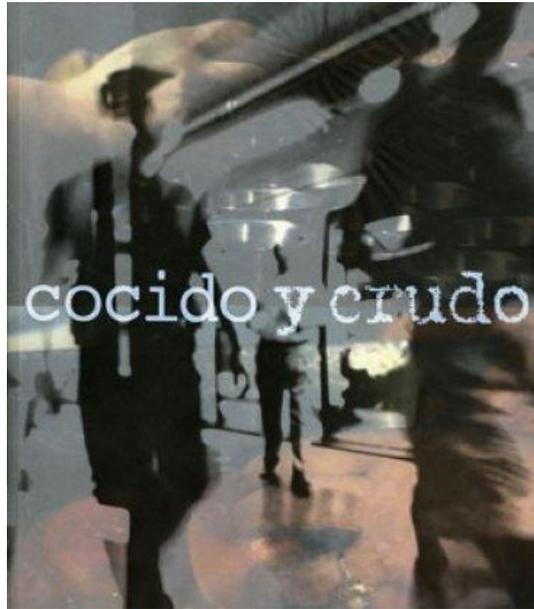


Imagen 56. Cubierta del catálogo de la exposición *Cocido y Crudo*, MNCARS, 1994 / 1995.

Más allá de esto, para Cameron (1995: 46), Lévi-Strauss logra realizar una igualación dialéctica para dos esferas diametralmente opuestas:

la desafortunada tendencia de las sociedades ‘avanzadas’ de Occidente a definirse en comparación con otro al que no se permite negociar ninguno de los términos de la negociación, y el impulso todavía incipiente hacia un estado de trueque interactivo de situaciones culturales, en las que ambos lados participan negociando las condiciones en las que la percepción de cada uno tiene de la realidad se representa a quienes todavía no la comparten.

Como era de esperarse, la muestra se vale del segundo tramo de esta trayectoria, estableciendo en ella el trueque y la contaminación negociada que veía como positiva en este momento histórico de la poscolonialidad.

Sobre lo anterior también apuntaría el comisario: “No me gusta la pureza; prefiero mezclar y contaminar. En la muestra *Cocido y Crudo* va a ser difícil para el público español saber de dónde vienen los artistas, y este contraste creo que beneficia al espectador, que podrá comprobar que el arte no está sobre pedestales, sino que tiene que ver con sus

propias vidas”<sup>235</sup>. En esta afirmación Cameron también deja patente que la muestra presentada en Madrid fue forjada como una respuesta al fracaso, que según su punto de vista, había sido *Magiciens de la Terre*, que “a su juicio, canonizaba la otredad de los artistas ligándolos a sus lugares de origen como principio organizativo y buscaba definir algo denominado ‘arte global’ desde una perspectiva comisarial que pretendía explorar una constelación ‘pancultural’” (Guasch, 2016: 119).

Huyendo de la división igualitaria entre artistas del mundo desarrollado y aquellos de zonas periféricas, *Cocido y Crudo* traslada el foco al hecho de que “el país de origen, el sexo, y la raza, los lazos étnicos o las preferencias sexuales de un artista sean centrales en el significado de su obra, a la idea de que el arte interesante consigue ser local y central a la vez” (Cameron, 1995: 47). Define que más que la dicotomía que puede ser entendida en el título de la exposición, lo que se busca es que las dos categorías se inunden y contaminen, entendiendo que “uno de los conceptos no pueda existir sin la proximidad del otro” (Cameron, 1995: 47).

Esta contaminación proponía también quitar la otredad, lo diferente, de su casillero, de su separación frente al yo central. Según Jean Fisher, seguir con esta clasificación fuerza que entendamos a un (en Cameron, 1995: 40):

concepto de la diferencia como entidad “absoluta” en el sentido de una autenticidad esperada. Cada vez que la “identidad” y la “diferencia” se cosifican en representaciones proyectadas y predeterminadas, el “yo” y el “no yo” siguen estando atapados en la tradicional relación especular occidental, en la que lo Diferente se absorbe como negativo de lo igual.

La propuesta sería entonces pensar la diferencia “sin nombrarla y subsumirla en sistemas de pensamiento reductores y totalizadores. ¿Es posible des-racializar y des-sexuar la “diferencia” y pensarla en términos positivos, no cosificantes?” (Fisher, Jean en Cameron, 1995: 40).

Para ilustrar estos desbordamientos, se eligió a 54 artistas procedentes de 20 países, varios de ellos de América Latina y de España<sup>236</sup>, aunque, este dato

---

<sup>235</sup> Cameron, Dan en Samaniego, Fernando. (13 de diciembre de 1994). El Reina Sofía expone “el arte que contamina”. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212_850215.html). Consulta: 27 de mayo de 2014.

<sup>236</sup> Los artistas participantes fueron los siguientes: Afrika (Federación Rusa, 1966), Janine Antoni (Bahamas, 1964), Stefano Arienti (Italia, 1961), Sadie Benning (EE.UU., 1973), Xu bing (China, 1955),

aparentemente no tiene mayor importancia. El criterio norteador para la selección, de acuerdo con Anna Maria Guasch (2016: 120) fue la de que “definían su propia voz según sus personales orígenes socioculturales, buscando deliberadamente no penalizar a los representantes de minorías étnicas, religiosas o sexuales o cuyos puntos de referencia cultural se situaran al margen de las alianzas del eje euroamericano”.

Las instalaciones dominaban las propuestas en la exposición, por el motivo, según Cameron de que “es lo más atractivo para los artistas, que así rompen las barreras de la obra de arte. Son piezas que no terminan en la muestra, sino que desarrollan y cambian en otros lugares”<sup>237</sup>, que acentuaba el intercambio entre múltiples posiciones culturales que se buscaba representar. Se puede definir a los artistas de *Cocido y Crudo* como antropólogos o etnógrafos que, primero entran en contacto con imágenes, materiales y situaciones, para luego recontextualizarlos o cocinarlos. Así expresaban su potencialidad de omnipresencia entre lo local y universal, pues ellos “piensan más en las prioridades del mundo, dentro de una descentralización del arte que se relaciona más con la cultura popular, política o literaria”<sup>238</sup>.

La trascendencia actual de *Cocido y Crudo*, que se suele ubicar como ejemplificante en la construcción de un modelo de inclusión de la periferia en el orden central del sistema de artes, no ha escapado a las críticas y polémicas, tanto en el momento de su exhibición, como en las reflexiones posteriores.

---

Pedro Cabrita Reis (Portugal, 1956), Geneviève Cadieux (Canadá, 1955), Victoria Civera (España, 1955), Juan Dávila (Chile, 1946), Win Delvoye (Bélgica, 1965), Mark Dion (EE. UU., 1961), Eugenio Dittborn (Chile, 1943), Willie Doherty (Irlanda del Norte, 1959), Lili Dejourie (Bélgica, 1941), Marlene Dumas (Sudáfrica, 1953), Jimmie Durham (EE. UU. 1940), Maria Eichhorn (Alemania, 1962), Sylvie Fleury (Suiza, 1961), Renée Green (EE.UU., 1959), Mona Hatoum (Líbano, 1952), José Antonio Fernández-Diez (Venezuela, 1964), Gary Hill (EE.UU., 1951), Damian Hirst (Inglaterra, 1965), Narelle Jubelin (Australia, 1960), KCHO (Cuba, 1970), Bodys Isek Kingelez (Zaire, 1948), Martin Kippenberger (Alemania, 1953), Igor Kopystiansky (Alemania), Svetlana Kopystiansky (Alemania), Mariusz Kruk (Polonia, 1952), Eva Lodfahl (Suecia, 1953), Rogelio López Cuenca (1959), Petr Lysáček (República Checa, 1961), Paul McCarthy (EE.UU., 1945), Marlene McCarty (EE.UU., 1957), Tatsuo Miyajima (Japón, 1957), Pedro Mora (España, 1961), Juan Luis Moraza (España, 1962), Yasumasa Morimura (Japón, 1951), Jean Baptiste Ngnetchopa (Camerún, 1953), Marcel Odenbach (Alemania, 1953), Gabriel Orozco (México, 1962), Vonghrachanh Phaophanit (Laos, 1961), Pierre et Gilles (Francia, 1976), Keith Piper (Malta, 1960), Rosângela Rennó (Brasil, 1962), Faith Ringgold (EE.UU., 1930), Allen Ruppesberg (EE.UU., 1944), Doris Salcedo (Colombia, 1958), Julia Scher (EE.UU., 1954), Kiki Smith (Alemania, 1954), Rirkrit Tiravanija (Argentina, 1961), Sue Willians (EE.UU., 1954), Fred Wilson (EE.UU., 1954).

<sup>237</sup> Cameron, Dan en Samaniego, Fernando. (13 de diciembre de 1994). El Reina Sofía expone “el arte que contamina”. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212_850215.html). Consulta: 27 de mayo de 2014.

<sup>238</sup> <sup>238</sup> Cameron, Dan en Samaniego, Fernando. (13 de diciembre de 1994). El Reina Sofía expone “el arte que contamina”. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212_850215.html). Consulta: 27 de mayo de 2014.

Las polémicas empiezan con cuestiones operativas de la exposición: María Corral, la directora del MNCARS que impulsó la muestra, fue destituida del cargo noventa días antes de la inauguración. Bajo nueva dirección, se puso en peligro el montaje, pero “tras dos semanas de espeso silencio se pudo continuar”<sup>239</sup>. Según declaraciones posteriores de Dan Cameron<sup>240</sup>, el alejamiento de María Corral, tuvo relación con un boicot a la muestra, que se sintió además con el cancelamiento de todas las actividades educativas que fueron programadas.

Bajo estas condiciones, algunas de las obras proyectadas para la exhibición no se vieron, algunas de artistas alemanes que se negaron a participar debido a su indignación por el alejamiento de la directora y, el otro caso, fue la obra *Ángel* (1994), una estatua de Lenin alada, del artista ruso Afrika, que no recibió la autorización municipal para la instalación de la estatua de un Lenin alado de 6 metros de altura.



Imagen 57. Vista de la exposición *Cocido y crudo*. MNCARS, 1994 /95, con la obra de Kcho, *Lo mejor del verano*.

---

<sup>239</sup> Samaniego, Fernando. (13 de diciembre de 1994). El Reina Sofía expone “el arte que contamina”. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/12/13/cultura/787273212_850215.html). Consulta: 27 de mayo de 2014.

<sup>240</sup> Cameron, Dan en El Cultural. (29 de octubre de 2010). El Museo Reina Sofía, año a año. *El País*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-Museo-Reina-Sofia-ano-a-ano/28054>. Consulta: 15 de marzo de 2015.

A pesar de la trascendencia que ha tenido la exposición en las discusiones sobre el arte global entrado el siglo XXI, Dan Cameron se muestra reticente al acordarse de su impacto en España:

Casi todos los comentarios en los periódicos de *Cocido y Crudo* fueron negativos y, desde que me fui en ese momento de España tras tres meses de duro trabajo, ninguna institución me llamó más ni para dar una conferencia (este sigue siendo el caso hoy en día). Parecía en ese momento y **he tenido esa sensación durante muchos años después, que este proyecto que consumió tres años de mi vida había sido arrojado al basurero de la historia del arte español.**<sup>241</sup> (negrito del original)

De acuerdo con Anna María Guasch (2016) esta muestra fue el centro de varias polémicas que no eran tan habituales en el escenario de la crítica del arte en España: “aparte de su elevado presupuesto, se le criticó por la elección de los artistas, por la calidad de las obras presentadas, por la falta de radicalidad en las propuestas, más efectistas y espectaculares que rotundas y creativas, pero sobre todo se cuestionó la bondad de las intenciones del comisario” (Guasch, 2016: 121).

Algunas de las críticas partieron del medio intelectual latinoamericano, notando que estas propuestas concebidas desde el norte, seguían una línea paternalista de mirar hacia el otro, pero sin devolverse la mirada. Como escribía Iván de la Nuez (1995: 28):

En la medida en que las inclusiones sigan la línea del momento, el crítico o comisario occidental llevando y trayendo, comprando allá para vender acá, reintegrándose al centro desde un viaje circular, entonces el benévolo gesto no podrá cambiar el sentido perverso de un esquema que deja a la periferia su exhibición y a Occidente la conciencia crítica de la misma. Una perspectiva implícita e la que los márgenes parecían poner el “cuerpo” y Occidente en “discurso”. La periferia el “sabor” y Occidente el “saber”.

La grandilocuencia de Cameron también fue motivo de crítica: “La grandilocuencia del espacio y de la ambición de Cameron no parece haberse adecuado a los objetivos propuestos” (Pinto de Almeida, 1995: 76). Juzgaban que aun cuando afirmase lo contrario, la lógica del modelo estético Occidental daba el tono de la

---

<sup>241</sup> Cameron, Dan en El Cultural. (29 de octubre de 2010). El Museo Reina Sofía, año a año. *El País*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-Museo-Reina-Sofia-ano-a-ano/28054>. Consulta: 15 de marzo de 2015.

exposición. Con críticas tan contundentes como: “[...] que estos demagogos van a buscar a Surinam o Australia, será siempre un artista sin nombre y sin individualidad, porque su papel es el de representar un arte inferior [...]” (Vidal, 1995: 25).

#### 6.4.2. *Foros de Discusión.*

A finales de la década de 1990 y a principios del 2000 se realizaron en España una serie de foros de discusión que se proponen teorizar el arte contemporáneo latinoamericano. Es fundamental tener presente que los llamados *Foros Latinoamericanos* organizados por el MEIAC, tuvieron sus tres primeras ediciones coordinadas por un crítico latinoamericano, Gerardo Mosquera, y que los conferencistas eran en su mayoría personalidades latinoamericanas con un amplio recorrido en la investigación, teorización y trabajo con esta producción. Tener estos aspectos en mente nos lleva a entender los planteamientos teóricos que son puestos sobre la mesa de debate —dados por una legitimación que parte del ámbito latinoamericano, huyendo de ingerencias externas— y serán utilizados como preceptos conceptuales para los proyectos posteriores.

Antes de centrarnos en los *Foros* realizados en España, es imprescindible hablar de la Reunión/Seminario *Una nueva historia del arte en América Latina*, realizada en Oaxaca, México, 1996. Esta reunión/seminario representa un antecedente claro de lo que posteriormente será discutido en España. Podremos vincular el pensamiento generado en estos eventos tanto por los nombres participantes como por temas tratados.

De acuerdo con la Dra. Rita Eder (comunicación personal, 12 de febrero de 2015), investigadora y docente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la reunión de Oaxaca tuvo a su vez como antecedente el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en Zacatecas, México, 1993.

Este primer coloquio reunió a investigadores de distintas generaciones, instituciones y países de América Latina, bajo el tema *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. Tenía como objetivo fundamental el de “establecer el

diálogo y los puntos de contacto frente a los distintos quehaceres de la historia, la teoría y la crítica del arte a lo largo del continente”<sup>242</sup>.

A partir de las discusiones de Zacatecas, se inicia una segunda etapa, apoyada por la Fundación Rockefeller para las Humanidades y la UNAM. En este punto se establece un grupo fundador, formado por investigadores latinoamericanos con distintas trayectorias e inquietudes: Gustavo Buntinx (Perú), Roberto Amigo (Argentina), Gerardo Mosquera (Cuba), Gabriel Peluffo (Uruguay), Serge Guilbaut (Canadá), Andrea Giunta (Argentina), Aracy Amaral (Brasil), Ida Rodríguez Prampolini (México), Ticio Escobar (Paraguay) y Rita Eder (México).

Motivados por la escritura de una nueva historia del arte de América Latina, repasando problemas teóricos y metodológicos, se llevaron a cabo tres seminarios<sup>243</sup> de discusiones donde se hace una revisión

selectiva vigente en las historias generales del arte latinoamericano; se quería una historia del arte que subrayase la complejidad dentro de un mismo objeto y se enfatizó la necesidad de una mirada prismática en torno a las obras. Se mencionó la necesidad de incluir perspectivas comparativas e identificar imágenes condensadoras o de síntesis de tal manera que se pudiese trabajar de lo particular a lo general. Finalmente se pidió que las obras que formaran parte de este *corpus*, cualesquiera que fueran sus soportes, espacialidades o temporalidades, tuvieran una vocación polémica y que el índice que quedara finalmente tuviese siempre su contrapunto o aspecto reactivo<sup>244</sup>.

---

<sup>242</sup> Eder, Rita. (2009). *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas. Inicio*. (Post de blog). Disponible em: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/inicio.html>. Consulta: 15 de febrero de 2015.

<sup>243</sup> El primer Seminario se lleva a cabo en Oaxaca, en octubre de 1996. La segunda cita se realizó en junio de 1997 en el Centro de Altos Estudios de la Fundación Rockefeller en Bellagio, Italia. La tercera reunión fue en Querétaro, México, en 1997. La riqueza de las últimas discusiones impulsaron a la presentación del proyecto *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y Problemas*, que pretendía ampliar la investigación. Dentro de este proyecto se han realizado otras cuatro reuniones/seminarios: *La teoría y crítica de arte en América Latina* (Buenos Aires, octubre de 1999); *El arte y las ciencias sociales* —el seminario decidió cambiar esta reunión por otra dedicada al análisis teórico de las imágenes (Veracruz, octubre de 2000); *Las ciudades y la cultura urbana* (Ciudad de México-Veracruz, febrero del 2002), y *Arte y religión* (Salvador, Bahía, julio de 2003). Las ponencias de cada uno de los seminario se puede ver en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/seminarios.html>

<sup>244</sup> Eder, Rita. (2009). *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas. Inicio*. (Post de blog). Disponible em: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/inicio.html>. Consulta: 15 de febrero de 2015.

Al revisar aquella primera reunión en 1996, vemos que se concentró un importante corpus teórico —con la producción de textos ya icónicos— desde donde se enfocaría los estudios de la historia del arte latinoamericano a partir ese momento. Rita Eder, hizo una presentación que sintetizaba los objetivos de aquellos encuentros que se puede ver en su texto *Nueva historia del arte latinoamericano: temas y problemas*. La historiadora brasileña Aracy Amaral, en una intensa labor de estructuración, presenta un apañado del arte moderno en la región en: *Historia del Arte Moderna na América Latina (1780 – 1990)*. El paraguayo Ticio Escobar —comisario, profesor, director e impulsor del Museo del Barro—, entra en temas referentes a las inclusiones y exclusiones del arte periférico con *La globalización y la diferencia* y con la propuesta *Arte, aldea global y diferencia*. El ampliamente citado crítico Gerardo Mosquera, presenta su polémica tesis *Contra el arte latinoamericano*, donde propone un ‘arte desde América Latina’ y la disolución de la categoría de arte latinoamericano pensada como conjunto. Los demás conferencistas fueron: Gabriel Peluffo Linari (*Un nuevo museo imaginario*), Serge Guilbaut (*Latin American doesn’t exist*), Andrea Giunta (*América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano*), Ida Rodríguez Prampolini (*Propuesta para guión de un museo imaginario*)<sup>245</sup>.

Un par de años después se organizará, bajo la coordinación de Gerardo Mosquera, el I Foro Latinoamericano. Situaciones para el Final del Milenio en el MEIAC de Badajoz. Durante los días 13, 14 y 15 de mayo de 1998 se estableció un espacio de intercambio de impresiones de críticos, teóricos e historiadores de América Latina que aspiraba definir el espacio de acción del museo en la península ibérica para la difusión de la cultura latinoamericana. En este primer encuentro estuvieron presentes además de Mosquera, Ticio Escobar y Gabriel Peluffo Linari y Gustavo Buntinx, miembros del comité fundador de aquellas reuniones de Oaxaca. Además de Mónica Amor (comisaria y crítica de arte, Venezuela/Estados Unidos), Sebastián López (historiador del arte, Argentina/Holanda) y Tomás Ybarra Frausto (México/Estados Unidos).

Ese primer foro tuvo como marco provocador un acontecimiento histórico: el primer centenario del fin de la hegemonía española en América, con el traspaso del poder dominante a los Estados Unidos, que lo consolidará como nueva potencia económica

---

<sup>245</sup> Todos los textos presentados están disponibles en: *Una nueva historia del arte en América Latina*, Oaxaca, México, 1996. <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/oaxaca.html>. Consulta: 15 de febrero de 2015.

mundial. Esto ocurre al final de una centuria y su aniversario coincidía con el final de un milenio<sup>246</sup>. La unión de estas dos circunstancias, facilitaba la creación de un marco simbólico donde, dentro del clima teórico que se sentía en otras partes del globo, España pudiera ser escenario óptimo para las discusiones sobre la situación del arte latinoamericano y su proyección futura.

Los teóricos presentes en el Foro, aunque sean continuadores de una representación latinoamericanista forjada en los años 60 y 70, habían desplazado los conceptos fundamentales de justificación de sus propuestas de los “ejes del marxismo, la teoría de la dependencia y la cuestión de la identidad hacia un enfoque más influido por el postestructuralismo, los estudios culturales y el pensamiento postcolonial”<sup>247</sup>. Giro que, como hemos visto en capítulos anteriores, empieza a ocurrir en la labor investigativa que provenía de América Latina, buscando no necesariamente diferenciarse del centro, pero sí ser reconocido como una parte o uno de los discursos de dado momento.

Los temas principales tratados en el encuentro fueron: la ya recurrente crítica y conceptualización de la intrincada modernidad latinoamericana; el arte latinoamericano dentro de los procesos de globalización y la consiguiente complejidad de las inserciones en mercados y circuitos; y la desconstrucción de los rótulos y retóricas de poder.

El II Foro Latinoamericano tenía como tema *Territorios ausentes* y según María Luisa Bellido Gant (2005: 277) ha abordado cuestiones referentes a:

Dinámicas migratorias dentro y fuera del continente y sus implicaciones para el arte y la cultura, Procesos de transterritorialización y multiplicidad cultural, Construcción de una metacultura global desde las diferencias, La cultura de la frontera como paradigma del eclecticismo postmoderno y de un mundo postnacional, y Situación de las comunidades de origen latinoamericano en Estados Unidos y los exiliados de Europa”.

---

<sup>246</sup> Archivo de prensa MEIAC. (1998). I Foro Latinoamericano. Situaciones para un Final de Milenio. Disponible en: <http://www.meiac.es/detail.php?m1=7&m2=1&deb=3&area=2>. Consulta: 07 de marzo de 2015.

<sup>247</sup> Archivo de prensa MEIAC. (1998). I Foro Latinoamericano. Situaciones para un Final de Milenio. Disponible en: <http://www.meiac.es/detail.php?m1=7&m2=1&deb=3&area=2>. Consulta: 07 de marzo de 2015.

En la primera cita en el MEIAC los ponentes trataron de dar una introducción general del arte latinoamericano al final del milenio y en esta segunda cita, apropiándose del concepto de transterritorialidad —tan en boga en las construcciones discursivas multiculturales—, se salen de los límites geográficos de la región, analizando los fenómenos migratorios, los desplazamientos y como esto ha afectado directamente a los procesos culturales.

De nuevo el Foro será un debate entre intelectuales latinoamericanos, pero lo que llama la atención en esta edición es que los participantes son nómadas —o sea, ejercen labores fuera de su lugar de origen o vinculando este a otro sitio— en una dinámica ejemplificante de la temática propuesta en el certamen. Gerardo Mosquera, coordinador del evento, ejercía en esos momentos como comisario del *New Museum of Contemporary Art* en Nueva York. Luis Camnitzer, artista uruguayo nacido en Alemania, reside en Estados Unidos desde 1964 y en aquel año era profesor de la State University, también en Nueva York. Juan Flores, ensayista y profesor, alternando residencia entre Puerto Rico y Estados Unidos. Cecilia Fajardo-Hill, crítica de arte, vivía y trabajaba entre Caracas y Gran Bretaña. Por último el crítico cubano Iván de la Nuez, que ya había establecido su residencia en España y trabajaba como profesor en la Universidad de Barcelona.

*Arte y globalización en América Latina*, fue el título del III Foro Latinoamericano, realizado entre el 21 y el 23 de febrero de 2001. Apoyándose en las propuestas de Mosquera, de la necesidad de creaciones y fortalecimiento de las redes Sur – Sur dentro de los procesos de globalización, este encuentro buscaba evidenciar que el proceso globalizador no debe de homogeneizar patrones culturales, normalmente aquellos eurocéntricos. Pero sí, se debe basar en la diferencia, “en la medida en la que así mismo implica la aparición de nuevos sujetos económicos, sociales y culturales a escala internacional y una mayor posibilidad de circulación para las voces alternativas”<sup>248</sup>.

Para problematizar estos temas estuvieron presentes: Hugo Achúgar (profesor, escritor y crítico, Director del Programa Rockefeller en la Universidad de la República/Uruguay), Lupe Álvarez (historiadora del arte, profesora en la Universidad de la Habana/Cuba), Paulo Venâncio Filho (crítico e historiador del arte/Brasil), Vivianne

---

<sup>248</sup> Archivo de prensa MEIAC. (2001). *III Foro latinoamericano. Arte y globalización en América Latina*. Disponible en: <http://meiac.es/detail.php?m1=7&m2=1&deb=5&area=2&lang=es>. Consulta: 07 de marzo de 2015.

Loría (crítica, curadora e historiadora del arte/Costa Rica), Issa María Benitez Dueñas (crítica e historiadora del arte, miembro de Curare, Espacio Crítico para las Artes/México), Víctor Manuel Rodríguez (artista e historiador del arte/Colombia), George Yudice (crítico, Director de estudios de posgrado en la New York University/Salvador-Estados Unidos).

El último de estos encuentros fue realizado en el año de 2002, ya no bajo el nombre Foro Latinoamericano, ni bajo la coordinación de Gerardo Mosquera. Esta vez, el encuentro coincide con la presentación en el MEIAC de la exposición *El Final del Eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI*, de la que hemos hablado anteriormente. Así como la muestra, el encuentro celebrado los días 22 y 23 de febrero tuvo curaduría de José Jiménez.

Siguiendo la misma línea conceptual de la exposición, el encuentro titulado *América Latina en el Siglo XXI. El futuro de las artes plásticas*, tanteaba que la parte oscura que eclipsaba la producción contemporánea de América Latina, iba dando paso a un mayor reconocimiento pero que todavía era necesario deshacerse de antiguos prejuicios, paternalismos y visiones estereotipadas. Jiménez defendía, que el arte latinoamericano no debería de ser visto exclusivamente a partir de su localismo, pero era necesario percibir que la elaboración de estos elementos locales, era lo que le hacía vital y legítimo dentro del proceso global.

Nuevamente, todos los discursos sobre este tema fueron elaborados por actores latinoamericanos —en esta ocasión muchos de ellos que trabajaban en instituciones museísticas o relacionados al tema institucional: Angel Kalemberg ( Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo/Uruguay), Diana Domínguez (artista y curadora especializada en cibercultura, profesora de la Universidad de Caixas do sul/Brasil), Luís Martín Lozano (Director del Museo de Arte Moderno de México D.F./México), Elena Oliveras (Profesora de Estética de la Universidad de Buenos Aires/Argentina), María Elena Ramos (Directora del Museo de Bellas Artes de Caracas/Venezuela), Justo Pastor Mellado (curador y crítico de arte, Director de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile/Chile).

Estos encuentros realizados en España pueden presentarse como una suerte de tentativa de cambio en las acciones hacia la representación del arte latinoamericano en

la península. Si hasta ahora veíamos que la mayoría de las propuestas estaban elaboradas por agentes del medio europeo y estadounidense, veremos como se empezará a promover exposiciones con propuestas venidas desde el Sur, perfiladas bajo presupuestos teóricos que denotan la participación activa del pensamiento teórico que se venía trabajando desde hacía décadas y que ahora encontraría el momento propicio de exhibirse a un público ya más acostumbrado al arte del continente.

Veremos en los siguientes capítulos como estos nombres que vimos elaborando cuestiones teóricas en los seminarios empiezan a ser protagonistas de las exposiciones peninsulares, pues se acercan de manera activa a las instituciones, además de que su voz se ha hecho escuchar. Veremos también como estos nombres se entrecruzan, mostrando que la construcción de estas redes Sur – Sur empiezan a hacerse realidad y que fue posible que se estableciesen debido a la brecha dada en el norte.

## 7. PROPUESTA DESDE LATINOAMÉRICA.

Los dos momentos reseñados anteriormente constituyen una especie de construcción de un corpus teórico, donde observamos un exponencial aumento de la presencia del arte latinoamericano —tanto en obras, como en los discursos en España— elaborado hasta este momento sobre todo por pensadores españoles, europeos o estadounidenses.

Entretanto este movimiento irá a desembocar, ya entrando el siglo XXI, en propuestas problematizadoras o de cuño revisionista, que se ha visto despuntar en el la última etapa, pero que ahora serán fortalecidas. Esta apuesta por exhibiciones que enseñan entramados más complejos, será reforzada por un aumento de la labor de profesionales latinoamericanos que traen consigo potentes elaboraciones que hasta el momento circulaban predominantemente en el Sur.

Podemos instalar como la cima de este proceso el proyecto *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina*<sup>249</sup>, donde invitados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), comisarios latinoamericanos reflexionaron sobre los procesos y las formas de hacer arte en América Latina, concretando cinco exhibiciones simultáneas. Más que esto han repensado —con mayor o menor logro—, nuevas posibilidades de exhibir su arte actual, arriesgando con otras contingencias y posicionamientos. Apuntaban con ello a un público más experimentado en estas manifestaciones y que alcanzara a comprender la complejidad de las distintas conjeturas del arte latinoamericano.

Otras exposiciones realizadas en este período refuerzan nuestro argumento, como pueden ser *Vasos Comunicantes: Vanguardias latinoamericanas y Europa 1900 – 1950* (30 de diciembre de 2006 al 18 de febrero de 2007) en el Museo Esteban Vicente, Segovia, comisariada por Luis Martín Lozano; *Caribe Insular: exclusión, fragmentación y paraíso* (1998) en el MEIAC y Casa de América, proyecto de María Lluïsa Borrás y Antonio

---

<sup>249</sup> Las exposiciones, de carácter independiente, acontecieron en el MNCARS entre del 12 de diciembre de 2000 al 12 de febrero de 2001: *Más allá del documento*, comisariada por Mónica Amor y Octavio Zaya; *F[r]icciones*, propuesta por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa; *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, por Gerardo Mosquera; *Heterotopías: medio siglo sin lugar (1916 – 1968)*, proyecto de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; y *Eztetyka del Sueño*, por Berta Sichel.

Zaya; '98: *Cien años después* (2000) en el MEIAC, comisariada por Kevin Power; *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (2001) en la Fundación Telefónica de Madrid, que hemos reseñado anteriormente; *Políticas de la Diferencia. Arte iberoamericano. Fin de siglo* (2000 – 2001), con organización general de Kevin Power y Fernando Castro Flórez en colaboración de una serie de comisarios latinoamericanos — entre ellos Cuauhtémoc Medina y Victor Zamudio Taylor— y que estuvo itinerando por varios países de América Latina, siendo producida por el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana.

Aunque no sean todas las exposiciones citadas anteriormente proyectos de voces latinoamericanas, ya vemos un mayor contacto y colaboración con instituciones y profesionales de allá y una creciente voluntad en enseñar las nuevas posibilidades discursivas que estaban siendo proyectadas en la región.

## 7.1. Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001/2002).

En una entrevista que hicimos al crítico cubano Gerardo Mosquera (Garrido Castellano y Ribeiro dos Santos, 2013) al preguntarle sobre la elaboración del proyecto expositivo *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina*, nos comentaba que en el año 2000 se creó en España una fundación para que se hiciera un gran evento sobre América Latina (se trata de la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio). Apuntaba Mosquera que las razones de esta creación no estaban muy claras, pero él pensaba que era posiblemente por un tema de imagen, ya que España había comprado pluralmente las privatizaciones que se hacían en América Latina —tema que hemos tratado en el capítulo anterior.

Este interés por parte de España, de organizar un megaevento con estas características, también levantó la curiosidad de otros críticos. Shifra M. Goldman (2001) se pregunta por qué España, en aquel momento de su historia, había tomado una decisión tan trascendental. Ella piensa que lo que hay que tener en consideración es la creación del fondo (el mismo que habla Mosquera, de la Sociedad Estatal del Nuevo Milenio) en 1999 para promover actividades culturales durante los años 2000 y 2001, donde se incluye a *Versiones del Sur...*

En estas nuevas inclinaciones de la política diplomática española dentro de la Unión Europea, hacia sus antiguas colonias, Goldman (2001: s.p.) ve diseñados tres objetivos:

a) un refuerzo del nacionalismo en un “país libre y democrático”; b) un aumento del número de turistas atraídos por las artes, que se han convertido en una industria mundial; y c) la promoción de alianzas en beneficio de los recursos del mercado, especialmente en “Iberoamérica” y la creciente población “hispana” de los Estados Unidos.

De los objetivos apuntados por Goldman, ya hemos tratado a dos de ellos. En cuanto al segundo, las políticas culturales de este momento apuntan a todo el mundo hacia un crecimiento del turismo de carácter artístico, con la ampliación de ofertas culturales en varias ciudades y principalmente la inauguración de centros dedicados al

arte contemporáneo. Especialmente para este estudio, es fundamental tener presente el tercer objetivo: el intento de fortalecer las alianzas con los países de América Latina, a través de la promoción de su arte más contemporáneo, con el propósito de beneficiar los recursos del mercado.

Sobre este aspecto Goldman es rotunda: “No deberían cometerse errores: el vago término “globalización” nunca ha significado el abandono de la dominación económica (y política) por parte de los principales poderes capitalistas del mundo y su intento de recolonizar sus propias antiguas posesiones, desplazando, de ser posible, a colonizadores posteriores” (2001: s.p.). La política española de estos momentos parece ser plenamente consciente del simbolismo que representan proyectos como este, con el empleo de artefactos culturales y de su alcance económico. Si aquellos intentos de reconciliarse con la clase artística e intelectual de América Latina en las celebraciones del Quinto Centenario no habían dado los frutos deseados, España tenía ahora en el cambio del milenio —pasadas las privatizaciones y compras, y las crisis económicas de los países latinoamericanos— una nueva oportunidad. Pero en este momento, la política cultural española percibe que para un mejor acercamiento debe generar complicidad y acoger narrativas que llegan desde allá.

Siguiendo con la historia del proyecto del MNCARS, Mosquera (Mosquera, Gerardo, comunicación personal, 4 de noviembre de 2013) cuenta que que el museo invitó a Octavio Zaya para elaborar el proyecto de una gran exposición latinoamericana. Zaya niega la invitación, alegando que él sólo no podría inscribirse en un evento de estas dimensiones y sugiere que se convoque a un grupo de especialistas del continente para que se haga algo en conjunto.

Siguiendo las recomendaciones de Zaya, la dirección del MNCARS reúne en Madrid a Gerardo Mosquera, a la brasileña Aracy Amaral, a Mari Carmen Ramírez, al comisario argentino Carlos Basualdo y a Octavio Zaya para que avalen y discutan la viabilidad del proyecto. Mosquera (en Garrido Castellano y Ribeiro dos Santos, 2013) cuenta entonces que cuando les fue presentada el concepto no les parecía una buena idea hacer un gran festival latinoamericano, en una etapa donde la condición de excentricidad del arte de la región había pasado por un sin número de discusiones. Recordaba además que lo que de verdad le molestaba era que un museo como el MNCARS tuviera que hacer



## Versiones del sur:

cinco propuestas en torno al arte en América

*Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en América* es un proyecto compuesto por cinco exposiciones que pretende abordar, desde diferentes miradas, la producción



HUGO SALAS, CUBIENDO RETI



A. MALNIK, ORETO CINEZCO

artística en el ámbito geográfico del continente americano. Las exposiciones que conforman este proyecto, comisariadas individualmente, son, en su concepto, únicas, pero a la vez también están relacionadas por la idea central que las agrupa: articulan las particularidades, conexiones, complejidades y fragmentaciones del arte latinoamericano, desde el origen mismo de su proceso de

formación hasta sus más recientes creaciones artísticas. ♦ ♦ En su conjunto, el proyecto no pretende historiar el arte latinoamericano, sino que busca en las particularidades de movimientos, etapas y actitudes referencias para organizar, desde una mirada múltiple y plural, los conceptos de mestizaje y apropiación propios del proceso postcolonial, de los diferentes modos en que este continente asume la modernidad y de las alternativas críticas que ofrece al occidente. ♦ ♦ La estructura de *Versiones del sur...* se divide en cinco ejes expositivos que se inauguran simultáneamente en todas las salas de exposiciones temporales del Museo Nacional



J. SIMELICIT, PASILLOS

Centro de Arte Reina Sofía\* y constituyen el proyecto más ambicioso que este centro ha organizado en relación con el arte latinoamericano.



C. VENELUS, CONVIVIR DO BUI

El proyecto *Versiones del Sur* ha sido posible gracias al generoso patrocinio de España Nuevo Milenio. Con la colaboración de Iberia, NH Hoteles y Casa de América. Acceso a la información del Museo a través de la dirección Internet: <http://museonaciona.es>



L. HESTUAR, UN PISCO

\*La exposición *Estrecha del sueño* se inaugurará el día 23 de enero de 2001 en los palacios de Velázquez y de Cristal del Retiro

**Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía**  
Senda Real, 42  
28017 Madrid  
Tel: 91 407 36 02 - 91 448 30 02  
Fax: 91 407 31 03

**Horario**  
Lunes a sábado:  
de 10,00 a 21,00 h.  
Domingo:  
de 10,00 a 14,30 h.  
Martes cerrado

**Palacio de Velázquez  
y Palacio de Cristal**  
Parque del Buen Retiro, Madrid  
Cerrado gratuita

**Horario**  
Lunes a sábado:  
de 10,00 a 18,00 h.  
Domingo:  
de 10,00 a 16,00 h.  
Martes cerrado

### Folleto

Coordinación:  
Ana Marina García Rubio  
(MNCARS)

Diseño:  
Carlos Serrano SAN / AN3

Realización gráfica:  
Ningrol, S.A.

Ilustraciones:  
Ningrol para las reproducciones asociadas.  
Madrid, 2000.

D. Legial, M-48, 295-2900  
NºPD: 18100-004-9

Acceso a la información del Museo  
a través de la dirección Internet:  
<http://museonaciona.es>

El proyecto  
*Versiones del Sur*  
ha sido posible gracias  
al generoso patrocinio de:



Con la colaboración de:  
Iberia  
NH Hoteles  
Casa de América

Museo  
Nacional  
Centro  
de Arte  
Reina  
Sofía

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Imagen 58. Folleto de sala del proyecto Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina,

MNCARS, 2000/ 2001.

una programación especial para presentar el arte del continente, en vez de incluir a artistas latinoamericanos dentro de su programación habitual.

Cuenta, que el entonces director del museo, José Guirao, “que es un tipo muy poético y con mucho sentido práctico” (Mosquera, Gerardo, comunicación personal, 4 de noviembre de 2013), les había sentenciado: “Bueno miren, aquí hay la oportunidad de hacer esto, está el dinero, está la voluntad. O hacemos lo que a ustedes más les satisfaga o habrá que cargarse a otros. Así que ustedes tomen la decisión” (Mosquera, Gerardo, comunicación personal, 4 de noviembre de 2013). Alegato que resulta lo suficientemente convincente para que el grupo de especialistas decida seguir con el proyecto adelante.

Sin embargo, acordaron desde un principio que no sería una sola exposición enciclopédica o con intenciones de panorama, sino un conjunto de exposiciones de diferentes temáticas, como parte de un mismo proyecto. La individualidad de cada una de las muestras debería de ser subrayada, con la edición de su propio catálogo y que cada uno de los presentes se encargaría de una de ellas. Además se hizo hincapié que era una muestra de fragmentos latinoamericanos, en ningún momento se aspiraría a representar una visión general del arte de América Latina.

No obstante, las discusiones alrededor de la muestra —o a al menos alrededor de su título— entre los comisarios no habían sido zanjadas. Gabriela A. Piñero (2013) relata que durante los preparativos del evento seguían discusiones sobre cómo debería de llamarse el conjunto de exposiciones. Mónica Amor, coordinadora de la exposición *Más allá del documento* y en aquel entonces jefa del Departamento de Exposiciones Temporales del MNCARS, manifiesta en carta su preocupación de que en el título de la muestra estuviera el término América Latina. Lo que es corroborado en otra correspondencia de Octavio Zaya, que hablaba de cierta resistencia de artistas (como Doris Salcedo, Gabriel Orozco y Félix González Torres) y algunos galeristas en participar de muestras de arte latinoamericano, pues estaban contra toda “ghetoización de lo latinoamericano” (Piñero, 2013: 12).

Al final se acordó que el proyecto fuese nombrado como *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina*, quitando así la categorización de lo latinoamericano, pero manteniendo su geolocalización y con “claras resonancias torregarciescas – “El Sur es nuestro Norte” (Bonet, Juan Manuel en Mosquera, 2000: s.p.).

A partir de los postulados defendidos por los comisarios se programaron cinco exposiciones que fueron celebradas casi simultáneamente en las salas del Edificio Sabatini del MNCARS, en el Palacio de Cristal y en el Palacio Velázquez entre finales de 2000 y principios de 2001: *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, comisariada por Gerardo Mosquera; *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar. 1918 – 1968*, con curaduría de Mari Carmen Ramírez y Hector Olea; *F(r)icciones*, proyecto de los brasileños Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa; *Eztetyka del Sueño*, por Carlos Basualdo y *Más allá del documento*, comisariada por Mónica Amor y Octavio Zaya.

De acuerdo con Estrella de Diego (2009) en aquellos últimos diez años de reencuentro con el arte latinoamericano en España, habían ocurrido muchos vaivenes al nombrar al arte latinoamericano: “desde la aceptación del término latinoamericano como estrategia de visibilización, el mismo panamericanismo que se propugna en la II Bienal de São Paulo –la unión que hace la fuerza–, hasta el rechazo y posterior cambio hacia una terminología que no homogenizara y que definía una área geográfica sin más, de Latinoamérica” (De Diego, 2009: 304). La investigadora cree que, de alguna manera, aquellas cinco muestras —planteadas de maneras tan disímiles— daban una respuesta a esas cuestiones (De Diego, 2009: 305):

*Más allá del documento*, comisariada por Monica Amor y Octavio Zaya se centraba en la fotografía y *Eztetyka del Sueño*, comisariada por Carlos Basualdo y el mismo Zaya se centraba en revisiones del conceptualismo; *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el Minimalismo*, comisariada por Gerardo Mosquera, iba un paso más allá el incluir entre los artistas a algunos no “latinoamericanos”, como si no fuera entonces ya posible mantener un concepto cerrado ni siquiera entre artistas provenientes de un área geográfica concreta.

Mientras la muestra comisariada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Heterotopías*, planteaba, como está disimulado en su propio título, un no lugar, “como si el “sitio” fuera en cada caso un consenso, una fórmula narrativa” (De Diego, 2009: 305). La exposición *F(r)icciones* pensada por los brasileños Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa —deudora del proyecto de la 24ª Bienal de São Paulo— proponía un recorrido histórico donde el arte colonial estaba presente y era el elemento constructivo para lecturas colaterales.

Observando cada una de las propuestas, Estrella de Diego (2009) concluye que fueron, en distintas proporciones, revisiones radicales de un discurso establecido, de aquello al que se solía llamar arte latinoamericano y en el albor del siglo XXI deseaba ser nombrado arte de Latinoamérica. Según ella, se trata de un cambio esencial, “pues somos lo que nos llamamos y nos llaman” (De Diego, 2009: 305).

El carácter fragmentario ambicionado en los proyectos expositivos presentados, al parecer fue percibido por la crítica. Kevin Power sentenciaba en nota para un periódico de la época: “¿Qué es lo que podemos esperar de este despliegue de exposiciones en el Reina Sofía? ¿Existe alguna tesis general que organice el conjunto? La respuesta es corta: no”<sup>250</sup>. Asimismo el presidente de la Sociedad Estatal de España Nuevo Milenio cierra su texto para los catálogos de la muestra, justificando que el proyecto no tiene una pretensión totalizadora, pero sí acercar al público español distintos elementos que construyen (y construyeron) la estética de la región latinoamericana: “¿Resumen las “Versiones del Sur” toda la fragancia del arte latinoamericano? Es evidente que no, pero a menos, son lo suficientemente significativas y expresan puntos de vista de los propios latinoamericanos. La respuesta que se haga desde Madrid no deja de ser un importante factor de armonización y de contraste que a todos nos enriquece” (Enciso Recio, Luis Miguel en Mosquera, 2000: s.p.). Vemos como Enciso Recio refuerza también el diferencial de las muestras, que el punto de vista ofrecido a los espectadores haya sido elaborado desde una perspectiva latinoamericana.

Si bien el proyecto tomó forma en el MNCARS bajo la dirección de José Guirao, su ejecución fue llevada a cabo por Juan Manuel Bonet, quien había asumido el puesto de dirección en junio del año 2000. Tras ser cuestionado, un mes antes de la inauguración de *Versiones del Sur...*, sobre la trascendencia del proyecto, Juan Manuel Bonet fue rotundo: “Me parece un proyecto que había que hacer. España debe ser cabeza de puente para Latinoamérica, y hay otros proyectos en marcha”<sup>251</sup>. En la presentación del proyecto que Bonet (en Mosquera, 2000a: s.p.) escribe para los catálogos, también hace hincapié en el carácter de puente que debía ejercer España —con el MNCARS

---

<sup>250</sup> Power, Kevin. (13 de diciembre de 2000). Versiones del Sur. Visiones sobre el arte latinoamericano. *El Cultural. El País*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Versiones-del-sur/1955>. Consulta: 08 de mayo de 2015.

<sup>251</sup> Bonet, Juan Manuel en Vozmediano, Elena. (22 de noviembre de 2000). Juan Manuel Bonet, seis meses de Reina. *El Cultural. El País*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Juan-Manuel-Bonet-seis-meses-en-el-Reina-Sofia/2166>. Consulta: 08 de mayo de 2015.

encarnando esta responsabilidad—, además de hacer un guiño hacia un renacer del interés del arte contemporáneo de la región:

Si en su día la nueva literatura, la del llamado “boom”, tuvo en nuestro país una recepción que desbordó todas las previsiones, este es el momento en que España puede ejercer un papel fundamental, de cabeza de puente, en la difusión en Europa de lo realizado por los creadores del Nuevo Mundo, creadores que desde la periferia [...], han sabido construir poderosamente, con sus obras y con sus ideas, la configuración de una modernidad que lejos de concentrarse en unas pocas capitales, ha sido también obra de metrópolis periféricas [...].

El tono desafiador de las exposiciones de *Versiones del Sur...* hacia las convenciones curatoriales de la época para el arte moderno y contemporáneo, fue destacado por Shifra M. Goldman (2001) en la Revista ArtNexus. La historiadora estadounidense apunta hacia cuatro de estos desafíos que las muestras han combatido (Goldman, 2001: s.p.)

a) la noción de que las utópicas vanguardias europeas establecieron durante 50 años los estándares para los artistas de Latinoamérica y no aprendieron nada de éstos a cambio; b) que las nociones completamente formalistas del arte minimalista deben prevalecer como un estándar internacional de excelencia; c) que la fotografía latinoamericana siempre está regida por regulaciones documentales; y d) que introducir temas y conceptos literarios en las artes plásticas es una práctica perjudicial que da lugar a la constante y persistente acusación de que, como resultado de ello, es demasiado “literaria” y está desprovista de calidad estética.

Podremos observar que cada uno de los desafíos irá a corresponderse con los presupuestos de una de las propuestas expositivas, datos que desarrollaremos en el recorrido de este epígrafe. De todas las formas, Goldman concluye que el equipo curatorial del proyecto estableció “un nuevo nivel de debate para la historia del arte, la crítica de arte y el papel ejercido por la curaduría” (Goldman, 2001: s.p.), reconociendo un importante grado de trascendencia de *Versiones del Sur...*

Este nuevo nivel de debate es dado, según Goldman, entre otros factores, por ser la más grande exposición dedicada al arte latinoamericano realizada por el MNCARS y comisariada por profesionales, que aunque no necesariamente latinoamericanos, “han

adquirido sus conocimientos como resultado de más tiempo y estudio del que puede hacerse en uno o dos años de un viaje relámpago por las Américas y de producir teorías e historias del arte mal concebidas” (Goldman, 2001 s.p.).

Apunta además que el antecedente a un proyecto con estas características sólo se ha visto en *The Latin American Spirit: Art and artists in the United States, 1920 - 1970*, vista en el Museo del Bronx en Nueva York en 1988<sup>252</sup>, muestra también conceptualizada por un director institucional y por curadores latinoamericanos pero con la diferencia de que solamente presentaba a artistas de la región que vivieron o trabajaron en los Estados Unidos (Goldman, 2001).

El hecho de ser elaborado por un equipo latinoamericano tuvo como resultado, todavía de acuerdo con Goldman (2001), la confección de un sobresaliente catálogo y una mayor complejidad en la elaboración de la propuesta y de sus soluciones estéticas. Este hecho se veía repetido en *Versiones del Sur...* y que, asimismo, confirmaba que el campo curatorial se estaba abriendo a profesionales con largos recorridos en el estudio de las problemáticas del arte actual de la región y ya no solamente organizaban las propuestas comisarios consagrados del Norte. Esto hacía que el resultado de estas exposiciones estuviese basado en un conocimiento ampliado, por supuesto, pero también se veían despojadas de exotismos, primitivismos y de simplificaciones.

Para comprender mejor las nuevas narrativas pregonadas por aquellas exposiciones vistas en el MNCARS, haremos un breve recorrido sobre los postulados principales que guiaron el proyecto conceptual de cada una de ellas.

### *7.1.1. No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo.*

Aunque el proyecto global de *Versiones del Sur...* era centrarse en el arte latinoamericano, Mosquera se desmarca del lugar y profundiza en la “auto-deconstrucción del arte minimal” (Piñero, 2015: s.p.), una de las tendencias del arte

---

<sup>252</sup> *Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920- 1970*, fue concebida por el comisario puertorriqueño Luis Cancel juntamente con un equipo de curadores para el *Bronx Museum of the Arts*. Montada en una institución estadounidense de ámbito comunitario la muestra busca respuesta a la insatisfacción expresada por latinos y latinoamericanos de como su producción de arte era exhibida en las instituciones del país. Con la realización del proyecto, Cancel reclama un cambio de paradigma: que el arte producido por la comunidad latina no se vea como exótica o propia del Otro, pero sí uno de los eslabones que conforman la cultura estadounidense. Para ampliar Cancel, Luis. (coord.). (1988). *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. (Catálogo de exposición celebrada en el Bronx Museum of Arts en 1988 / 89).

contemporáneo. Es la única de las muestras del proyecto que incluye a artistas de otras regiones. Para Mosquera, evitar el rigor de la procedencia ayuda a mostrar “las manifestaciones más frecuentes de la experiencia artística en Latinoamérica, pertenezcan o no de manera originaria a la zona”<sup>253</sup>.

En la entrevista realizada a Gerardo Mosquera que hemos citado antes, él nos cuenta que otros factores fueron fundamentales para que pensara a *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo* de la manera como fue formulada: una exposición reducida y con artistas no solamente latinoamericanos<sup>254</sup>. Mosquera (Mosquera, Gerardo, comunicación personal, 4 de noviembre de 2013) dice que teniendo abierta esta oportunidad, muchos de sus colegas latinoamericanos (los otros encargados de las exposiciones) vieron la posibilidad de hacer algo verdaderamente grande e importante.

En lo que él se distancia de esta norma general, porque dice que por haber trabajado tanto en España conocía ya sus trabas burocráticas y la ineficiencia de ciertas instituciones y sería tener un “gran dolor de cabeza” (sic) proponer algo que necesitaría un gran despliegue de obras o demasiadas gestiones entre colecciones y coleccionistas para los préstamos. A manera de anécdota cuenta que en pleno año 2000 el MNCARS no utilizaba correos electrónicos, con lo que para mantener la comunicación con él, la persona contraparte de su exposición en España, se abrió una cuenta de email expresamente para el cometido (Mosquera, Gerardo, comunicación personal, 4 de noviembre de 2013).

Dados estos elementos, Gerardo Mosquera decidió hacer una muestra más concreta, enfocada en un tema particular y que, de manera general, contrariaba el proyecto. Por que, aunque matizadas, las propuestas expositivas no dejaban de pensarse como grandes muestras de arte latinoamericano. Entonces consideró hacer una

---

<sup>253</sup> *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo.* Texto de presentación de la exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-no-es-solo-que-ves-pervirtiendo>. Consulta: 15 de marzo de 2014.

<sup>254</sup> *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo* se presentó en el MNCARS del 12 de diciembre de 2000 al 19 de febrero de 2001. Los artistas que tuvieron sus obras elegidas para la exposición fueron los siguientes: Willian Boshoff (Vanderbijlpark, Sudáfrica, 1951), María Fernanda Cardoso (Bogotá, 1963), Wim Delvoye (Wervik, Bélgica, 1965), Irán do Espírito Santo (Mococa, Brasil, 1963), Félix González-Torres (Guaimaro, Cuba, 1957), Mona Hatoum (Beirut, 1952), Byron Kim (La Jolla, Estados Unidos, 1961), Kaisu Koivisto (Seinäjoki, Finlandia, 1962), Fátima Martini (Paraguay, 1959), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Priscila Monge (San José, 1968), Rivane Neuenschwander (Brasil, 1967) y Santiago Sierra (Madrid, 1966).

exposición más alienada, propositiva, que pudiese sostenerse por sí misma en el proyecto. Llegó a la solución de una exposición temática internacional sobre un contenido que tiene fuerte presencia en América Latina, de manera que iba a haber fuerte representación del arte contemporáneo producido en el continente (Garrido Castellano y Ribeiro dos Santos, 2013).



Imagen 59. Cubierta del catálogo de la exposición *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*. MNCARS, 2000 / 2001.

Sobre la elección de la poética minimalista como tema, el comisario expone que esta “ha tenido más relevancia como componente estructurador de la plástica llamada postmoderna que como “tendencia” artística en sí misma” (Mosquera, 2000a: 17). Esta tendencia ha generado un elemento globalizador en la práctica artística, de manera que en el aquel momento se podría decir que imperaba “una suerte de código postminimalista-postconceptual-postmoderno en la *mainstream*, las bienales y las exposiciones internacionales” (Mosquera, 2000a: 17) pero que igualmente se veía reflejado en el *anti mainstream* o sea, “predominante en los crecientes circuitos internacionales alternativos a aquella” (Mosquera, 2000a: 17).

Este código estaba muy presente en América Latina, una especie de perversión del minimalismo desde dentro, que de acuerdo con la conceptualización de Mosquera se veía muy claramente en obras de artistas como Félix González Torres, Doris Salcedo o

María Fernanda Cardoso (Garrido Castellano y Ribeiro dos Santos, 2013). En este sentido Piñero (2015) nos llama la atención respecto de una serie de palabras que utiliza el cubano para referirse al arte postminimal, como perversión, porosidad, resquebrajamiento, subversión, deconstrucción, que hacen referencia a “a una estrategia artística y cultural en la cual lo subalterno ya no funciona en enfrentamiento a lo hegemónico sino que paulatinamente lo contamina y corroe” (Piñero, 2015: s.p.).

Para Mosquera, la frecuencia en que la orientación postminimalista aparece en América Latina se da al componerse como un espacio complejo y con altos contrastes en el ambiente geográfico y humano, lo que conlleva a una “arte hacia prácticas cruzadas, como intentando lidiar con las transgresiones de un medio a menudo estructuralmente contradictorio, plural y polisémico” (Mosquera, 2000a: 18). Hay también otro factor en América Latina que hace que el minimalismo sea continuamente revisitado y resemantizado: el hecho de que la cultura latinoamericana se halle “especializado” en “apropiarse y resignificar los modelos culturales euro-norteamericanos, a menudo de modo radicalmente transformador” (Mosquera, 2000a: 18).

Afirma el crítico cubano que los latinoamericanos somos maestros en el copiar sin sentimientos de culpa. Cita que la Antropofagia, proclamada por el modernismo brasileño en los años 20 —la ingestión analítica de elementos devenidos de otras culturas para incorporarlos en la nuestra— ha sido una herramienta de uso constante en la cimentación de las hojas de rutas de los movimientos artísticos de la región (Mosquera, 2000a). Este paradigma de la Antropofagia en el arte de América Latina será revisado en años posteriores por el crítico, cuando rebata la idea de que este se verá desplazado paulatinamente por el paradigma del ‘desde aquí’<sup>255</sup>.

La inclusión de artistas de diferentes orígenes no se establece por una voluntad de que se difunda a la producción de áreas o artistas fuera del circuito central. Tanto es así que fueron vistas obras que pertenecían al *mainstream*, pero también otras que pululaban a su alrededor. El concepto de la exposición no parte de discursos o defensa de la cultura o lo social, pero habla de práctica artística en sí misma (Piñero, 2015).

---

<sup>255</sup> Para ahondar el tema véase: Mosquera, Gerardo. (2006). Más allá de la antropofagia. Notas sobre Globalización y Dinámica Cultural. *Huellas: búsquedas en arte y diseño*. (5), pp.93-101. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1232>. Consulta: 15 de marzo de 2014.

No obstante, Mosquera apunta en su texto para el catálogo de la muestra que el uso libre de los medios postminimalistas fue una tendencia que aunque haya sido utilizada por todos lados, se ha notado de manera más radical en la práctica artística llevada a cabo por los grupos minoritarios o ámbitos periféricos (Mosquera, 2000a). Según el crítico cubano eso se justifica porque

Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de la resignificación” de los repertorios impuestos por los centros. [...] 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. (Mosquera, 2000a: 19).

Con esto el comisario, a pesar de no realizar una exposición de arte latinoamericano, enseña una propuesta que representa una práctica artística contemporánea que tiene su epítome en América Latina. Si la apuesta por las exposiciones de arte de vanguardia latinoamericana ponían de relieve una diferenciación nacional o regional de esta producción, con *No es sólo lo que ves...* se anhela resaltar que la práctica de arte es por sí misma una herramienta de creación de diferencia cultural (Piñero, 2015).

Así y caminando hacia otra vertiente, la propuesta se presenta como un acto crítico. Al incluir artistas de distintas regiones o de países con distintos niveles de desarrollo, Mosquera apunta en contra de la “proliferación de exposiciones latinoamericanas (casi siempre generadas por causas extra-artísticas)” (Mosquera, 2000a: 20). Concluye además que la realización de muestras delimitadas por aspectos relacionados a los espacios geográficos, etnias, niveles de desarrollo o orientaciones minoritarias, si es cierto que pueden contribuir a la difusión internacional de estos artistas, acaban funcionando como “guetos que marcan una taxonomía de exclusión con respecto a un arte sin apellidos” (Mosquera, 2000a: 20).

De acuerdo con Gabriela A. Piñero (2015) el proyecto de Mosquera reúne obras de artistas procedentes de diferentes realidades, como Santiago Sierra, Win Delvoye o María Fernanda Cardoso, pensadas de un modo que “ellas incorporan estrategias del minimalismo en una producción cuyo resultado es extraño, ajeno, y en ocasiones irónico en relación con los estrictos lineamientos *minimal*” (Piñero, 2015: s.p.). El comisario

busca reunir a obras que aíslan una tendencia auto-desconstructiva de las poéticas del minimal, dentro de procesos utilizados en el arte contemporáneo (Mosquera, 2000a).

Con la impresión de la fuerte personalidad de los artistas seleccionados, impregnados por cuestiones que nacen de sus contextos sociopolítico, personal, histórico, las obras presentadas aunque a primera vista puedan presentar estrictas formas minimalistas —reforzando el *what you see is what you see* (es sólo lo que ves) lema minimal cuñado por Frank Stella—, cuando observadas con más detenimiento estarán cargadas de connotaciones sociales culturales o biológicas, propias de la perversión postminimal: *No es sólo lo que ves*.

Obras como *Cruzeiro do Sul* (1969 – 1970) del brasileño Cildo Meireles, que de acuerdo con la página web de presentación de la muestra “resume a la perfección la idea base de la exposición, debido a su monumentalidad invertida y a la importancia de los materiales empleados”<sup>256</sup>. Si a primera vista la obra posee un minimalismo físico en miniatura, contrasta con su densidad significativa por el uso de los materiales. La asociación de las dos maderas utilizadas (pino y roble) representa en la cosmogonía de los indígenas tupi del litoral brasileño, la unión capaz de producir fuego. Además el título de la obra —la constelación que posibilita la orientación en el hemisferio sur— vinculado a la escala tan reducida de la obra, podría ser interpretado como un suave manifiesto latinoamericano (Mosquera, 2000a).

Mientras, la obra del madrileño, que por aquel entonces residía en México, Santiago Sierra, *Linea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (1999), parte de un trazo preciso y limpio, para poner de relieve el conflicto entre una finalidad estética con los límites de la ética, enfrentamientos que solemos diagnosticar en sus trabajos.

De acuerdo con Taiyana Pimentel (en Mosquera, 2000a) la primera vez que Sierra utilizó el cuerpo masculino para las líneas tatuadas fue en México: “enfatisa un equilibrio geométrico; el aspecto constructivo de la obra se subordina a la rigidez de una fórmula económica:  $W/P = L$  (el trabajo dividido por el precio es equivalente al salario real)” (Pimentel, Daiyana en Mosquera, 2000a: 123).

---

<sup>256</sup> *Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo.* Texto de presentación de la exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-no-es-solo-que-ves-pervirtiendo>. Consulta: 15 de marzo de 2014.



Imagen 60. Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, (1969 – 1970). Cubo de madera con una sección de pino y la otra de roble. 9 x 9 x 9 mm. Colección del artista. Foto: Pat Kilgore. Disponible en: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>



Imagen 61. Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*, diciembre de 1999, Espacio Aglutinador, La Habana. Fotografía de documentación de la acción. Fotografía: Santiago Sierra. Disponible en: <http://li-mac.org/es/collection/limac-collection/santiago-sierra/works/250-cm-line-tattooed-on-paid-people/>

La línea de 2 metros y medio fue nuevamente tatuada en cuerpos en La Habana, donde el artista advierte la contradicción entre la opción socialista y las inversiones capitalistas que venían introduciéndose en la isla y empiezan a moldear la economía y la conducta ciudadana. Seis personas fueron 'seleccionadas' para que a cambio de un sueldo medio recibiesen la línea tatuada en sus espaldas. El acto performativo fue nuevamente realizado en Madrid, donde por las circunstancias vividas en un momento de recortes económicos y morales, los individuos serían vistos como marcados por la dependencia. A cambio del dinero suficiente para su dosis de droga diaria, un grupo de yonquis fue tatuado con los 2,5m de línea negra recta y pura.

Santiago Sierra, valiéndose de un único elemento formal ortodoxo, se adentra en realidades distintas y locales, dejando transparentar sus rupturas y contradicciones. En una entrevista realizada por nosotros al artista, al ser cuestionado sobre su identidad y la producción artística realizada en un sitio específico, nos respondió: "Dejas de pertenecer a algún lugar cuando empiezas a viajar" (Sierra, Santiago. Comunicación personal, 25 de febrero de 2015). Es así, como un artista viajero del siglo XXI, la manera en que Sierra detecta estos conflictos en realidades tan disímiles a la suya originaria y produce un arte que carece de pasaportes, centrándose en cuestiones culturales y artísticas desde donde construye sus discursos. Sobre esta falta de vínculo del sitio y la necesidad de la crítica en geolocalizar el artista él rebate: "Cuando me llamaban a exhibir en Europa querían que yo representara las miserias de América Latina, como si fuera un artista de aquí. Pero yo quería enseñar la miseria de allá, me parecía más convincente. Y eso, al principio fue muy difícil que se entendiera y que se me permitiese" (S. Sierra, comunicación personal, 25 de febrero de 2015).

Podríamos seguir analizando las casi 30 obras que componían *Pervirtiendo el minimalismo...* y buscando lecturas que pusieran en evidencia esta subversión del minimal en pro de dejar traslucir aspectos sensibles formales o preocupaciones sociales y culturales de las obras. Pero, y cabe hacer esta corrección, el conjunto propuesto por Mosquera no ansiaba reducir el sentido de las obras a la cuestión del minimalismo. La teoría propuesta por el comisario es la de buscar nuevas formas de (re)ordenar el arte contemporáneo por medio de categorizaciones que perjudiquen menos a los artistas que producen desde contextos no centrales. Mosquera apunta hacia una narrativa donde las identidades empiezan a revelarse desde su práctica artística y no a través de elementos

identitarios folclorizantes, tomados de su geografía, historia o religión. De acuerdo con él, busca también “una praxis del propio arte, en cuanto arte, que establece constantes identificables, construyendo tipología cultural desde la manera de hacer el arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en éste” (Mosquera, 2000a: 23).

### 7.1.2. *Heterotopías: Medio siglo sin lugar: 1918 - 1968.*

Otra de las narrativas posibles para el arte latinoamericano contemporáneo fue presentada en la exposición *Heterotopías: Medio siglo sin lugar: 1918 - 1968*<sup>257</sup>, comisariada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea. Según palabras del director del MNCARS, aquella muestra proponía presentar “la realidad multiforme y formidable de las artes plásticas del siglo XX en el continente latinoamericano” (Bonet, Juan Manuel en Mosquera, 2000: s.p.).

El concepto expositivo fue delimitado por las fechas de dos grandes conflictos estudiantiles: el de 1918 originado en Córdoba (Argentina) y el de 1968, que tuvo repercusiones internacionales. Partiendo de estas fechas la muestra se articulaba en dos bloques principales. El primero iba de 1920 a 1940, el que se considera el periodo fundacional del arte moderno en la región latinoamericana, momento de regreso de varios de los artistas desde de sus estancias en Europa, que repercutirá en el inicio de grandes proyectos artísticos: el muralismo mexicano, la Escuela del Sur en Uruguay, la Antropofagia en Brasil etc. El segundo bloque se ubicaba entre 1950 y 1970, momento que marca el impulso modernizador del periodo del posguerra, con el surgimiento y consolidación de importantes neovanguardias en América Latina.

---

<sup>257</sup> La exposición se celebró en el MNCARS del 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001. Estuvieron expuestas obras de los siguientes artistas: Eduardo Abela, David Alfaro Siqueiros, Julio Alpuy, Débora Arango, Carmelo Arden Quin, Tucumán Arde, Arte de los Medios, José Balmes, Rafael Barradas, Arthur Barrio, Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, Luis Fernando Benedit, Antonio Berni, Óscar Bony, Juan Calzadilla, Sérgio Camargo, Luis Camnitzer, Ricardo Carreira, Willys de Castro, Lygia Clark, Carlos Contramaestre, Waldemar Cordeiro, Eduardo Costa, Carlos Cruz-Diez, Antonio Dias, Juan Carlos Distéfano, Dr. ATL (Gerardo Murillo), El Techo de la Ballena, Carlos Enríquez, Eduardo Favario, León Ferrari, Pedro Figari, Gonzalo Fonseca, Lucio Fontana, Gego (Gertrud Goldschmidt), Mathias Goeritz, Beatriz González, Alberto Greco, Grupo Ruptura, Alberto Heredia, Enio Iommi, Roberto Jacoby, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Antônio Manuel, Francisco Matto, Gabriel Morera, Luis Felipe Noé, Hélio Oiticica, José Clemente Orozco, Alejandro Otero, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Vicente do Rego Monteiro, Armando Reverón, Diego Rivera, Carlos Raquel Rivera, Rhod Rothfuss, Rubén Santantonín, Mira Schendel, Xul Solar (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari), Jesús Soto, Taller Torres-García, Joaquín Torres García, Víctor Valera, Jorge de la Vega.

La articulación en estos dos bloques temporales no representa una innovación a la hora de organizar el arte de la región. Ahora bien, lo que sí constituye una búsqueda alternativa para exponer el arte de la región es el concepto heterotopías o utopías invertidas —personificada por el uso de las constelaciones— con el cuál Ramírez y Olea idean la muestra. Para comprender estos conceptos es fundamental que hagamos un breve recorrido en la trayectoria intelectual y profesional de Mari Carmen Ramírez, así podremos vislumbrar como ha desembocado en esta posibilidad.

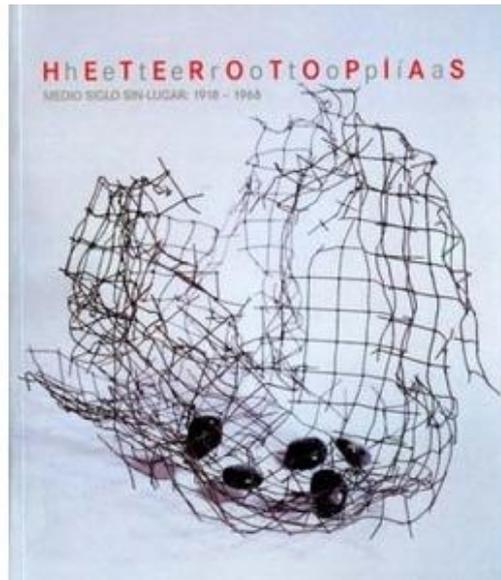


Imagen 62. Cubierta del catálogo de la exposición *Heterotopías: Medio Siglo sin lugar: 1918 – 1968*, MNCARS, 2000 / 2001.

Mari Carmen Ramírez, nacida en San Juan de Puerto Rico, es actualmente comisaria de arte latinoamericano del *Museum of Fine Arts* en Houston y directora del *International Center for Arts of the Americas* (ICAA), el mayor archivo digital de arte latinoamericano, que reúne documentos y publicaciones relacionados con el arte del siglo XX de América Latina, ampliamente revisado y utilizado para este trabajo.

La historiadora del arte, crítica y comisaria pertenece a una generación de profesionales de la región, entre ellos Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer que, trabajando a partir de la década de 1980, han presenciado como el arte de América Latina se ha vuelto más internacional, dentro de las circunstancias que hemos tratado en páginas anteriores de este estudio. En el año 1989 fue Mari Carmen Ramírez quien asumió el primer puesto específico de comisario de arte latinoamericano creado en una

institución, en este caso el actual *Blanton Museum* de la Universidad de Texas en Austin (Godoy, 2013).

Conforme al estudio de Gabriela A. Piñero (2013), Ramírez ha forjado un ‘espacio otro’ para el arte de América Latina dentro de su ambiente de intervención: Estados Unidos. Ella planteó una serie de

reclamos y argumentaciones en relación con la representación que se hacía del “arte latinoamericano” [...]. En su desafío por fisurar el eurocentrismo de los discursos artísticos imperantes para dar entrada a producciones antes marginadas, se abocó tanto al cuestionamiento de estereotipos como a la indagación de las premisas ideológicas implícitas en las principales instancias de estudio y exhibición de estas producciones. (Piñero, 2013: 11)

Es defensora de una cierta cohesión en el arte producido en América Latina, aunque esta unidad sea dada en gran medida por su extrema complejidad y por la diferencia. Aboga asimismo por la necesidad de que las voces latinoamericanas fuesen las cronistas de estos relatos. Siguiendo con el pensamiento de Gabriela A. Piñero (2013) el concepto de Ramírez de que el arte de la región no es homogéneo ni puede ser asumible en un paradigma único, hizo que postulara la existencia de una serie de matrices —que ella misma empleará y modificará— desde donde se articula el arte de la región, lo que difiere del concepto de otros críticos, que modelan una matriz única, como Camnitzer con el conceptualismo, o como Mosquera con el postminimal en la exposición anteriormente reseñada.

La crítica de Ramírez se ha enfocado en varios momentos en rebatir aproximaciones monolíticas hacia el arte latinoamericano. Como su crítica a la categorización de lo fantástico latinoamericano en la exposición *Art of fantastic: Latin American 1920 - 1987* (*Indianapolis Museum of Art*, 1987) que hemos tratado anteriormente. Contra estas simplificaciones ella explora un modelo expositivo que haga posible desplegar la polivalencia, lo simultáneo, fragmentado y discontinuo del arte latinoamericano (Piñero, 2013 y Mejía, s.f.).

Parte del concepto de Heterotopía, basándose en Foucault, que representa el espacio contemporáneo por antonomasia. A diferencia del conjunto organizado de manera ordenada del espacio medieval, el lugar contemporáneo es “un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del

cual podrían situarse individuos y cosas (...) vivimos dentro de una red de relaciones que delinear emplazamientos que son irreducibles los unos a otros y absolutamente imposibles de superponer” (Foucault, 1984/1999: 17). Este texto de Foucault había sido publicado en el catálogo de la Documenta X (1997), comisariada por Catherine David (Godoy, 2013), que hemos citado en páginas anteriores.

Desde esta idea de lugares sincrónicos dibuja una serie de constelaciones, que representan los hitos críticos ideológicos y formales del arte latinoamericano que cohabitan un mismo tiempo. Para Ramírez “Más importante aún es otro rasgo de estos contralugares o espacios alternativos: su capacidad de reunir, en un solo sitio, varias versiones utópicas que son, a la vez, incompatibles. El desorden en el cual estos fragmentos adquieren verdadero sentido y se destacan es la heterotopía” (Ramírez, Marí Carmen en Ramírez y Olea, 2000: 42). Este modelo constelar fue ensayado en dos muestras comisariadas por Ramírez juntamente con el mexicano Héctor Olea: *Heterotopías...*, la muestra en la que nos detendremos e *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin American* en el *Museum of Fine Art*, en Houston (del 20 de junio al 12 de septiembre de 2004).



Imagen 63. Vista de la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918 – 1968*, proyecto *Versiones del Sur*.

*Cinco propuestas en torno al arte de América Latina*, MNCARS, 2000 / 2001. Disponible en:

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-americaheterotopias-medio-siglo-sin-lugar>

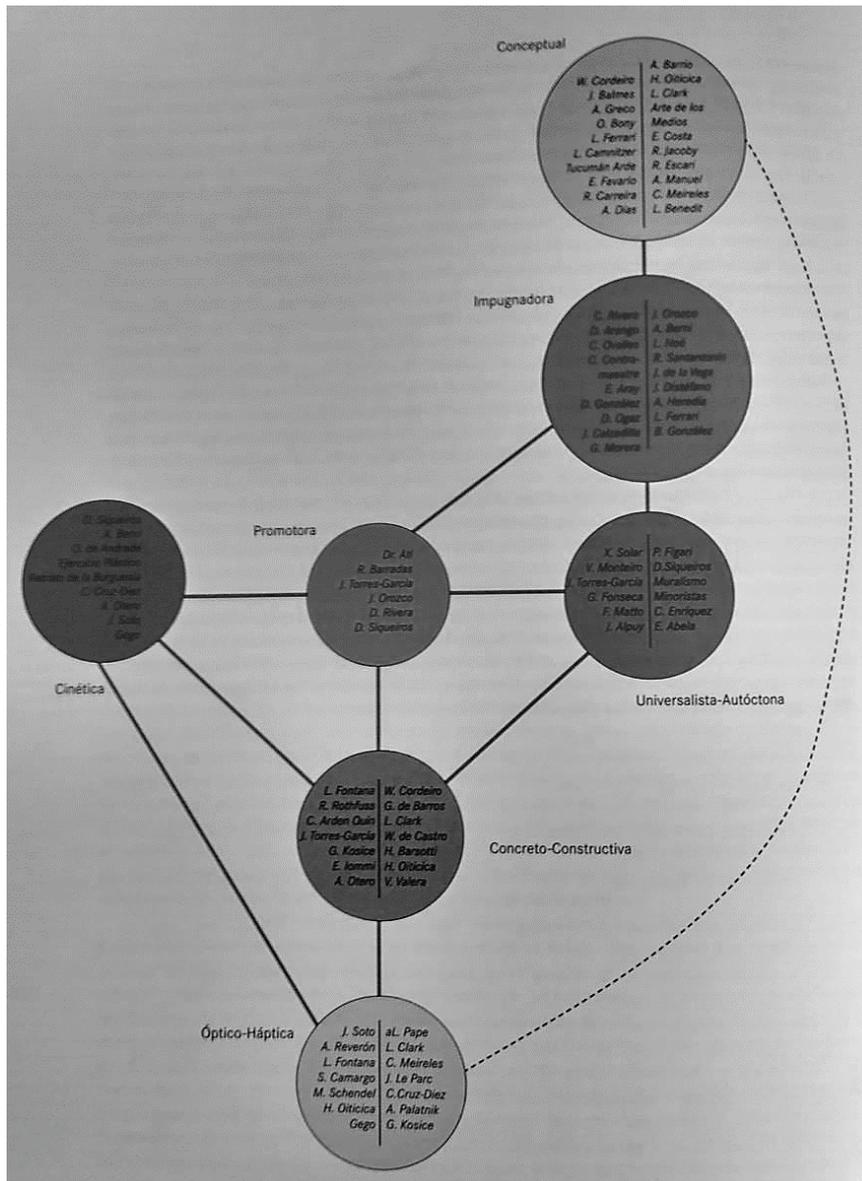


Imagen 64. Diagrama de las constelaciones propuesto en la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918 – 1968* por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, MNCARS, Madrid, 2000 / 2001. En Ramírez, Marí Carmen y Olea, Héctor. (2000). *Heterotopías. Medio Siglo Sin-Lugar: 1918 – 1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del proyecto Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina, del 12 de diciembre de 2000 al 24 de febrero de 2001), p. 26.

Para la muestra del MNCARS fueron presentadas siete constelaciones —cercanas al modelo de rizoma, con recorridos no lineales— que se proponían replicables de forma exponencial, donde cada constelación, además, podría situarse de manera autónoma, conformándose una exposición independiente (Piñero, 2013 y Godoy, 2013).

El punto de partida fue la Constelación Promotora, que intentaba definir a la protovanguardia latinoamericana, estableciendo el proselitismo de las actividades promotoras de artistas de la región que se han deslizado entre tres ejes: París, Barcelona y Ciudad de México. Pese a las distancias geográficas y conceptuales en estas actividades formadoras, según Ramírez les movía un objetivo común: “la producción de un arte nuevo para países en pleno proceso de modernización y consolidación nacional” (en Ramírez y Olea, 2000: 33). Ubicados en esta constelación están obras de: Dr. Atl, Rafael Barradas, Joaquín Torres-García, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

La Constelación Universalista-Autóctona reunía a artistas cuya actividad teórico-práctica han dado el ejemplo y estimulado la creación, a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, de una serie de tendencias y movimientos que tenían el “anhelo de un arte universal de raíces autóctonas” (Ramírez, Mari Carmen en Ramírez y Olea, 2000: 34). Dentre los artistas seleccionados para este apartado se encontraban obras del Muralismo, de Xul Solar, Vicente do Rego Monteiro, Gonzalo Fonseca, Francisco Alberto Matto, Pedro Figari y Eduardo Abela.

El recorrido constelar sigue con la Constelación Impugnadora, donde se reúne a artistas como Gabriel Orozco, Débora Arango, Carlos Raquel Rivera, Antonio Berni, León Ferrari, Luis Noé, entre otros, bajo la premisa de estos “tuvieron que poner en tela de juicio, a través de su arte, la injusticia perpetrada en todos los ámbitos de América Latina” (Mejía, s.f.). Más que ilustrar de forma didáctica la miseria o la injusticia, las obras aquí reunidas evidenciaban “la esencia perversa mediante estrategias discursivas que se valen tanto del acervo emblemático de la alegoría como del doble código de la parodia” (Ramírez, Mari Carmen en Ramírez y Olea, 2000: 35).

La Constelación Cinética incluyó dos núcleos que trabajaban con el legado del Futurismo (Godoy, 2013), partiendo de la figura de Siqueiros como el propulsor de una pintura en movimiento, pero que se vería truncada hasta la llegada de los venezolanos en París en la década de 1950. Además de Siqueiros, están reunidas obras de Antonio Berni, Ejercicio Plástico, Carlos Cruz-Díez, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto y Gego.

La quinta constelación presentada en el catálogo es la Concreto-Constructiva, que según Ramírez es la tendencia que ilustra de manera más contundente “el sentido

inversor y los alcances teóricos de nuestras vanguardias” (en Ramírez y Olea, 2000: 37). El punto de partida fue Torres-García en la década de 30, aunque la mayoría de las obras se concentraba en las décadas de 1940 y 1950. Agrupará las corrientes derivadas del Abstraccionismo Constructivo y Geométrico, que tenían como objetivo desautorizar el mundo de la representación en pro de la estructura de la obra como una realidad concreta. Lucio Fontana, Rhod Rothfuss, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Willis de Castro, Geraldo de Barros y Hélio Oiticica personifican esta voluntad.

El intento de “condensar (en la propia obra) la utopía de un arte sensorial puro, anclado, de modo prioritario, en los sentidos de la visión y el tacto” (Ramírez, Mari Carmen en Ramírez y Olea, 2000: 39) es la base de la Constelación Óptico-Háptica, generada por la previa experiencia real con objeto tanto de la Constelación Cinética como de la Concreto-Constructivista. Los artistas abarcan trabajos que van de la desmaterialidad de la luz (Armando Reverón), por la mirada háptica (Soto, Fontana y Sérgio Camargo), la espacialización del dibujo (Gego), la movilidad óptica (Julio Le Parc, Abraham Palatnik, Kosice), la suma sensorial (Lygia Clark y Hélio Oiticica), alcanzado la propiedad física de la luz hecha color (Carlos Cruz-Diez) (Mari Carmen en Ramírez y Olea, 2000).

Por último la Constelacion Conceptual es el hito que marca la gran ruptura del arte de América Latina en el siglo XX: “Un momento donde la inversión absoluta de valores se convierte en un objetivo deliberado que se encamina a producir un nuevo espacio crítico desde donde pensar la función del arte *en y desde* nuestras sociedades” (Jacoby, Roberto por Ramírez, Mari Carmen en Ramírez y Olea, 2000: 41). Al situar al brasileño Waldemar Cordeiro y al español radicado en Chile José Balmes como protoconceptuales, el proyecto curatorial apunta hacia una estrategia: “subrayar como el impulso de ruptura, aquel que consolidó las prácticas conceptuales en nuestro continente, no guardó relación alguna con la misma transición entre el Minimalismo y el Arte Conceptual que marcó el modelo hegemónico norteamericano” (Ramírez, Mari Carmen en Ramírez y Olea, 2000: 41). Así, intenta quitar el tono derivativo que solía

permear las muestras de arte conceptual de la región, proponiendo una nueva óptica de acercamiento<sup>258</sup>.

En ese apartado se han visto obras de artistas y agrupaciones como Tucumán Arde, Arte de los Medios, Antonio Dias, Cildo Meireles, Alberto Greco, León Ferrari, Luis Camnitzer, Artur Barrio, Lygia Clark, Roberto Jacoby y Antonio Manuel.

Como hemos comentado anteriormente, cada una de las constelaciones funcionaban como categorías abiertas y flexibles, relacionando a artistas y obras de temporalidades distintas, como podemos observar en los nombres citados en cada uno de los apartados. Además se trataba de una experiencia de muestra transdisciplinar, reunía en total más de 400 piezas —constituyendo la muestra más grande el proyecto *Versiones del Sur...*— entre producciones visuales, documentos, manifiestos y obras literarias.

Aunque los comisarios reafirmen la voluntad no lineal en trazar el recorrido de la exposición, podemos observar que en el catálogo las constelaciones aparecen siguiendo un cierto orden cronológico, el mismo que hemos utilizado anteriormente para reseñar cada una de ellas. Al mismo tiempo, debemos pensar que este sistema fue utilizado como forma de describir la muestra, si tenemos en cuenta que en el texto también estaba impreso el diagrama de las constelaciones (Imagen 64) que nos deja visualizar el sistema de rizoma propuesto.

Estemos más o menos de acuerdo con la clasificación propuesta en *Heterotopías*, lo que no debemos obviar es el ánimo en que se creara nuevas narrativas y maneras de organizar el arte de América Latina, luchando por la apertura de un espacio a los artistas, pero también para los profesionales, como críticos y comisarios, que no se viesen menospreciados o *gheitizados* en el sistema central del arte.

Este impulso se percibe también en la laboriosa confección del catálogo. En un minucioso trabajo investigativo, después de presentado en concepto general de la

---

<sup>258</sup> Mari Carmen Ramírez había realizado con anterioridad una serie de actividades relacionadas con el estudio del arte conceptual de América Latina. Podemos citar a las exposiciones *Encounters / Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, en el *Archer M. Huntington Art Gallery* de Austin, 1992; y *Cantos Paralelos: La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, en el año de 1999 en el *Blanton Museum of Art*, Texas. Entre sus escritos sobre el tema véase: Ramírez, Mari Carmen (1993). *Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*. En Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.) *Conceptual Art. A critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press. pp. 550-552.

muestra por dos textos firmados por sus comisarios, cada una de las Constelaciones es expuesta por una serie de textos —ya sea sobre un artista o grupo o sobre un concepto generalizador— escritos por diversos de los más exponentes nombres de la crítica y estudios del arte en América Latina. Sólo para citar algunos nombres, están presentes textos de Cuauhtémoc Medina, Ángel Rama, Marta Traba, Luis Enrique Pérez Oramas y Paulo Herkenhoff. Dispone, además de reproducción usual de las obras en exposición, otro apartado con los documentos y textos que la integraban.

### 7.1.3. *f(r)icciones*

Partiendo también de exponer la vulnerabilidad de la linealidad histórica del arte latinoamericano, los comisarios brasileños Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa diseñaron el proyecto de *f(r)icciones*<sup>259</sup>. Contaban que su proyecto para *Versiones del Sur...* debía dar datos suficientes al público madrileño para ver y comprender el arte latinoamericano del siglo XX, pero ellos querían enseñarlo de manera crítica, huyendo de las narrativas lineales y cerradas: “A nosotros nos interesaba justamente problematizar la noción de historia, como categoría del conocimiento, y los medios en que es construída e interpretada” (Mesquita y Pedrosa, 2000: 213).

En la cubierta misma del catálogo de exposición sus comisarios dejan patente su propósito (Mesquita y Pedrosa, 2000):

*f(r)icciones* vincula la noción de ficción de Jorge Luis Borges a la idea de fricción, con la intención de construir un panorama complejo e incompleto del arte latinoamericano. En su libro *Ficciones* (1935 - 1944), Borges cuestionó las distinciones claras entre los géneros literarios y textuales, compilando textos que individualmente nublan esas fronteras y juntan ficción, crítica e historia.

---

<sup>259</sup> La exposición se celebró en el MNCARS del 12 de diciembre de 2000 al 26 de marzo de 2001. Estuvieron expuestas obras de los siguientes artistas: David Alfaro Siqueiros, Francis Alÿs, Tarsila do Amaral, Manuel de Araújo, Ignacio María Barreda, Miguel Cabrera, Waltercio Caldas, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Ángel Della Valle, Antonio Dias, Iran do Espírito Santo, José Gabriel Fernández, José Ferraz de Almeida Junior, Julio Galán, General Idea (AA. Bronson, Felix Partz, Jorge Zontal y Gilberto Freyre), Pedro Nel Gómez, Beatriz González, Felix Gonzalez-Torres, Cecilio Guzmán de Rojas, Enrique Guzmán, Jonathan Hernandez, Fray Miguel de Herrera, Frida Kahlo, Guillermo Kuitca, José Mariano Lara y Hernández, Jac Leirner, Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias), Maurício Nogueira Lima, Íñigo Manglano-Ovalle, Cristiano Mascaro, Cildo Meireles, Victor Meirelles, Beatriz Milhazes, Camilo Mori, Vik Muniz, Juan O'Gorman, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, Candido Portinari, Prilidiano Pueyrredón, Lasar Segall, Pablo Siquier, Valeska Soares, Xul Solar (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari), Jesús Soto, José Antonio Suárez Londoño, Milagros de la Torre, Joaquín Torres García, Tunga (Antônio José de Barros de Carvalho), Lorenzo Vaccaro, Adriana Varejão, Alberto da Veiga Guignard, José María Velasco, Nahum Zenil.

*f(r)icciones*, el libro y la exposición que lo acompaña, intenta llamar la atención hacia las fricciones que existen entre la historia y la ficción, entre el arte y el texto, entre obras históricas y contemporáneas, pero también entre sus múltiples medios, lenguajes, formatos, diseños y contenidos.[...] *f(r)icciones* se presenta como una alegoría, una procesión de imágenes y textos, tejiendo una trama, una red, un laberinto donde también vive algo del paisaje, de la gente y de las historias de América Latina.

Con el sello polémico que suele ser habitual en los proyectos expositivos tanto de Mesquita como de Pedrosa<sup>260</sup>, la muestra del MNCARS, utilizaba como *leit motiv* central la idea de la fricción, como bien dicta el título de la muestra. Fricción esta que vemos continuamente en los proyectos firmados por los comisarios. Fricciones con la noción establecida de la historia del arte.

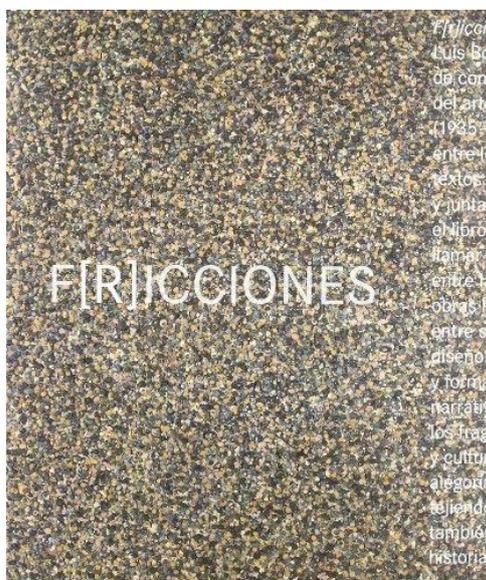


Imagen 65. Cubierta del catálogo de *f(r)icciones*, comisariada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa dentro de *Versiones del Sur. Cinco propuestas en torno al arte de América Latina*. Madrid, MNCARS, 2000/2001.

<sup>260</sup> Como modo de ejemplo de estos proyectos polémicos, cabe citar por ejemplo que Ivo Mesquita fue el comisario de la tan comentada y criticada 28ª Bienal de São Paulo, en 2008, conocida como la *Bienal del Vacío*. Frente a la voracidad de imágenes exteriores, a la proliferación de eventos de arte, Mesquita decide realizar una bienal sin obras de arte. Pese a todo el tiempo que el brasileño ha empeñado en explicar las motivaciones que guiaron el proyecto, el certamen fue objeto de duras y puntuales críticas por todo el mundo. Véase Barriendos, Joaquín y Spricigo, Vinicius (2009). *Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional de arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de São Paulo. Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (6), 140-163. Disponible en: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos\\_mesquita\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf). Consulta en 25 de octubre de 2016. En el caso de Adriano Pedrosa podemos citar su curaduría del 31º Panorama del Arte Brasileño, muestra ya considerada tradicional, realizada anualmente en el Museu de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP). El proyecto de Pedrosa indagaba sobre qué es el arte brasileño y como este venía siendo “canibalizado” por el sistema internacional de arte. De esta manera, crea un panorama de arte brasileña donde todos los artistas son extranjeros. Titula la muestra de *Mamõyguara opá mamõ pupé*, que es una traducción al tupi —uno de los idiomas de indígenas nativos de Brasil— de la expresión en inglés: *foreigners everywhere* (extranjeros en todas las partes). Más sobre la muestra en: <http://mam.org.br/exposicao/31o-panorama-da-arte-brasileira/>

Para intentar romper estos moldes, el proyecto pretendía exponer estos puntos de contacto —no siempre cómodos o sencillos— entre obras que iban desde el siglo XVII hasta lo contemporáneo. Buscaron entre las más de un centenar de obras, de cuarenta artistas, enseñar las evidencias un diálogo en elipses temporales.

Esta estrategia de comisariado había sido utilizada anteriormente por Paulo Herkenhoff en el núcleo histórico de la 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, en 1998, en la que Pedrosa había ejercido de comisario adjunto. Acuñada como “contaminación”, consistía en localizar puntualmente a obras contemporáneas, dentro de una exposición de carácter histórico: “Las contaminaciones eran siempre precisas, conceptualmente articuladas, y aunque sutiles, ganaban fuerza en el conjunto debido a su carácter de extrañamiento o pertinencia” (Mesquita y Pedrosa, 2000: 213).

Partiendo de la estrategia de “contaminación” Mesquita y Pedrosa proponen el camino inverso al que ha establecido Herkenhoff: ubican obras históricas, dentro del contexto contemporáneo, apuntando hacia una continuación de trayectorias conceptuales, a un eterno ir y venir de temas y formas, que pueden ser leídos como una posibilidad paralela a la representación lineal histórica basada en relatos desde el poder.

En esta desconstrucción histórica se encontraba una pertinente preocupación expuesta por los comisarios: en *f(r)icciones* buscan una alternativa a una ‘historia oficial’ del arte de América Latina —obviando de manera consciente cronologías y linealidades— pero esta historia no estaba todavía escrita en su totalidad. Es fragmentaria, parcializada, precariamente sistematizada. Esta contradicción de reescribir lo que todavía no había sido codificado representa para ellos: “una contradicción característica del Tercer Mundo, más específicamente de las sociedades que viven el contraste social, cultural y económico de forma tan aguda como las de América Latina. Aquí conviven el high tech con el low tech, de la última generación a la primera” (Mesquita y Pedrosa, 2000: 213).

Apuntan también que su proyecto expositivo ‘confuso’ —con lagunas, mezcla de obras de diferentes periodos, géneros y significados narrativos, justificadas por amplios textos explicativos— representaba un índice de muchos de los museos históricos de América Latina que, a diferencia de las completas organizaciones de instituciones

similares en Europa y Estados Unidos, solían no tener una rigidez en la presentación de los territorios y de sus especialidades (Mesquita y Pedrosa, 2000: 216).

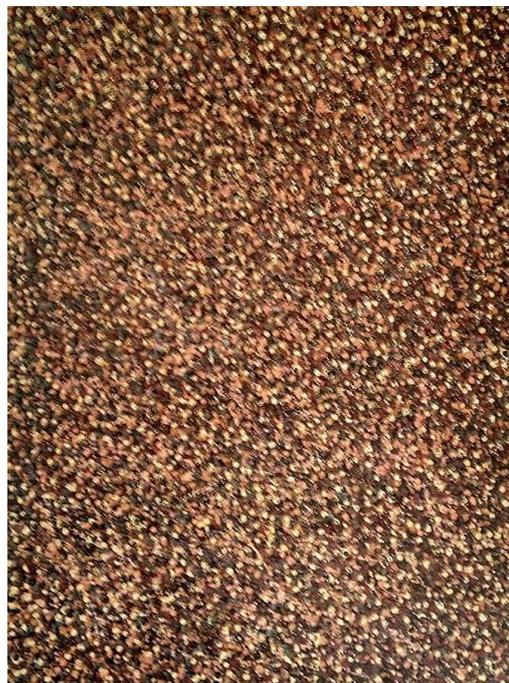


Imagen 66. Miguel Cabrera. *Las casta mexicanas, "De español a mestiza: Castiza"*, 1763. Óleo sobre lienzo. Colección Museo de América, Madrid.

Imagen 67. General Idea. *Mestizo*, 1992. Hydostone sobre estireno. Colección General Idea, Toronto.

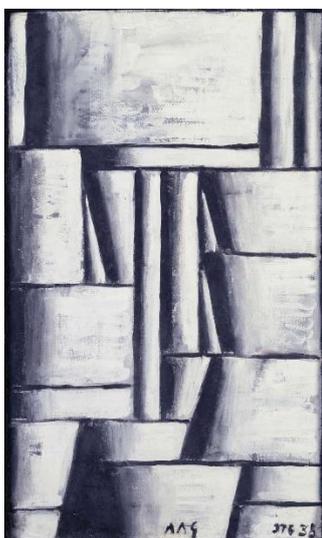


Imagen 68. Joaquín Torres García, *Estructura*, 1935. Museo Torres García, Montevideo.

Imagen 69. Hélio Oiticica, maqueta del *Projeto cões de caça*, 1961. Colección Projeto Hélio Oitica, Rio de Janeiro.

La exposición se articuló en cinco segmentos: paisaje; mapa; red y laberinto; raza y retratos; e historia; que los curadores afirmaban poder entenderse como un conjunto de cinco muestras (Mesquita y Pedrosa, 2000). Con ello podríamos entender que *f(r)icciones* y *Heterotopías...* partían de conceptos similares, bloques temáticos alrededor de los cuáles se agrupaban artistas y obras. Pero, *f(r)icciones* resulta considerablemente menos estructurada de manera investigativa y histórica. No se han buscado las estrellas principales que forman la constelación del arte latinoamericano del siglo XX. Podríamos decir incluso, que de manera arbitraria, los comisarios han creado una ‘ficción’ con la cuál sistematizar el arte de la región para ser exhibida. En su texto para el catálogo (Mesquita y Pedrosa, 2000) utilizan incluso la contraposición de los conceptos de *estórias* e *história* en portugués, donde la primera palabra identifica a las narrativas ficcionales y estaría más acorde con el tono de la muestra.

Un ejemplo de las ‘contaminaciones’ articuladas en las salas del Reina Sofía es la yuxtaposición de las pinturas de casta de Miguel Cabrera (serie *Las castas mexicanas*, 1763) (Imagen 66) con las impresiones del colectivo General Idea de 1992 (Imagen 67) acerca de la pigmentación de la piel, dentro del segmento raza y retratos. Este segmento exhibía también obras del brasileño Vik Muniz<sup>261</sup> —sus fotografías de retratos ‘dibujados’ con diversos materiales—, retratos de la Escuela Mexicana<sup>262</sup> del siglo XVIII, frente a otros de David Alfaro Siqueiros<sup>263</sup> de finales de la década de 1930, entre varias otras.

El apartado red y laberinto selecciona obras abstractas geométricas de Joaquín Torres García (Imagen 68) enfrentadas con el esquema/plano de la instalación *Através* del brasileño Cildo Meireles la maqueta del proyecto de uno de los *Penetravéis* del artista brasileño Hélio Oiticica (Imagen 69). Pero también habían obras óptico-cinéticas de Jesús Rafael Soto<sup>264</sup> y el ‘nuevo tropicalismo’ de Beatriz Milhazes<sup>265</sup>.

Al revisar las piezas que fueron exhibidas e intentar encontrar estos puntos de contaminación, nos resulta una tarea bastante laboriosa y por muchas veces nos

---

<sup>261</sup> Vik Muniz. *Che Guevara*, 2000. Colección Galeria Reno Xippas, Paris.

<sup>262</sup> Anónimo, Escuela Mexicana. *Retrato*, siglo XVIII. Colección Caylus Anticuaria, Madrid.

<sup>263</sup> David Alfaro Siqueiros. *Etnografía*, 1939. Esmalte sobre madera. Colección The Museum of Modern Art, Nueva York.

<sup>264</sup> Jesús Rafael Soto. *Espiral con rojo*, 1955. Plexiglás, madera y esmalte. Colección Villanueva, Caracas.

<sup>265</sup> Beatriz Milhazes. *O marinheiro*, 1998. Acrílico sobre lienzo, Colección José Luis Pereira de Souza Filho y Paulo Albert Weyland Vieira, Rio de Janeiro.

topamos con piezas sueltas que es muy difícil encajar dentro del rompecabezas ideado por Mesquita y Pedrosa. Cabe pensar como se daría la comprensión del público medio que ha visitado la muestra y cuanto de este discurso fue posible de ser absorbido.

En una dura crítica publicada por el diario argentino *Página 12*, comparando *Heterotopías... a f(r)icciones* su autora, Valeria González, nos dice que propablemente la primera sea más aburrida para el público, pues la segunda llama la atención por las asociaciones libres de su variopinto montaje. Ahora, llama la atención a la arbitrariedad utilizada en estas asociaciones que podrían producir un sentimiento de confusión por parte del público. Concluye que: “En su engarce arbitrario, *f(r)icciones* pone en juego lo peor del formalismo posmodernista, aboliendo de cuajo toda la especificidad contextual de las obras que selecciona y emparenta”<sup>266</sup>.

Si bien es cierto lo que expresan los comisarios, que aunque el proyecto de comisariado esté direccionada por algunos planteamientos, “los textos e imágenes yuxtapuestos por el proyecto también quedan medio a la deriva, por cuenta y riesgo de sus prerrogativas, abiertos a otras miradas e interpretaciones, provocando nuevos dislocamientos y la imaginación del visitante/lector” (Mesquita y Pedrosa, 2000: 216). Ahora, nos parece importante tener presente qué desprendimiento de conocimiento y posibilidad de conexiones es solicitado del visitante, para que este pueda resemantizar y reorganizar estas obras y textos en otra narrativa posible.

Revisando las críticas a la exposición —y al proyecto *Versiones del Sur...* en su totalidad— y, pensando en esta respuesta solicitada al público, nos encontramos con un análisis de Estrella de Diego (2009) que corrobora adecuadamente las sensaciones que hemos tenido. La investigadora española afirma que si consideramos los comentarios de la prensa, en aquél momento no se llegó a entender el cambio de paradigma radical que movían los proyectos de *Versiones del Sur...* Esta falta de comprensión se da, según De Diego, por dos motivos: uno de carácter institucional y otro, acarreado por este, respecto de la formación de público. El Estado Español en temas de teoría de arte se mantenía todavía alejado de las cuestiones internacionales entrado el siglo XXI. Eso había llevado a que el público no había tenido ocasión de ver el ‘discurso oficial’ de la historia del arte

---

<sup>266</sup> González, Valeria. (20 de febrero de 2001). Arte latinoamericano en Madrid. Sur: versiones y diversiones. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-20/pag25.htm>. Consulta: 10 de noviembre de 2015.

del siglo XX de América Latina, con lo que no le era posible compararlo con el discurso subvertido que se exhibía en Madrid (De Diego, 2009).

Otro de los puntos que nos sorprende en la lectura del catálogo de la muestra, es la afirmación del Presidente de la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, que vio en *f(r)icciones* un protagonismo del arte popular. Escribió que la muestra “insiste en una verdad generalmente admitida: la presencia, expresa o presentida, del pueblo en las manifestaciones artísticas latinoamericanas. El cruce entre lo culto y lo popular [...] reconoce fuentes de inspiración [...] en fórmulas de otros países europeos o extraeuropeos” (Enciso Recio, Luis Miguel en Mesquita y Pedrosa, 2000: s.p.).

Resulta curioso que se haga hincapié en esta relación entre el arte culto y la cultura popular en el proyecto, ya que en ningún momento los comisarios hablan sobre esta intencionalidad y si repasamos la lista de obras o artistas expuestos vemos que en su totalidad son exponentes del arte contemporáneo de la región o, cuando se trata de obras históricas, son las canónicas, utilizadas normalmente para ilustrar el desarrollo artístico local.

Cabe pensar que quizás haga referencia a los fragmentos de texto que se han expuesto juntamente con las obras, y que sirven para hilvanar obras y texto en el catálogo. Pero tampoco vemos textos que nazcan de una cultura netamente popular —o lo que solemos entender con ello— sino que vemos citas de Paulo Leminski, Guimarães Rosa, Adolfo Bioy Casares, Ítalo Calvino, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar y del propio Borges, entre otros; autores que, aunque representen una esencia del ser latinoamericano, difícilmente pueden ser incluidos dentro de la categoría de lo popular.

El catálogo de la exposición presentaba algunas diferencias si lo comparamos a los formatos de publicaciones de este tipo. Dada la presencia fundamental de la literatura en la exposición —con la inclusión de fragmentos literarios— el catálogo, que los comisarios denominan libro, funciona como un elemento autónomo que “extiende y problematiza la verdadera exposición” (Mesquita y Pedrosa, 2000: 216). En el libro/catálogo se presenta, tal como en la muestra, imágenes de obras intercaladas con los fragmentos de textos seleccionados, buscando entrelazar los puntos de contacto.

Mesquita y Pedrosa construyen un libro/catálogo más completo y extenso que la muestra. Intentan con la publicación cerrar las lagunas de obras que juzgaban necesarias

para la construcción del discurso pero que, por motivos diversos, no había sido posible que fuesen exhibidas. Con eso, apuntan que su labor fue direccionada a tres trabajos: el proyecto, el libro y la exposición (Mesquita y Pedrosa, 2000).

Exactamente como hemos señalado para las exposiciones anteriores, pese a todas las críticas a las elecciones —tanto teóricas como de artistas y obras— realizadas por Mesquita y Pedrosa, nos cabe reconocer la pertinencia en aquel momento de realizar una exhibición que rompiera los esquemas preconcebidos de lo que era el arte del Siglo XX de América Latina. Entendiendo además que muchas de las veces, la generación de polémicas abre espacio para discusiones hondas que colaboran a un mejor desdoblamiento de los conceptos.

#### 7.1.4. *Más allá del documento y Eztetyka del Sueño*

Las otras dos muestras que componen *Versiones del Sur...* son *Más allá del documento*<sup>267</sup>, comisariada por Mónica Amor y Octavio Zaya y *Eztetyka del Sueño*<sup>268</sup>, organizada por el argentino Carlos Basualdo, en colaboración también con Zaya.

La exposición de Octavio Zaya y Mónica Amor se centró en la fotografía como relato de los contenidos históricos, sociales y culturales de los países latinoamericanos, pero también dejando entrever los mecanismos discursivos de la disciplina, sus formas de producción y su sistema de circulación. Al negar la existencia de una fotografía latinoamericana, los comisarios entienden que en la mayoría de los casos la atribución de este adjetivo —lo latinoamericano— a la fotografía parte de una intención documental. De ahí que niegan este carácter —o la presencia de solamente esta vertiente— al proponer que “el “realismo” de lo documental no es neutro, sino que se preocupa por retratar los signos identitarios más fácilmente reconocibles”<sup>269</sup>. Trazando

---

<sup>267</sup> La exposición se ha celebrado en el Edificio Sabatini del MNCARS del 12 de diciembre de 2000 al 12 de febrero de 2001. Estuvieron expuestas obras de los siguientes artistas: Manuel Álvarez Bravo, Bibi Calderaro, Rochelle Costi, Eugenio Dittborn, Marc Ferrez, Raúl Flores, Carlos Garaicoa, Fina Gómez, Julio Grinblatt, Anthony Hernandez, Alfredo Jaar, Gabriel Orozco, Claudio Perna, Óscar Pintor, Miguel Rio Branco, Maruch Sántiz Gómez, Paula Trope.

<sup>268</sup> La exposición se ha celebrado el Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal, del Parque del Retiro, Madrid, del 23 de enero de 2001 al 25 de marzo de 2001. Obras de los siguientes artistas estaban presentes: Arthur Barrio, Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, Víctor Grippo, José Antonio Hernández-Diez, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Cildo Meireles, Glauber Rocha, Doris Salcedo, Tunga (Antônio José de Barros de Carvalho), Meyer Vaisman.

<sup>269</sup> *Versiones del Sur: Cinco Propuestas en torno al arte en América Latina. Más allá del documento*. Presentación de exposición. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur->

así unas pautas que miran a la producción fotográfica desde América Latina *más allá del documento*, plantean relaciones entre los distintos artistas reunidos y las imágenes captadas, los sentimientos y los hechos<sup>270</sup>.

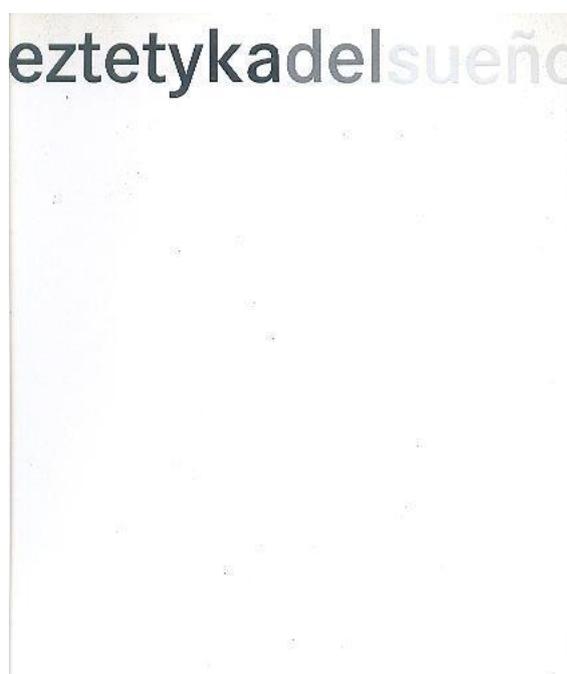


Imagen 70. Cubierta del catálogo de *Más allá del documento*, comisariada por Mónica Amor y Octavio Zaya dentro de *Versiones del Sur. Cinco propuestas en torno al arte de América Latina*. Madrid, MNCARS, 2000/2001.

Imagen 71. Cubierta del catálogo de *Eztetyka del Sueño*, organizada por Carlos Bausualdo y Octavio Zaya dentro de *Versiones del Sur. Cinco propuestas en torno al arte de América Latina*. Madrid, MNCARS, 2000/2001.

Un diálogo entre la fotografía y la tradición documentalista se exponía con más de 100 obras de 17 artistas. Algunos consagrados como Manuel Álvarez Bravo, Alfredo Jaar y Gabriel Orozco, que dialogaban con otros casi desconocidos para el público español, como la venezolana —fallecida en España algunos años antes— Fina Gómez, y la brasileña Paula Trope.

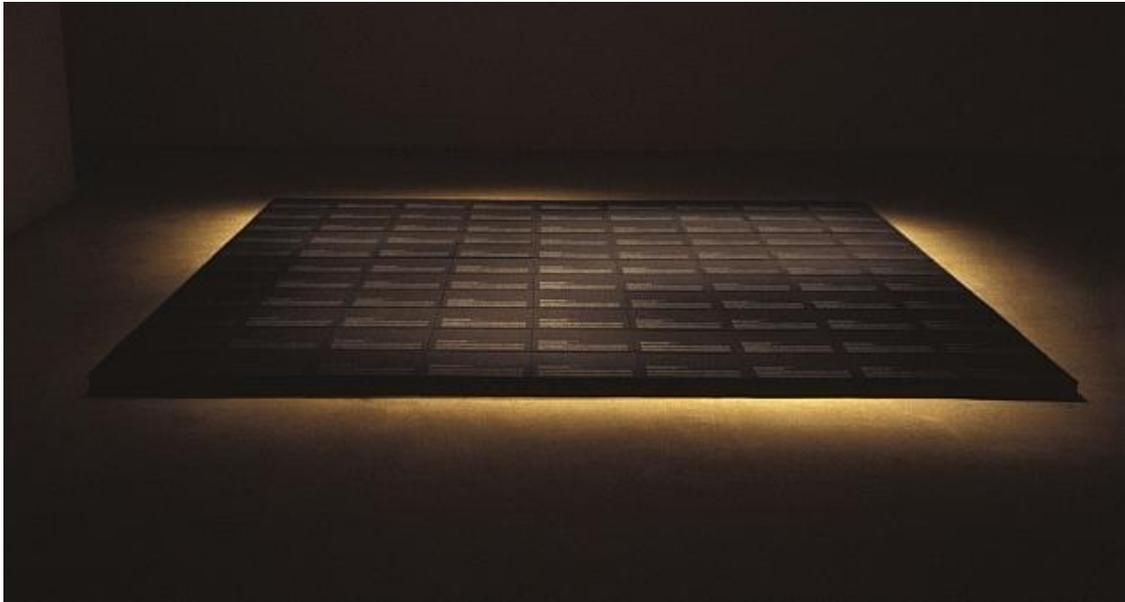
Un claro ejemplo de este embate entre la parcialidad de lo documental y lo fotográfico lo podemos ver en el trabajo del artista chileno Alfredo Jaar seleccionado para la exposición. En *Imágenes Reales* (1995) (Imagen 72 e Imagen 73), Jaar exhibe una serie de cajas que contienen las imágenes que había realizado durante la guerra en

---

[cinco-propuestas-torno-al-arte-america-mas-alla-documento](#). Consulta: 14 de noviembre de 2013. Consulta: 15 de mayo de 2014.

<sup>270</sup> Revuelta, L. (9 de diciembre de 2000). Largo recorrido. *ABC*. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2000/12/09/033.html>. Consulta: 14 de noviembre de 2013.

Ruanda —el chileno permaneció en el país africano de 1994 a 1998. Si normalmente este tipo de imágenes, cercanas a la fotografía documental, suelen verse impresas para impactar al público, lo que hace Jaar es presentar las cajas cerradas, a manera de archivos, donde solamente se puede ver una descripción escrita de su contenido.



Rubavu Refugee Camp  
 4 kilometers east of Gisenyi, Rwanda  
 Thursday, August 25, 1994

This is a portrait of Innocent, 40, a Rwandan doctor, standing in a hospital room. A radiant light enters the room from a window next to him. He is wearing a white uniform with a large sign on his chest indicating his name. In front of him is a desk covered by dozens of boxes containing disposable plastic syringes.

Innocent is in charge of the daily operations of a small hospital inside the camp. He is helped by his wife, Esperance, a nurse. They are both volunteers working for Médecins Sans Frontières, an international organization that provides medical care to victims of war and famine. Médecins Sans Frontières set up this hospital inside the largest school in the area.

Imagen 72. Alfredo Jaar. *Imágenes Reales*, 1995. Fotografías en color en cajas de archivo y serigrafía. Disponible en: [http://www.hausderkunst.de/uploads/pics/Jaar\\_rp014b-630.jpg](http://www.hausderkunst.de/uploads/pics/Jaar_rp014b-630.jpg)

Imagen 73. Imagen X. Alfredo Jaar. *Imágenes Reales*, 1995. Detalle del texto de una de las serigrafías impresa en las cajas<sup>271</sup>.

<sup>271</sup> Campo de Refugiados de Rubavu  
 4 km al leste de Giseny, Ruanda.  
 Martes, 25 de agosto de 1994.

Esta es una fotografía de Innocent, médico ruandés, de pie en un cuarto de hospital. Una luz radiante entre en la habitación por la ventana próxima a él. Él está usando un uniforme blanco con una larga placa en su pecho indicando su nombre. Frente a él está el escritorio cubierto por docenas de cajas que contienen jeringas plásticas desechables.

Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 1843 – 1923) fue el único artista del siglo XIX que integró la muestra. Considerado una especie de pionero de la fotografía documental en el área latinoamericana, se vieron sus imágenes de paisajes y retratos etnográficos de las más diversas áreas brasileñas, muchas de las cuales pertenecían a su trabajo desarrollado en colaboración con el emperador Don Pedro II, cuyo reinado se dio entre 1831 y 1889.

Otras de las obras presentes en la exposición hablaban de la cotidianidad, en su aspecto irracional y accidental, como en las instantáneas de Gabriel Orozco o en la serie de *Raíces y piedras* (1950 – 1952) de Fina Gómez. Otros fotógrafos explotaban las posibilidades discursivas de la fotografía como técnica, como los argentinos Julio Grinblatt y Bibi Calderaro (*Amor y Zaya*, 2000).

El conjunto de trabajos ilustra la tesis final de *Zaya y Amor* para la muestra: “ningún ejercicio fotográfico puede abarcar o pretender representar ninguna realidad latinoamericana”<sup>272</sup>. Aunque tampoco le faltaron críticas a esta exposición —principalmente por la inclusión de las imágenes documentales de Ferrez— cuando se decía que: “La propuesta teórica, del todo pertinente, es más ajustada que la selección de obras que la ilustra. La inclusión indiferenciada de las imágenes [...] debilitan el tópico, disolviéndolo en una suerte de invariante histórica”<sup>273</sup>.

El título del segundo manifiesto escrito por el cineasta Glauber Rocha —destacado dentro de la creación y defensa del *Cinema Novo Brasileiro*— da el nombre a la exposición *Eztetyka del Sueño*, proyecto de Carlos Basualdo y Octavio Zaya, como hemos citado anteriormente. Esta muestra fue la única que se inauguró en fecha distinta a las demás —el 23 de enero de 2001— y también fue la única que se montó fuera del Edificio Sabatini del MNCARS. La selección de videos, instalaciones, performances y objetos se exhibió en el Palacio de Cristal y en el Palacio Velázquez, del Parque del Retiro en Madrid.

---

Innocent está a cargo diariamente de cirugías en el pequeño hospital del campo. A él le ayuda su esposa, Esperanza, enfermera. Ambos son voluntarios trabajando para Médicos Sin Fronteras, una organización internacional que providencia cuidados médicos para víctimas de guerra y hambruna. Médicos Sin Fronteras ha establecido este hospital dentro de la escuela más grande el área.

<sup>272</sup> Castro Florez, Fernando. (14 de enero de 2001). La periferia está en el centro. *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/184892-la-periferia-esta-en-el-centro>. Consulta: 13 de septiembre de 2016.

<sup>273</sup> González, Valeria. (20 de febrero de 2001). Arte latinoamericano en Madrid. Sur: versiones y diversiones. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-20/pag25.htm>. Consulta: 10 de noviembre de 2015.

Motivos presupuestarios retardaron la inauguración de esta exposición. De acuerdo con Godoy (2015) y con Mariano Navarro<sup>274</sup>, por casualidad, dos sucesos ocurridos el mismo día de su inauguración reforzaron el carácter conceptual buscado en la propuesta: la puesta en vigor de una ley en España que condenaba a los inmigrantes llegados a España desde aquellos países sin los papeles que comprobaban una solvente situación económica y también, fue el día que marcó la primera declaración judicial del dictador Pinochet.

Basualdo y Zaya afirman que la idea de participar de una muestra de arte de América Latina, les había resultado bastante incómoda ya que en sus carreras profesionales se habían resistido a pensar la idea de lo latinoamericano, sin que fuera con la intención de problematizar esta unidad (Basualdo y Zaya, 2001). Pensando que había que buscar otros mapas no bidimensionales para relacionar la producción de la región, lo que encontraron fue un momento significativo donde la producción artística del continente se articuló partiendo de un eje conceptual. Con lo que arguyen que la intención de la exhibición era (Basualdo y Zaya, 2001: 22):

simplemente la recuperación fragmentaria de uno de esos raros momentos en la historia del subcontinente en el que éste pudo imaginarse productivamente. Uno, y en el que esta gran aventura fue asimismo el bosquejo de un planteo simultáneamente estético y político, el despliegue de una verdadera estrategia de resistencia cultural.

Este ideario se veía personificado en la figura de Glauber Rocha, cuyos ideales, trabajo y vida, daban las pautas protagonistas del proyecto expositivo. Ellos perciben en *Eztetyka del Sueño* escrito en 1971, un llamamiento hacia la producción de un arte revolucionario y político, que huyera de la concepción racional y se mezclara con lo sensible, con lo irracional. De acuerdo con el pensamiento de Rocha, el aspecto sensible era parte fundamental de la cosmovisión latinoamericana, con lo que un arte activista revolucionario debería partir de esta concepción.

Escribe Glauber en el manifiesto: “Una obra de *arte revolucionario* debería no sólo actuar de un modo inmediatamente político, sino también promover la especulación

---

<sup>274</sup> Navarro, Mariano. (31 de enero de 2001). Poesía y revolución. Arte, política y sociedad en América Latina. *El Cultural. El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Poesia-y-Revolucion/13211>. Consulta: 07 de mayo de 2015.

filosófica, creando una estética del entorno del movimiento humano rumbo hacia su integración cósmica” (Rocha, Glauber en Basualdo y Zaya, 2001: 44). Además de barajar conceptos de unión entre el arte político y lo sensible y lo irracional, Rocha vira hacia la integración. Es un defensor de una ‘integración cósmica’ entre las estéticas latinoamericanas, ampliamente defendida en los Encuentros de Cineastas Latinoamericanos donde se establece el canon del Nuevo Cine Latinoamericano<sup>275</sup>.

Estas banderas irán a influenciar a una serie de creadores de la región en la década de 1960 lo que se reflejará también en la década siguiente. Para los comisarios, Glauber Rocha es una síntesis de esta generación: “una generación que había crecido con el entusiasmo del nacionalismo y desarrollismo, que creyó en la posibilidad de una Latinoamérica unida en un destino común, liberada de la hegemonía europea y norteamericana, y que acabó desintegrándose en una larga década de dictaduras militares y terrorismo de estado” (Basualdo y Zaya, 2001: 22).

La exposición enseña entonces obras de 13 artistas y cineastas, frutos directos de este momento, u otros más contemporáneos que no intentan demostrar la “vigencia del ideario de los sesenta en los días de hoy, sino como una demostración de la potencia que lo acompaña, cuyos efectos son aun visibles” (Basualdo y Zaya, 2001: 23).

En el Palacio de Cristal se montó la instalación *Através* (1983 – 1989) de Cildo Meireles —obra cuyo esquema/plano estaba exhibido en *f(r)icciones*. En el Palacio Velázquez se exhibieron 20 obras de doce autores latinoamericanos de diversas procedencias.

De la década de 1960 se proyectaron algunos largometrajes de Glauber Rocha como *Dios y el Diablo en la tierra del Sol* (1964) y *Tierra en Trance* (1967). Obras donde lo mítico y lo política ya aparecían tematizados con precisión. De los 70 se podían ver objetos como *Valijita de panadero (Homenaje a Marcel Duchamp)* (1977) del argentino Victor Grippo (Imagen 74). Grippo reúne objetos aparentemente intrascendentes pero

---

<sup>275</sup> El Nuevo Cine Latinoamericano fue un movimiento de cineastas de América Latina, nacido en la década de 1960, que tuvo su anclaje principal en la Cuba, cuando en su primera década revolucionaria imbistió decididamente en la industria cinematográfica. Fundamentados en teorías marxistas y socialistas, entendían el cine como uno de los pilares básicos de la cultura y clamaban por una producción revolucionaria que tomase en cuenta el subdesarrollo y la responsabilidad social. El primer encuentro de cineastas latinoamericanos se dio en Montevideo en 1958, cuando se creó la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes. Este fue un antecedente directo del I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, celebrado en el V Festival de Viña del Mar en 1967.

que adquieren una lectura enérgica en la Argentina controlada por la dictadura militar de la época: el pan, que en la tradición católica representa el cuerpo, carbonizado y la maleta, que hace referencia a la migración y al exilio, que tanto marcaron el contexto social argentino (Giunta, 2014: s.p.).

La instalación de Cildo Meireles, *El sermón de la montaña: Fiat Lux* (1973 – 1979) (Imagen 75) también se pudo ver en el Palacio Velázquez. Se trata de una pieza que fue censurada solamente 24 horas después de su inauguración en el Centro Cultural Cándido Mendes, en 1979 en la ciudad de Rio de Janeiro. El trabajo nace con una casualidad en un viaje de Meireles al interior de Brasil, cuando entra en una tienda que lo único que tiene a la venta es querosene y fósforos. Se da cuenta entonces que comprar una única caja de fosfóros, en aquellos momentos tan controlados, no se consideraba un acto subversivo. Juega entonces con este precedente al reunir a las miles de cajas de fósforos de la marca Fiat lux —que poseían un ojo como logomarca— jugando con la antítesis de metáforas cubiertas dentro del dicho popular: La unión hace la fuerza<sup>276</sup>.

Dentre las obras más recientes que ilustraron la teoría de la exposición estaban, por ejemplo, *Tenebrae, noviembre, 1985* (1999 – 2000) una instalación de Doris Salcedo; *El ignoto* (1996) de Artur Barrio, portugués afincado en Brasil, premio Velázquez de las Artes Plásticas en el año 2011<sup>277</sup>; *El mirador (Proyecto Universalis)* (1995 – 1996) y *Salón de Espejos* (1997) de Luis Camnitzer. Además se vieron en el espacio los performances *E.A.A. (Espantos, aspirados, ansiosos)* del brasileño Tunga y *Una cosa es una cosa*, de la artista colombiana Teresa Hincapié.

Como hemos apuntado en los apartados anteriores, el conjunto de exposiciones vistas en *Versiones del Sur...* se configura como punto de inflexión en España en la manera

---

<sup>276</sup> De acuerdo con Mandelli de Marsillac: “Esta ação relativiza a mensagem que a união faz a força, pelo contrario, a união pode anestesiar. Isso se tornava claro, em alusão ao fascismo, ou mesmo, á dictadura que assolava o Brasil, nessa época. União cega pelo poder.

Entretanto, parece que Cildo não deixa clara esta questão. Há uma condição paradoxal das coisas e dos conceitos em sua trajetória artística, suas escolhas são precisas e extremadamente significantes. Enquanto as lâminas são fortes em sua individualidade e fracas, “alineadas” em sua união; os fragéis palitos de fosfóro, individualmente não oferecem maior risco, mas quanto maior for o seu número, maior potencial de explosão. Parece que o artista deixa esta pergunta: qual união faz a força?” (2011: 109 – 110) Véase Mandelli de Marsillac, Ana Lúcia. (2011). *Aberturas utópicas. Singularidades da arte política dos anos 70*. [Tesis doctoral inédita]. Universidade Federal de Porto Alegre, Instituto de Artes. Disponible en: [http://cprj.com.br/imagenscadernos/caderno31\\_pdf/Aberturas\\_Utopicas\\_pesquisa\\_arte\\_e\\_psicanalise.pdf](http://cprj.com.br/imagenscadernos/caderno31_pdf/Aberturas_Utopicas_pesquisa_arte_e_psicanalise.pdf). Consulta: 12 de diciembre de 2016.

<sup>277</sup> Véase Hontoria, Javier. (10 de mayo de 2011). El compromiso real de Artur Barrio. *El Cultural. El mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/El-compromiso-real-de-Artur-Barrio/1621>. Consulta: 14 de marzo de 2014.

de enseñar la producción artística del siglo XX de América Latina. Empujados por esta voluntad de subvertir el discurso vigente que imperaba en los circuitos centrales de Europa y Estados Unidos, estos comisarios y teóricos latinoamericanos, se empeñaron en buscar relatos alternativos para enseñar al público español. Relatos estos que no se construyeron por casualidad —pese a críticas del sentido de improvisación de algunas teorías o algunos montajes—: venían siendo ideados y laboriosamente estudiados en los países de América Latina hacía décadas y en este momento tuvieron la posibilidad, finalmente de la mano de profesionales de allá, de presentarse en un museo español de renombre.



Imagen 74. Victor Grippo.  
*Valijita de panadero*  
(Homenaje a Marcel  
*Duchamp*), 1977. Pan  
quemado en caja de madera  
y vidrio. Colección particular.



Imagen 75. Cildo Meireles.  
*Sermón da montanha: Fiat*  
*Lux*, 1973 - 1979. 126.000  
cajas de fosfóros, 8 espejos,  
lima negra, 5 actores e  
impresión de textos.

Cabe decir además que las críticas que sufrieron las muestras, como hemos desarrollado a lo largo del capítulo, en gran medida fueron justificadas en los discursos de los comisarios. Las lagunas de algunas obras y artistas —apuntando deliberadamente a la falta de Frida Kahlo— que se había echado en falta en *Heterotopías*, se justificó como una voluntad de huir de las construcciones a través de los grandes relatos partiendo de artistas que ya eran considerados casi mitos y buscando cimientos en otros menos estudiados o conocidos (Ramírez y Olea, 2000).

La ausencia de algunas obras en la muestra *f(r)icciones* fueron consecuencia de dificultades burocráticas, políticas y financieras a la hora de gestionar préstamos y traslados (Mesquita y Pedrosa, 2000). Esta situación puede ser muy recurrente a la hora de montar un conjunto expositivo y debemos tener en cuenta que estos factores externos, en algunas ocasiones, pueden perjudicar el trazado conceptual de la exposición. Es cierto también que en el caso de *f(r)icciones* se intentó subsanar estas carencias con la inclusión de todas las obras en el catálogo/libro.

Otra de las críticas que hemos visto frecuente —y más duramente en *f(r)icciones*— fue la falta de un rigor histórico o de una construcción sincrónica del tiempo del arte de América Latina. Con lo que hemos analizado, podemos ver que esta es en verdad una característica presente en cada uno de los proyectos de *Versiones del Sur...* y corresponden exactamente a esta voluntad de “contraponerse a la presunción de que era factible trazar un recorrido único para el arte y la historia de un continente tan diverso” (Basualdo y Zaya, 2001: 21), hecho que se afirmó asimismo en la realización de un conjunto de muestras y no solamente de una gran exposición enciclopédica.

Volviendo al análisis de Estrella de Diego (2009) citado en páginas anteriores, podría ser muy complejo para el público español —que no poseía cercanía suficiente con el relato oficial del historia del arte latinoamericano— entender las narrativas subversivas propuestas por los comisarios. Pero de otro lado, está la afirmación de Mesquita y Pedrosa (2000) de que estas historias fragmentadas en distintos tiempos de desarrollo y solapadas, es una característica propia de América Latina. Con lo que, presentarlo de esta manera, no dejaba de ser un llamamiento, quizás algo dispendioso, a la comprensión analítica del público con el fin de explotar una tierra de la que todavía faltaba mucho por cartografiar.



## 8. LA CRISIS Y LA BÚSQUEDA DE OTRAS SOLUCIONES.

A finales de la primera década del siglo XXI una nueva realidad en la península, marcada por la alarmante crisis económica —y a sabiendas de que en situaciones como esta es la cultura uno de los espacios donde más se acentúan los recortes monetarios—, se anticipa una clara modificación de las pautas de acción: ya no son posibles, o al menos no en la cantidad y con las casi ilimitadas posibilidades de años anteriores, los costosos proyectos interoceánicos financiados desde España. Prácticamente todas las instituciones en España sufrieron estos recortes y tuvieron que adaptarse a esta nueva realidad. Por ejemplo en el año de 2012 se hablaba de un recorte de más de la mitad del presupuesto en Casa de América. Como anécdota se cuenta que en el aquel año en que se celebraba su veinte aniversario, en lugar de encargarse un logotipo para la ocasión se rescató uno que había rechazado la dirección de la Casa diez años antes. El reciclaje se debía a un recorte presupuestario en un año de los 4.8 millones de euros a los 3.3 millones<sup>278</sup>.

Como en otros ámbitos del arte y de la cultura, la imaginación, la investigación y otros recursos humanos debieron de suplir lo que antes solían solucionar los financiamientos públicos y privados. Sobre cómo afrontar la situación de recortes y crisis económica así hablaba en 2013 Omar Pascual-Castillo, entonces director del CAAM: “También, estas condiciones de “desajuste económico” nos obligan a ser más creativos, e ingeniar proyectos de bajo costo, sin bajar la calidad. Una opción ha sido revisar la colección, y otra concentrarnos en proyectos personales de carácter monográfico que han dinamizado la oferta expositiva del museo aunque hayan retrasado los proyectos más ambiciosos de tesis curatorial (en Castillo y Zaya, 2013: 7).

Es el momento donde se buscan nuevas posibilidades de acción dentro del ámbito profesional e institucional. Es cierto que los proyectos expositivos perderán en número, pero lograron mantener vigente la calidad y complejidad vistos en los periodos anteriores. En la búsqueda de estas nuevas salidas se inclinaron a exhibiciones centradas en conjuntos y contextos menores, como por ejemplo aquellas dedicadas a los países o a

---

<sup>278</sup> Ortega Dolz, Patricia. (2 de noviembre de 2012). Se alquila salón de palacio. *El País*. Disponible en: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/02/madrid/1351815206\\_621446.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/02/madrid/1351815206_621446.html). Consulta: 27 de noviembre de 2015.

movimientos específicos. Se ve con más frecuencia además, la interesante propuesta de mirar hacia aquellos artistas latinoamericanos que producen desde España.

Por otro lado — y reafirmando la voluntad de defensa de nuevas narrativas y de escrituras de ‘otras historias del arte’— se organizan muestras como *Dominó Caníbal: Proyecto de Arte Contemporáneo (PAC Murcia)*, comisariada por el mexicano Cuauhtémoc Medina en el año de 2010. Un proyecto que nos ayuda a entender que frente a la escasez económica, se realizaron esfuerzos para no alejar del panorama y del público español el corpus teórico de revisión del arte de América Latina que se había construido —a veces tímidamente— en los periodos anteriores.

En esta misma estela, encontramos, también en el año de 2010, la exposición *El D\_Efecto Barroco* (9 de noviembre de 2010 a 27 de febrero de 2011), realizada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, bajo la supervisión de Jorge Luis Marzo y Teresa Badiá. Esta muestra, generada dentro de un proyecto de investigación de seis años, investigaba el mito del barroco como simbología de la unión por la hispanidad. Intentaba dilucidar los porqués de que las políticas culturales lo hubieron hecho perdurar a lo largo del tiempo. Se revisó en la producción contemporánea de arte, “una de las principales herederas de este relato mitificador”<sup>279</sup>, a través de piezas cinematográficas, video, documentales, animación e instalaciones de realizadores y artistas de Canadá, de América Latina y otros latinoamericanos residentes en Barcelona<sup>280</sup>.

La falta de recursos para la realización de exposiciones que necesitan el traslado de obras —donde se suman costes de seguro y mantenimiento— han llevado también a que las instituciones volvieran su mirada hacia sus propias colecciones formadas a lo largo de las décadas. Buscar relatos ilustrados por las piezas que ya poseían fue otra de las salidas encontradas, como en la excelente muestra *Pensar Latinoamérica desde la colección MUSAC* (2010-2011), comisariada por Agustín Pérez Rubio, María Inés Rodríguez y Octavio Zaya.

---

<sup>279</sup> *El d\_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*. Página de presentación de la muestra. Disponible en: <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/el-d-efecto-barroco/33521>. Consulta: 27 de agosto de 2015.

<sup>280</sup> Más sobre la muestra véase: EFE. (9 de noviembre de 2010). Una exposición analiza con espíritu crítico el mito de la hispanidad. 7 días. Disponible en: [https://eldefectobarroco.files.wordpress.com/2012/04/prensa\\_el\\_d\\_efecto\\_barroco.pdf](https://eldefectobarroco.files.wordpress.com/2012/04/prensa_el_d_efecto_barroco.pdf). Consulta: 12 de mayo de 2015. Más material de prensa y otros datos se encuentran en el blog creado para la muestra: <https://eldefectobarroco.wordpress.com/>

Otro de los mecanismos explotados en este panorama fue la realización de exposiciones donde se revisaron movimientos o conceptos a partir de otras ópticas, pensando en un arte que no era únicamente una derivación europea y una consecuencia de ella, sino que la contemporaneidad latinoamericana era una de las contemporaneidades posibles. Ejemplo claro de esto fueron dos exposiciones que revisitan el tema de la abstracción geométrica y la importancia de actores de América Latina — que producen tanto en Europa como en países latinoamericanos — en la ejecución de los cimientos de esta tendencia artística a mediados del siglo XX.

Coordinada por la Fundación Juan March la muestra *América Fría* — elaborada a partir de un amplio estudio en conjunto de varios investigadores latinoamericanos — ponía en evidencia que la abstracción geométrica fue trabajada y pensada por grupos de distintos países de América Latina, ampliando en espectro del cuadrilátero Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela que se solía demarcar hasta este momento (Suárez, 2011).<sup>281</sup> Poco más de un año después, también en Madrid, el MNCARS recibe la muestra *La invención concreta* que partiendo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros — sin dudas uno de los más completos conjuntos del arte abstracto geométrico realizado en y desde América Latina — reelabora una visión de la historia del arte, basada en la intención artística de creación de un *nuevo lenguaje artístico*.<sup>282</sup>

A manera de cierre de este bloque, y para comparar con otros momentos donde los recursos económicos habían sido más copiosos, están las fechas cercanas a 2010 y las tímidas celebraciones que se produjeron en España para el bicentenario de las independencias latinoamericanas. Pequeños eventos como ciclos de cine, seminarios y conciertos, se sumaron a la más importante muestra conmemorativa del periodo: *América Latina, 1810-2010: 200 años de historias*.<sup>283</sup> Esta exposición, patrocinada por Acción Cultural de España (AC/E), debió emprenderse con limitaciones concretas: 1) los comisarios, debido al importante recorte financiero para las producciones, solamente podían seleccionar para la muestra obras localizadas en territorio español, es decir no se

---

<sup>281</sup> Suárez, Abel et al. *América Fría: La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 - 1973)*. [Catálogo de Exposición], 11 de febrero al 15 de mayo de 2011, Madrid, 2011.

<sup>282</sup> Pérez-Barreiro, Gabriel et al. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. [Catálogo de Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 16 de septiembre de 2013, Madrid, 2013.

<sup>283</sup> Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Pérez Herrero, Pedro. *América Latina, 1810 - 2010: 200 años de historias*. [Catálogo de Exposición] 13 de abril al 10 de julio de 2011, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2011.

podía contar con material traído de América, quedando de esa forma periodos completos al descubierto como puede ser la *pintura de historia*; 2) dado que la exposición se celebraría en la Biblioteca Nacional de España, era mandato el que un amplio número de las piezas debían ser obra en soporte papel; 3) el discurso de la muestra era de carácter histórico, debiendo sujetarse los comisarios a *ilustrar historias* de América con obras de arte; en otras palabras, no se pudo plantear un relato artístico.

Esta necesidad de adaptación a factores externos, presentes en varias exposiciones, requieren de los gestores, productores, intelectuales y comisarios en España, un alto grado de flexibilidad para dar continuidad con la aproximación y entendimiento del *arte contemporáneo latinoamericano*, sin sacrificar los avances y logros que se han producido hasta el momento. Recorramos brevemente algunos de estos proyectos.

### 8.1. *Dominó Canibal: Proyecto de Arte Contemporáneo (PAC Murcia). Sed en Sala Verónica y actividades paralelas, Murcia (2010).*

El Proyecto de Arte Contemporáneo de Murcia (PAC Murcia) fue un proyecto de arte contemporáneo organizado por la Consejería de Cultura, Juventud y Turismo de la Región de Murcia, que buscaba crear un espacio donde generar, producir y exhibir la poética artística que se realizaba a nivel internacional, a la par de incitar y fomentar la labor artística local. La primera edición se llevó a cabo en 2008, fue titulada *ESTRATOS* y organizada por el crítico y comisario francés Nicolas Bourriaud<sup>284</sup>.

Para la segunda edición del año 2010 fue elegido como comisario el mexicano Cuauhtémoc Medina. Crítico, comisario e historiador del arte, Medina ya poseía un extenso currículum en la investigación del arte de América Latina y su inserción en el panorama internacional. Entre los años 2002 y 2008 fue el primer comisario asociado de arte latinoamericano en las colecciones de la Tate Modern de Londres, además de ejercer como investigador del Instituto de Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y publicar con frecuencia en revistas académicas, libros y periódicos; en aquellos momentos ya había comisariado una serie de exposiciones en importantes instituciones de todo el mundo<sup>285</sup>.

El estopín para el proyecto en Murcia fue la operación del juego de dominó, que según Medina es un producto de transculturación muy extendido. Se trata de un juego basado en los dados chinos, que fue migrado a Italia y difundido ampliamente por toda Latinoamérica a través de la colonización ibérica. Explica que desde un punto de vista histórico es una metáfora de la ruta migratoria de la conquista, que va de Asia al Caribe, pasando por las rutas europeas del capitalismo temprano. Añade que la utilización

---

<sup>284</sup> *Intro. Sobre el PAC Murcia*. Disponible en: <http://www.pacmurcia.es/ventana.asp>. Consulta: 15 de mayo de 2015; y *Dominó Canibal: Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2010*. (20 de noviembre de 2009). *Arteenlared.com*. Disponible en: <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/domino-canibal-proyecto-de-arte-contemporaneo-murcia-2.html>. Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>285</sup> Algunas de las muestras comisariadas por Cuauhtémoc Medina hasta 2010 son: *Cuando la fe mueve montañas*, muestra de Francis Alÿs (Lima, Perú, 2001); *20 Million Mexicans can't be wrong* en la South Gallery (Londres, 2002); y estuvo a cargo del proyecto de Teresa Margolles para la Pabellón de México en la Bienal de Venecia de 2009, titulado *¿Dé que otra cosa podríamos hablar?*

ideológica del *efecto dominó* hace referencia también a los terrores concatenados de la Guerra Fría y los procesos que le sucedieron<sup>286</sup>.

Entonces —a diferencia del proyecto de Bourriaud que había ocupado a siete sedes distintas—, Cuauhtémoc, propone una *exposición continua* que ocupara a un único espacio durante 12 meses. Una sucesión de artistas pasaron por la sala, donde realizaron sus proyectos uniéndolos a los vestigios dejados por el proyecto anterior. Este continuo proceso, que rescata elementos del momento anterior, hace referencia a la concatenación de momentos históricos y temáticos que definen la relación entre colonización, postcolonialismo y globalización capitalista. Estos argumentos fueron explorados en el proyecto no como directrices temáticas pero sí en la forma misma de la interacción y del quehacer artístico (C. Medina, comunicación personal, 23 de enero 2015).

El comisario explica también que el término Caníbal tampoco es en vano. Hace referencia por un lado a la *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade —antropofagia que tantas veces hemos vista citada en este estudio— que planteaba “la antropofagia como metáfora de la rebelión contra los mitos de la originalidad e identidad cultural”<sup>287</sup>. El manifiesto antropofágico proclama por la creación de una cultura omnívora, hecha de la continua absorción del otro, mecanismo que se relaciona también con el concepto de transculturación del juego de dominó, como hemos visto anteriormente, y que finalmente se consolidará como uno de los juegos de mesa más populares de América Latina.

El espacio seleccionado para las exposiciones sucesivas fue la Sala Verónicas, en el interior del Convento de las Verónicas, una desacralizada iglesia conventual barroca del siglo XVIII. Esta dualidad de lo sacro/profano fue el punto de partida de la primera ocupación de la sala, un proyecto del artista estadounidense Jimmie Durham<sup>288</sup>. En correspondencia electrónica el artista formula al comisario:

---

<sup>286</sup> Medina, Cuauhtémoc en *Dominó Caníbal: Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2010*. (20 de noviembre de 2009). *Arteenlared.com*. Disponible en: <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/dominio-canibal-proyecto-de-arte-contemporaneo-murcia-2.html>. Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>287</sup> Medina, Cuautémoc. (2010). *Dominó Canibal. Texto Curatorial*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>288</sup> La conversación con Durham tuvo lugar el día 22 de enero de 2010 y la inauguración de su intervención sin título el día 25 del mismo mes.

Traer el mundo entero hacia dentro... Empecé por pensar acerca de lo profano. Lingüística y etimológicamente, lo que es profano es aquello que no es parte de la celebración; “antes de la fiesta”. Pero observe nuestros objetos cotidianos: un refrigerador, una aspiradora, etc... Como nuestra normalidad profana, la profanidad normal<sup>289</sup>.



Imagem 76. Vista de la Sala Verónicas con la intervención de Jimmie Durham. Murcia, 2010.

Disponible en:

<https://upynotanup.wordpress.com/tag/jimmie-durham/>

Al igual que en muchos de sus trabajos, Durham realizó una especie de arqueología nómada. Estuvo desde un mes antes de la exposición recorriendo las proximidades de Murcia y seleccionando objetos y elementos que arrastrasen consigo implicaciones con el entorno. La intención del artista, como lo comenta en el fragmento reproducido antes, fue la de traer hacia dentro del espacio ‘templo’ —ya sea en alusión a lo sagrado en su función religiosa o al arte en el momento en que el espacio se convierte en sala de exposiciones— todo lo de fuera que tenía su entrada negada a este lugar sacralizado.

---

<sup>289</sup> Durham, Jimmie. (29 de enero de 2010). “Quiero comerme a Kendell”. Dominó Canibal se ha inaugurado. *UPynotan. La gacetilla Urroz de Proyectos*. Disponible en: <https://upynotanup.wordpress.com/tag/jimmie-durham/> Consulta: 10 de junio de 2015.

La selección de objetos que hace el artista norteamericano —con reconocido compromiso con los movimientos anticolonialistas— huyó de la recolección de la ‘basura exótica’ de los depósitos de chatarra, así como incluir ‘objetos encontrados’ del tipo que tendían a suscitar el entusiasmo de los surrealistas”<sup>290</sup>. Lo que ha seleccionado fueron elementos que operaban como índice del proceso vacilante de la modernización, además de la inclusión de objetos que reiteradamente aparecían en sus instalaciones performativas, como barriles de petróleo vacíos y colecciones de piedras y rocas<sup>291</sup>. Recorre además a una serie de huellas textuales, como nombres de minas desaparecidas, grafitis callejeros e imágenes de las pinturas rupestres de Yecia. De acuerdo con Medina: “La lógica de esos residuos era denotar y acarrear las marcas de la obsolescencia y la sucesión de una serie de falsos despegues modernos”<sup>292</sup>.

La intervención siguiente fue realizada por la artista española Cristina Lucas<sup>293</sup> que propuso la transformación de los objetos recolectados por Durham, dotándoles de nuevo sentido a través de un acto performativo que tuvo lugar el día de la inauguración (Imagen 77). El vídeo de registro del acto luego fue exhibido en los días posteriores en la Sala Verónicas.

Medina relaciona la acción de Lucas con su actitud iconoclasta contemporánea. Su propuesta añadió un nuevo momento de transgresión a la transgresión anterior de Durham, proponiendo “el pasaje del supuesto readymade a la creación de una trampa “relacional”<sup>294</sup>. Habla de este contenido relacional pues la artista invitaba a los presentes a participaren del acto, de manera que “los espectadores tomaran consciencia de que el llamado a retornar los objetos de la alta cultura al registro de lo utilitario no deja de albergar un momento donde la sonrisa se torna en dentellada”<sup>295</sup>.

---

<sup>290</sup> Medina, Cuauhtémoc. (2010). Jimmie Durham. El rescate de lo profano. *Dominó Canibal. PAC Murcia 2010*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>291</sup> Thorne, Sam. (01 de abril de 2010). Dominó Canibal. *Frieze*. Disponible en: <https://frieze.com/article/domin%C3%B3-can%C3%ADbal>. Consulta: 10 de junio de 2015 y Medina, Cuauhtémoc. (2010). Jimmie Durham. El rescate de lo profano. *Dominó Canibal. PAC Murcia 2010*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>292</sup> Medina, Cuauhtémoc. (2010). Jimmie Durham. El rescate de lo profano. *Dominó Canibal. PAC Murcia 2010*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>293</sup> La muestra se inauguró el 24 de marzo de 2010, mismo día en que tuvo lugar la conversación con la artista y, se prolongó hasta el 10 de mayo.

<sup>294</sup> Medina, Cuauhtémoc. (2010). Cristina Lucas. *Dominó Canibal. PAC Murcia 2010*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>295</sup> Medina, Cuauhtémoc. (2010). Cristina Lucas. *Dominó Canibal. PAC Murcia 2010*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 15 de mayo de 2015.

En el proceso de resignificación operado por Cristina Lucas, todo contado en los videos exhibidos, los barriles de petróleo utilizados en la instalación anterior fueron convertidos en asadores y llevados a los jardines del Malecón murciano, donde se realizó una barbacoa (Imagen 78). Posteriormente a la rueda de prensa de la inauguración, los comensales retornaron a la sala de exposición, llevando consigo los 30 asadores utilizados. Organizadas en forma de cruz latina (Imagen 79), luego los objetos fueron retirados de la Sala Verónicas para dar paso a la intervención del colectivo norteamericano Bruce High Quality Foundation.

Bruce High Quality Foundation es un colectivo de arte creado en Nueva York en el año 2004. Permanecen en el anonimato desde entonces, pero se reconocen como el depositario oficial de la obra del escultor ficticio Bruce High Quality, que habría fallecido en los ataques de las Torres Gemelas el 11 de septiembre del año 2000. Supuestamente sus obras fueron completamente destruídas después de su muerte —de acuerdo con su expreso deseo— y a ellos les incumbe preservar el legado social del escultor<sup>296</sup>.

Su trabajo para *Dominó Canibal*, titulada *Sunless*<sup>297</sup>, consistía en la reunión de elementos que reconstruían las sensaciones de un viaje en coche entre París y Murcia: “material fílmico y de audio, aromas de jazmín, un tramo de carretera, un gato perdido, una cierta cualidad de oscuridad”<sup>298</sup>. La pieza hace alusión al ensayo videográfico *Sans Soleil*, 1982, de Chris Marker. En una mezcla de documental y ficción, a través de los registros de las imágenes de viajes nos hace reflexionar —así como al operador de la cámara, protagonista de la película— sobre la memoria y las funciones del recuerdo.

Para Cuauhtémoc Medina<sup>299</sup>, la propuesta del colectivo norteamericano:

se propone traducir a términos públicos ese sentido de ausencia y supresión que es tan esencial para la memoria personal. Y aunque el material fílmico y sonoro que forma parte de la instalación se presentará también online, poniéndose así a disposición de un público más amplio, la fragancia del jazmín sólo podrá ser percibida por quienes visiten la Sala Verónicas y, seguramente, ese gato que ha

---

<sup>296</sup> Para más datos sobre el Bruce High Quality Foundation visitar su página web: <http://www.thebrucehighqualityfoundation.com/>

<sup>297</sup> *Sunless* fue inaugurada el 19 de mayo de 2010 y la conversación tuvo lugar el día anterior.

<sup>298</sup> Exit Mail. (2010). Bruce High Quality Foundation. PAC Murcia 2010. *Exit Mail*. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=933>. Consulta: 13 de junio de 2015.

<sup>299</sup> Medina, Cuauhtémoc en Exit Mail. (2010). Bruce High Quality Foundation. PAC Murcia 2010. *Exit Mail*. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=933>. Consulta: 13 de junio de 2015.

hecho de la iglesia su casa se aparecerá únicamente a unos pocos. En ese sentido, al dirigirse a un público fragmentario, "Sunless" se presenta como una analogía de la totalidad de la exposición *Dominó Canibal*.



Imagen 77. La artista Cristina Lucas durante la transformación de los objetos de Durham. *Dominó Canibal*. PAC Murcia, 2010. Murcia, Sala Verónicas. Foto: La lobera.

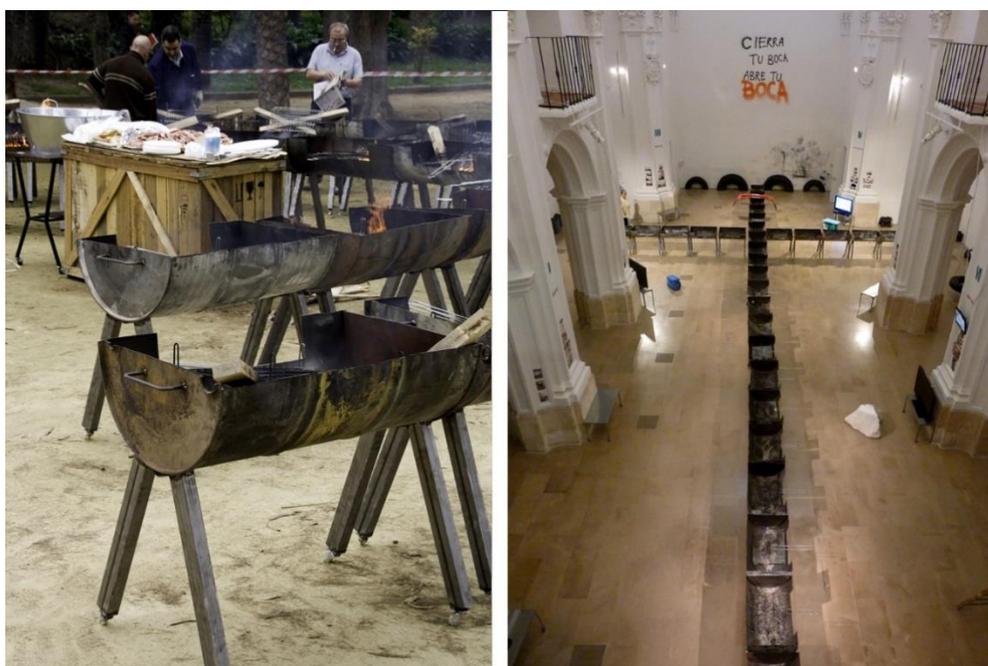


Imagen 78. Barbacoa performativa realizada en la inauguración de la intervención de Cristina Lucas. *Dominó Canibal*. PAC Murcia, 2010. Murcia, Jardines del Malecón. Foto: <https://upynotanup.files.wordpress.com/2010/04/cristina-lucas1.jpg>

Imagen 79. Vista de la sala de la exposición de Cristina Lucas. *Dominó Canibal*. PAC Murcia, 2010. Murcia, Sala Verónicas. Foto: <https://upynotanup.files.wordpress.com/2010/04/cristina-lucas1.jpg>.

*Lady/ God/ Gift*<sup>300</sup> fue la obra que sucedió a *Sunless*. Un espacio creado a través de la acción performativa fue la solución encontrada por el artista sudafricano Kendell Geers, que unía la presencia —así como la obra de Durham y Lucas— como la ausencia de la proposición de Bruce High Quality Foundation.

Entretanto Kendell Geers piensa su obra a partir de uno de los contextos barajados en *Dominó Canibal* activando un mecanismo doble de la representación colonial del otro: enseña al buen nativo que participa del proceso de aculturación con la absorción pacífica de la cultura del dominante y, el otro lado, del caníbal, el mal salvaje, que tiene un proceso de absorción cultural violento<sup>301</sup>.

La intervención de Geers se llevó a cabo en colaboración con Ilse Ghekiere, artista del performance, que realizaba acciones dentro de un escenario creado por el sudafricano que contenía residuos de las propuestas anteriores, así como símbolos de la imaginería rupestre y social de la región murciana.

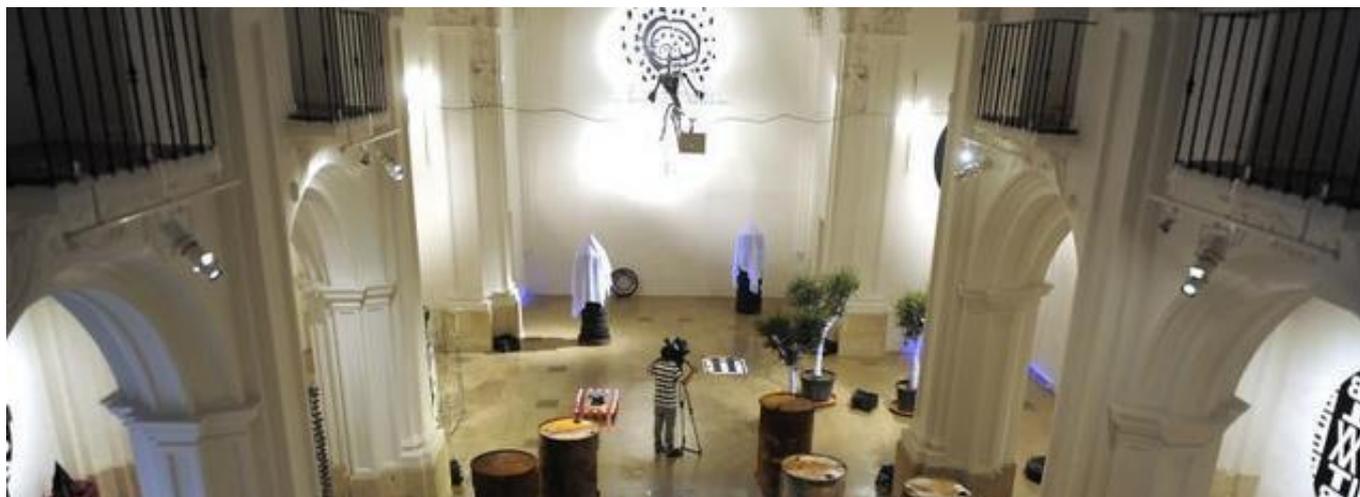


Imagen 80. Vista de la exposición de Kendell Geers. *Dominó Canibal*. PAC Murcia, 2010. Murcia, Sala Verónicas.

Foto: Nacho García. Disponible en: <http://www.laverdad.es/murcia/20100707/mas-actualidad/cultura/kendell-geers-mueve-ficha-201007071828.html>

<sup>300</sup> La obra de Kendell Geers fue inaugurada el 08 de julio de 2010 y permaneció hasta el 12 de septiembre. La conversación entre el artista, Cuauhtémoc Medina y el artista Pedro Ortuño tuvo lugar el 7 de julio de 2010.

<sup>301</sup> Medina, Cuauhtémoc. (2010). Kendell Geers. *Lady/ God/ Gift*. *Exit mail*. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=1004> Consulta: 13 de junio de 2015.

La cubana Tania Bruguera fue la responsable de comerse a Kendell Geers, así como lo había anticipado al recibir la propuesta de Medina<sup>302</sup>. Su obra fue titulada *Huelga General*<sup>303</sup>, un mural que hacía referencias tanto a la iconografía de la historia del arte como a la situación social y económica de España.

Con una trayectoria reconocida por intentar acercar cada vez más el arte de la vida común, principalmente en lo relacionado con la política y la vivencia ciudadana, el trabajo de Bruguera ha buscado un desdibujamiento de estos límites, hasta solapar los dos campos (Ribeiro dos Santos, 2015). Su intervención para el *PAC Murcia 2010* parte de estos mismos conceptos.

Haciendo referencia directa a la huelga general que se había convocado en España para el 29 de septiembre (algunos días después de la inauguración de su muestra) ella estableció un dibujo inicial para un mural (Imagen 81), que posteriormente debería de ser rellenado por el público que visitaba la exposición. De esta manera la obra solamente se vería cabalmente terminada al finalizar la muestra, algo que puede parecer obsoleto, pues en este momento, la obra sería absorbida por la siguiente intervención. Con lo que se pregunta Medina: “¿En qué medida este mural, y su proceso, es capaz de concitar una reflexión sobre el momento de conflicto? Obra de circunstancia asumida, su efecto reflexivo y práctico es una interrogante abierta”<sup>304</sup>.

La autoría compartida también daba el tono de la obra de Rivane Neuenschwander, brasileña que sería la penúltima en intervenir en la Sala Verónicas<sup>305</sup>. Sin interactuar de manera directa con las anteriores propuestas, Rivane optó por relacionarse directamente con el espacio elegido para la exposición. Partiendo de las pinturas populares de retablos de exvotos latinoamericanos, “las pinturas con que los fieles dan testimonio de la interrupción del orden profano por el milagro, la irrupción de

---

<sup>302</sup> Al escuchar la propuesta de Cuauhtémoc Medina, Tania Brughera había dicho: “Quiero comerme a KENDELL GEEERS y ser comida por RIVANE NEUENSCHWANDER” en UpynoTanup. (29 de enero de 2010). “Quiero comerme a Kendell”. Dominó Caníbal se ha inaugurado. *UpyNotTanup. La gacetilla de Urroz Proyectos*. Disponible en: <https://upynotanup.wordpress.com/category/de-murcia/> Consulta: 15 de junio de 2010.

<sup>303</sup> La obra de Tania Brughera se ha inaugurado el 23 de septiembre de 2010 (hasta el 31 de octubre) y la conversación entre ella, Cuauhtémoc Medina e Isabel Tejeda tuvo lugar el día 22 de septiembre.

<sup>304</sup> Medina, Cuauhtémoc. (2010). Tania Brughera. Huelga General. *Exit Mail*. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=1086>. Consulta: 15 de junio de 2015.

<sup>305</sup> La intervención sin título de Neuenschwander fue vista del 12 de noviembre al 12 de diciembre de 2010. La conversación fue realizada el día 11 de noviembre entre la artista, Cuauhtémoc Medina y Fernando López.

lo extraordinario”<sup>306</sup>, retira de ellas todo su contenido simbólico y afectivo transformándolos en paneles abstractos de diseño geométrico que son instalados cubriendo los muros de la antigua iglesia.



Imagen 81. Vista de preparación del mural *Huelga General*. Dominó Canibal. PAC Murcia, 2010. Murcia, Sala Verónicas. Foto: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=1086>.

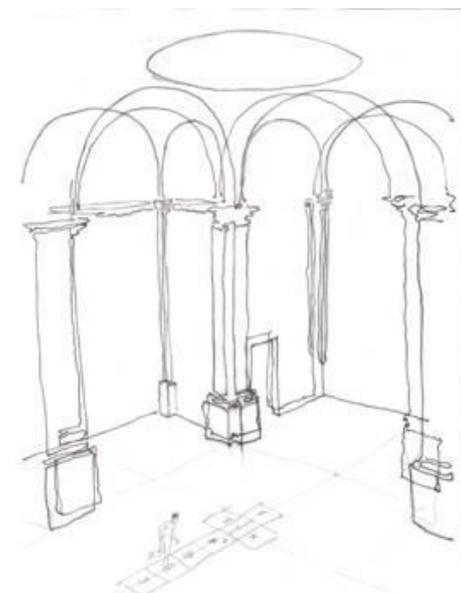


Imagen 82. Francis Alÿs, *Rayuela*, boceto para la intervención en Dominó Canibal. PAC Murcia, 2010. Murcia, Sala Verónicas. Foto: <https://upynotanup.files.wordpress.com/2010/12/alys.jpg>

Imagen 83. Vista de la intervención de Francis Alÿs, *Rayuela* en Dominó Canibal. PAC Murcia, 2010. Murcia, Sala Verónicas. Disponible en: <http://www.puntafinanews.com/wp-content/uploads/2010/12/Rayuela-Francis-Al%C3%BFs2.jpg>

<sup>306</sup> Medina, Cuautémoc. (2010). Dominó Canibal (PAC Murcia 2010): Rivane Neuenschwander. *Exit Mail*. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=1177>. Consulta: 15 de junio de 2015.

*Rayuela*<sup>307</sup>, proyecto del artista belga afincado en México, Francis Alÿs, cerró la partida de dominó impulsada por Cuauhtémoc Medina. Alÿs reconocido por operar en circuitos internacionales, subrayando las relaciones postcoloniales existentes en la contemporaneidad, principalmente a través de los desplazamientos, propone volver a revivir los dispositivos caníbales de la exposición, haciendo uso de la documentación y archivos fotográficos de las muestras ocurridas anteriormente. Así expresa el artista: “Jimmie come a Verónica, Cristina se come a Jimmie, Bruce se come a Cristina, Kendell se come a Bruce, Tania se come a Kendell, Rivane se come a Tania... Siendo el último del menú, ¿me tocará digerirlos a todos?”<sup>308</sup>.

El título de la intervención del belga hace alusión al popular juego infantil, pero también a la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar (que por cierto, también nació en Bélgica). En una grata coincidencia el número de imágenes que habían sido seleccionadas para la página web de la exposición en Murcia (<http://www.pacmurcia.es/>) fueron 155, que son los números de capítulos del libro del argentino<sup>309</sup>.

Basándose en esta casualidad, Alÿs propone una revisión de las imágenes de la muestra que huye de la lectura cronológica. Con saltos en el tiempo busca una lectura más abierta y activa. Exactamente como propone Cortázar en su libro. En tono divertido se refiere Alÿs: “La referencia al juego del avión/rayuela me pareció muy apropiada en un escenario donde el narrador tira la piedrita a cada uno de los artistas participantes”<sup>310</sup>.

Debemos de considerar algunos puntos, a manera de cierre, para analizar el evento propuesto por Cuauhtémoc Medina. En lo que atañe a este estudio, debemos considerar que fue un evento bastante menos costoso, si lo comparamos a aquellos organizados hasta la fecha<sup>311</sup>, pero que supo catalizar el potencial de su impacto. Este

---

<sup>307</sup> El proyecto de Francis Alÿs tuvo lugar del 17 de diciembre del 2010 al 20 de enero de 2011. La conversación abierta al público entre Alÿs y Cuauhtémoc Medina tuvo lugar el 16 de diciembre de 2010.

<sup>308</sup> Alÿs, Francis. (2010). *Rayuela*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 16 de mayo de 2015.

<sup>309</sup> Alÿs, Francis. (2010). *Rayuela*. Disponible en: [http://www.pacmurcia.es/ventana .asp](http://www.pacmurcia.es/ventana.asp). Consulta: 16 de mayo de 2015.

<sup>310</sup> Alÿs, Francis. (2010). *Dominó Canibal (PAC Murcia 2010)*: Francis Alÿs. *Exit Mail*. Disponible en: <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=1243>. Consulta: 15 de junio de 2015,

<sup>311</sup> El presupuesto aproximado para el año completo de intervenciones, charlas, inauguraciones y mantenimiento de la página web fue de 900 mil euros. Véase A.C. (08 de enero de 2009). Cildo Meireles y Francis Alÿs se ‘comerán’ en Murcia en ‘Dominó Canibal’ del PAC 2010. *La verdad.es*. Disponible en:

fuerte impacto mediático —podemos calificarlo así dada la gran difusión en los medios, muchos de los cuales están aquí citados— fue producto de dos puntos que se correlacionan. Los artistas participantes en mayor o menor medida se encontraban dentro del *mainstream* internacional, hecho que asegura repercusión mediática. Como segundo punto y, perfectamente organizado, la realización de una exposición que parte de la idea del *site specific* disminuye notablemente los costes, al no tener que considerar gastos relacionados a traslados de obras, seguros, etc. Pensemos además, que las obras realizadas partieron de materiales de bajo coste o de tecnologías de imagen y sonido, lo que hizo que los presupuestos pudiesen adecuarse todavía mejor.

Para organizar estas ideas fue fundamental una charla, a la que asistimos, del entonces comisario del Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (CACI), Rodrigo Moura<sup>312</sup>. Él contaba que ante la idea de crear un centro de arte contemporáneo que conjugara lo mejor de la actualidad sin para ello gastar desorbitadas cifras en subastas, lo que había pensado el fundador del centro, Bernardo Paz, —juntamente con Cildo Meireles y Tunga—, fue la realización de obras *site specific* en galerías esparcidas por el terreno. Los artistas tendrían la suma necesaria para la realización de una obra, además de un pago a modo de sueldo, lo que les convenía. En contrapartida, el CACI tendría dentro de su colección una obra única de renombrados artistas. Actualmente cuentan con más de 20 galerías dedicadas a destacados creadores a nivel internacional y otras 23 piezas escultóricas instaladas en sus jardines.

Pues bien, uniendo los dos elementos: la presencia de reconocidos artistas —principalmente debido a la forma de moverse de Medina— con la realización de *sites specifics* que se esperan potentes —aunque algunos no llegan a concretar las expectativas—, se dan los ingrediente idóneos para una muestra que impacta y causa ruido, sin tener que gastarse grandes cifras para ello.

En relación al contenido latinoamericano de la exposición, lo que observamos como significativo acierto en el concepto curatorial fue la mezcla de artistas, de distintas regiones, que activan discusiones relacionadas a lo periférico y a lo poscolonial, sin necesariamente ser su tema principal. Sin necesitar para eso tampoco reivindicarse

---

<http://www.laverdad.es/murcia/20090108/cultura/cildo-meireles-francis-aly-20090108.html>.  
Consulta: 23 de enero de 2016.

<sup>312</sup> La charla tuvo lugar en el Museo de Arte do Espírito Santo, Brasil, el 15 de junio de 2011.

como determinado grupo o gueto. Las intervenciones lograron —en mayor o menor medida—la integración de la experiencia local con el bagaje traído por el artista, sin la necesidad de mirar pasaportes o atenerse a simplificaciones o prejuicios. Aunque también es cierto, que Cuauhtémoc fue muy prudente y equitativo a la hora de su selección: un preciso balance geográfico con la presencia de tres hombres, tres mujeres y un colectivo<sup>313</sup>.

---

<sup>313</sup> Thorne, Sam. (01 de abril de 2010). Dominó Canibal. Sala Verónicas, Murcia, Spain. *Frieze*. Disponible en: <https://frieze.com/article/domin%C3%B3-can%C3%ADbal> . Consulta: 10 de junio de 2015.

## 8.2. Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la colección MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León (2010).

Como hemos apuntado al principio de este capítulo, otra de las salidas posibles frente a la crisis económica y recortes de presupuestos es la realización de exposiciones donde se exhiben las obras de arte latinoamericano que las instituciones españolas fueron atesorando a lo largo de las últimas décadas. Estos acervos podrían ser sistematizados de distintas formas por las instituciones y exhibidos en sus salas o en exposiciones itinerantes por otros espacios.

Un buen ejemplo de este tipo de solución fue la muestra que organizó el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) dentro de la programación para la celebración del V aniversario de su inauguración. Reunieron por primera vez, en una grandiosa exhibición, más de 100 obras de los 40 artistas latinoamericanos, seleccionados dentro de los más de 60 nombres que formaban parte de su colección. Las piezas vistas fueron producidas desde finales de la década de 1980 hasta momentos contemporáneos a la muestra.

Con el título *Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la colección del MUSAC*<sup>314</sup> la muestra estuvo bajo el comisariado de Agustín Pérez Rubio, director del museo; María Inés Rodríguez, conservadora en jefe del MUSAC; y Octavio Zaya, comisario externo y asesor de la institución leonesa. La muestra fue patrocinada por la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (AECID) y fue visitable del 26 de junio de 2010 al 9 de enero de 2011.

---

<sup>314</sup> Obras de los siguientes artistas fueron exhibidas en *Modelos para armar*: Carlos Amorales (México), Alexander Apóstol (Venezuela), Julieta Aranda (México), Assume Vivid Astro Focus AVAF (nómadas), Iñaki Bonillas (México), Tania Bruguera (Cuba), Fernando Bryce (Perú), François Bucher (Colombia), Luis Camnitzer (Uruguay), Raimond Chaves Colombia), José Damasceno (Brasil), Dr. Lakra (México), Matías Duville (Argentina), Sandra Gamarra (Perú), Carlos Garaicoa (Cuba), Mario García Torres (México), Diango Hernández (Cuba), Juan Fernando Herrán (Colombia), Federico Herrero (Costa Rica), María Teresa Hincapié (Colombia), Leonilson (Brasil), Jorge Macchi (Argentina), Gilda Mantilla (Perú), Teresa Margolles (México), Hernan Marina (Argentina), Ana Mendieta (Cuba), Óscar Muñoz (Colombia), Mujeres Creando (Bolivia), Rivane Neuenschwander (Brasil), Damián Ortega (México), Álvaro Oyarzún (Chile), Nicolás Paris (Colombia), Jorge Pineda (República Dominicana), Caio Reisewitz (Brasil), Rosângela Rennó (Brasil), Pedro Reyes (México), Miguel Ángel Rojas (Colombia), Melanie Smith y Rafael Ortega (Martin Sastre (Uruguay), Valeska Soares (Brasil), Javier Téllez (Venezuela), Meyer Vaisman (Venezuela), Carla Zaccagnini (Argentina).

Los comisarios propusieron una lectura no lineal y no cronológica para las obras de la colección, usando como referencia la novela *62 Modelos para armar* de Julio Cortázar. La novela de Cortázar, publicada en 1968, parte del capítulo 62 de *Rayuela* — que había sido utilizada por Francis Alÿs en *Dominó Caníbal*, como hemos visto anteriormente— pero dando un giro todavía más transgresor a la narrativa. Si en *Rayuela* hay una libertad del lector a la hora de leer los capítulos, en *62 Modelos para armar* Cortázar delega la responsabilidad al lector para organizar (armar) todo el relato. Desaparecen los capítulos, y lo que se presenta son fragmentos de textos, separados por espacios en blanco, con acciones que ocurren en París, Viena y Londres.

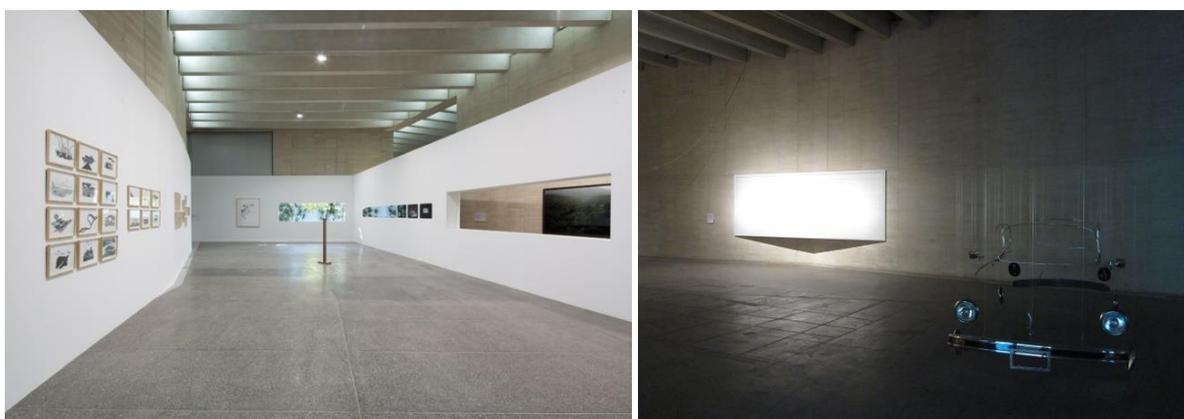


Imagen 84 y 85. Vista de la exposición Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la colección del MUSAC, León, 2010 / 2011.

Lo que pretendían los comisarios es que el público que visitaba la exposición *Modelos para Armar* tuviera voz activa, que fuesen lectores activos, como los que solicitaba Cortázar. Invitan al espectador a que estableciese “sus propios parámetros y sus direcciones, sus enlaces y sus relaciones”<sup>315</sup>. De esta forma, los distintos objetos que componían la muestra podrían ser mezclados y analizados, dependiendo de las ansias y de las referencias del público que podría hacer sus enlaces y conexiones, entendiendo a Latinoamérica como un proyecto en abierto y en curso. Para que esta emancipación pudiese ser realizada de manera plena se pensó un diseño espacial, concebido por el arquitecto Andreas Angelidakis.

No había temas o tendencias que agruparan las obras expuestas, la única coincidencia de ellas era pertenecer a aquel acervo. Aunque los comisarios hicieron una

---

<sup>315</sup> Modelos para armar. *Presentación de exposición*. Disponible en: <https://modelosparaarmar.wordpress.com/> Consulta: 14 de mayo de 2016.

excepción: frente a toda la diversidad de lenguajes y perspectivas presentes en aquellas obras, había otro factor común entre ellas que era un reflejo de una intencionalidad crítica frente a la sociedad y a sus contextos. Pero esta crítica era dada por una amplitud de posicionamientos personales, filosóficos y políticos, “que se corresponden con todas y cada una de las corrientes que animan y preocupan al arte contemporáneo que se desarrolla en cualquier lugar del planeta, ya sea París, Tokyo, Ohio o Bogotá”<sup>316</sup>. Lo que intentan reiterar con esta afirmación es que esta muestra —y por ende las obras que fueron expuestas— no se cierra a problemáticas específicas de una zona geográfica, pero sí representan a inquietudes del arte contemporáneo que en tiempos de globalización son vistos y narrados indistintamente en las diferentes partes del globo.

Pensar América Latina como un *Modelo para armar* lleva intrínseco, también el entendimiento de un espacio múltiple, indefinido y con posibilidades de reagrupación infinitas: “un proyecto sin fijación en el tiempo o en el espacio, múltiple y abierto a mundos diferentes; un proyecto que aquí materializa su interés artístico en lo colectivo y comunitario a través de la “singularidad” en vez de la identidad”<sup>317</sup>.

Las piezas exhibidas fueron adquiridas entre los años de 2007 y 2010. Cuenta el director del MUSAC, Agustín Pérez Rubio<sup>318</sup>, que un 70% de la colección del museo era internacional. Aunque desde el principio se comenzó a adquirir obras de artistas latinoamericanos, como Alexander Apóstol o Jorge Macchi, eran solamente obras puntuales. La intención de organizar un verdadero fondo latinoamericano nace a partir del año 2007. En aquel momento, aunque estuviesen todavía lejos de poseer un fondo con tan amplia dimensión, ya podían organizar muestras como *Modelos para armar*.

Sin embargo, en 2010 se ven frenadas las adquisiciones debido a los recortes presupuestarios que afectaron a la Consejería de Cultura y Turismo<sup>319</sup>. La consejera de

---

<sup>316</sup> Zaya, Octavio. (2010). *Modelos para armar. Presentación de exposición*. Disponible en: <https://modelosparaarmar.wordpress.com/>. Consulta: 14 de mayo de 2016.

<sup>317</sup> Zaya, Octavio. (2010). *Modelos para armar. Presentación de exposición*. Disponible en: <https://modelosparaarmar.wordpress.com/>. Consulta: 14 de mayo de 2016.

<sup>318</sup> Pérez Rubio, Agustín en Metrópolis, RTVE. (11 de octubre de 2010). Modelos para armar. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-20101011-0024/898876/>. Consulta: 15 de mayo de 2015.

<sup>319</sup> Así expone Santiago B. Olmos: “el MUSAC ha tenido como muchos otros en España (hablando de museos) una drástica reducción de presupuesto que prácticamente ha paralizado la política de compras en 2010”. Véase B. Olmos, Santiago. (16 de noviembre de 2010). Modelos de Armar. *Artecontexto*. Disponible en: [http://www.artecontexto.com/es/blog/modelos\\_para\\_armar.html#](http://www.artecontexto.com/es/blog/modelos_para_armar.html#). Consulta: 18 de junio de 2016.

este departamento, anunciaba en la inauguración de la exposición que frente a estos recortes, se verían obligados a priorizar áreas específicas, aunque recordaba que aun dentro de este panorama, el MUSAC con aquella exposición se establecía como un referente nacional e internacional<sup>320</sup>.

Centrándonos en las obras expuestas, llama la atención la calidad y vigencia de las obras que forman parte de la Colección MUSAC, hecho que se explica, en gran parte, por la presencia de Octavio Zaya como comisario externo asesor del museo. Cristina Court (Comunicación personal, 15 de junio de 2016) nos ha corroborado esta idea al explicar que gran parte de las adquisiciones de arte contemporáneo de América Latina que ha hecho el MUSAC partieron de indicaciones de Zaya, gran investigador y conocedor del tema, como hemos visto a lo largo de este trabajo.

En la exposición, fueron vistos trabajos de consagrados artistas, ya fallecidos, como Ana Mendieta (Imagen 86), Leonilson (con obras de producción anterior a 1989) o la performer María Teresa Hincapié. Otros nombres afincados en el panorama internacional —con importante producción en las décadas de 1990 y la primera de los 2000— como Luis Camnitzer, Óscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas, Rosângela Rennó, Jorge Macchi, Carlos Garaicoa o Tania Bruguera. La muestra también, así como la colección, miraba hacia obras de artistas más jóvenes, que en aquellos momentos se daban a conocer en España como Valeska Soares, José Damasceno, Sandra Gamarra y Martín Sastre<sup>321</sup>.

Cabe destacar que además del carácter innovador de la tesis central que articulaba la muestra —que podría ser una simple muestra de colección, común en momentos de recortes y crisis— se suma la realización, durante todo el año de 2010 y parte del 2011, de una serie de actividades como seminarios, cursos, debates y publicaciones dedicados a artistas y a cuestiones de América Latina.

En aquel año el MUSAC publicó su primera monografía sobre un artista latinoamericano, *Modernidad Tropical*<sup>322</sup>, dedicada al artista venezolano Alexander Apóstol. Un análisis de

---

<sup>320</sup> Salgueiro, María José en ABC/León. (27 de junio de 2010). Salgueiro afirma que los nuevos recortes obligarán a “priorizar” más. ABC. Disponible en: <http://www.abc.es/20100627/comunidad-castillaleon/salgueiro-afirma-nuevos-recortes-20100627.html>. Consulta: 18 de junio de 2016.

<sup>321</sup> Gajate, María. (26 de junio de 2010). Musac desarma a América Latina. ABC. Disponible en: <http://www.abc.es/20100626/comunidad-castillaleon/musac-desarma-latinoamerica-20100626.html>. Consulta: 13 de junio de 2016.

<sup>322</sup> Rodríguez, María Inés (ed.). (2010). *Modernidad Tropical*. León: MUSAC/ ACTAR.

la obra de éste, residente en Madrid, a través de sus series fotográficas y de video, partiendo de un estudio de la modernidad en Venezuela. Coincidiendo con la publicación, el museo invitó al artista para que realizara una exhibición para el Proyecto Vitrinas.



Imagen 86. Ana Mendieta. Untitled (Glass on Body Prints). 1972 – 1997. 6 c-prints en color. Obra expuesta en *Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la colección del MUSAC*, León, 2010 / 2011.

Apóstol, para su proyecto titulado *Modernidad Tropical o cómo lograr que el lobo feroz no destruya la casa de papel* (26 de junio a 12 de octubre de 2010) recopiló a facsímiles de documentos (cartas, contratos, facturas, etc) que representaban el desarrollo la modernidad en Venezuela desde los años 40, estableciendo un nuevo relato

sobre este proceso. A partir de esta documentación realiza un video<sup>323</sup> que “hace alusión a la construcción masiva de la ciudad”<sup>324</sup> desde un análisis metafórico del Movimiento Moderno.

Otra de las actividades programadas por el MUSAC fue la exposición *Para ser construídos* (26 de junio a 12 de octubre de 2010) dentro de su programa Laboratorio 987. La colectiva estaba integrada por los artistas Marcelo Cidade, Marcius Galán, André Komatsu, Nicolás Robbio y Carla Zaccagnini, y fue comisarida por Agustín Pérez Rubio, entonces director del museo, y a partir de 2014 director del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires).

Basándose en textos y cartas del artista brasileño Hélio Oiticica, la exposición buscaba una relación entre dos maneras de construcción: la física del habitar y la semántica relacionada con la identidad y lo popular. Aunque todos los artistas partían de su producción en el contexto brasileño, el resultado esperado en el proyecto no era un localismo, pero sí —como también afirmaban en *Modelos para armar*—, que se entendiese que estas problemáticas locales, pueden extrapolar los límites geográficos<sup>325</sup>.

Sobre la circulación de las colecciones en el territorio español, que hemos mencionado al introducir este epígrafe, cabe citar que una gran parte de las obras de *Modelos de Armar* fueron exhibidas en la exposición *Caleidoscopio y rombecabezas. Latinoamérica en la Colección del MUSAC* (09 de junio al 09 de octubre de 2016) en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canarias<sup>326</sup>. Bajo el comisariado de Wendy Navarro Fernández, se realizó una re-sistematización de las obras de la colección MUSAC, en un proyecto que se acercaba bastante a la propuesta de *Modelos para Armar* (véase Capítulo V).

---

<sup>323</sup> El vídeo exhibido durante la exposición puede ser visto en: <https://www.youtube.com/watch?v=xXPLvCikPuw>

<sup>324</sup> Modernidad Tropical. Página de presentación del proyecto. *MUSAC*. Disponible en: <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=351>. Consulta: 15 de junio de 2016.

<sup>325</sup> Para más detalles véase: *Para ser construídos. Laboratorio 987. MUSAC*. Disponible en: <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=350>. Consulta: 15 de junio de 2016.

<sup>326</sup> Véase Navarro Fernández, Wendy. (coord.). (2016) *Caleidoscopio y rompecabezas. Latinoamérica en la Colección del MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno. (Catálogo de exposición celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno de 09 de junio al 09 de octubre de 2016).

### 8.3. América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 - 1973) (2011) y La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. (2013)

Optar por exposiciones que hagan un recorte temático o revisen determinado período, movimiento o tendencia, también es un modelo que se verá en los últimos años dentro del periodo que nos hemos centrado. Debemos tener claro que este tipo de exposiciones no se da exclusivamente por una escasez de recursos —veremos como algunas de ellas son de altos costes monetarios—, y a veces se deben a factores como puede ser el de trabajar con colecciones específicas que se han centrado en determinada temática. O también al progreso de las investigaciones que se han llevado a cabo a lo largo de estas décadas y que han posibilitado generar distintas miradas y proponer nuevos recortes y acercamientos a la historia del arte más reciente de América Latina.

Como ejemplos dentro de esta línea trataremos a dos exposiciones que realizadas en España; cada una de ellas parte de uno de estos preceptos: una fue realizada desde una colección específica y la otra partiendo de una investigación. Además las dos se centran en una misma temática: la abstracción geométrica en América Latina, una de las tendencias artísticas desarrolladas en la región que más ha recibido atención —del medio académico, de la crítica, de propuestas curatoriales, del coleccionismo— en los últimos años.

Cabe recordar que en pocos años se han visto en importantes instituciones de distintas ciudades del mundo, muestras que presentaban el tema de la singularidad del proceso de la abstracción geométrica en América Latina: *Constructed Dialogues: Concrete, Geometric, and Kinetic Art from the Latin American Art Collection* en el The Museum of Fine Arts de Houston (14 de septiembre de 2012 al 5 de enero de 2013); una monográfica del argentino Julio Le Parc en el Palais de Tokyo de París (*Julio Le Parc*, del 24 de febrero al 13 de mayo de 2013); *Dynamo* (10 de abril de 2013 a 22 de julio de 2013), una gran colectiva en el Grand Palais sobre la inclusión de la luz y del movimiento en el arte, que mostraba la influencia de los latinoamericanos en estos procesos. Además de las dos exposiciones que vamos a analizar en este apartado.

Gabriel Pérez Barreiro dejaba caer una pregunta en 2014: “¿La abstracción es el nuevo muralismo?”<sup>327</sup> Para abrir el debate el director y comisario jefe de la Colección Cisneros, dice que el arte abstracto ha pasado de ser un ‘arte de aeropuerto’ y reaccionario, a ser ampliamente representado en ferias y museos, además de la aparición de un gran número de académicos estudiando la abstracción en América Latina y nuevas versiones de su cánón. Con lo que se pregunta nuevamente: “Esta imagen de una Latinoamérica radiante y optimista, ¿simplemente reemplaza un estereotipo por otro? ¿Es que el canon constructivo/conceptual intenta complacer el gusto de una auto-proclamada elite cultural, o en realidad representa una imagen del arte y cultura latinoamericana más precisa y menos estereotipada?”<sup>328</sup>.

Cuestionamiento al que responde la historiadora y crítica Cecilia Fajardo-Hill<sup>329</sup> de manera elocuente. Afirma que el Muralismo Mexicano se ha impuesto en las décadas de 1970 y 1980 como el cánón perfecto del arte latinoamericano. La abstracción geométrica hecha en la región no era percibida como una expresión que tuviese los suficientes matices exóticos o nacionalistas requeridos para una ‘representación latinoamericana’. Frente al rechazo a estos elementos de lo local para denotar el arte de la región e incluirla dentro del ‘arte internacional’, la elección de la abstracción como cánón, liberada de sus preceptos políticos y sociales, fue el camino encontrado. Vía que es potenciada en el medio académico pero también por el mercado.

Ahora, lo que Fajardo-Hill reclama es que no se asuma ésta como la única forma de modernidad del continente porque, dice: “Sabemos que el arte latinoamericano ha sido tanto internacional como local desde tiempos de la colonia; también sabemos que en la mayor parte de países entre los años 40 y los 70 se dieron, de modo simultáneo, muchas expresiones artísticas contradictorias, importantes y de gran relevancia”<sup>330</sup>. De

---

<sup>327</sup> Pérez-Barreiro, Gabriel. (18 de mayo de 2014). ¿La abstracción es el nuevo muralismo? *Debates. Colección Cisneros*. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/%C2%BFla-abstracci%C3%B3n-es-el-nuevo-muralismo> Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>328</sup> Pérez-Barreiro, Gabriel. (18 de mayo de 2014). ¿La abstracción es el nuevo muralismo? *Debates. Colección Cisneros*. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/%C2%BFla-abstracci%C3%B3n-es-el-nuevo-muralismo> Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>329</sup> Fajardo-Hill, Cecilia. (18 de mayo de 2014). La abstracción como signo vacío. *Debates. Colección Cisneros*. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribucion/la-abstracci%C3%B3n-como-signo-vac%C3%ADo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>330</sup> Fajardo-Hill, Cecilia. (18 de mayo de 2014). La abstracción como signo vacío. *Debates. Colección Cisneros*. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribucion/la-abstracci%C3%B3n-como-signo-vac%C3%ADo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

manera que la modernidad latinoamericana debe ser entendida como un complejo entramado histórico del arte, evitando que caigamos en un nuevo estereotipo.

Entre otros investigadores y críticos<sup>331</sup>, se suma al debate Cuauhtémoc Medina que resalta que el origen del rechazo al Muralismo Mexicano como seña del arte latinoamericano podría ser vista: “como una expansión horizontal del gusto europeo por la abstracción y la reactivación de la sensibilidad modernista a través del descubrimiento de un depósito geométrico extremadamente rico, que una exclusión de décadas mantuvo como un territorio inexplorado”<sup>332</sup>. Coincide con la cuestión del mercado apuntado por Fajardo-Hill que podría estar implícita bajo el nuevo interés hacia la tendencia.

El mexicano añade<sup>333</sup> que esta aceptación de un modernismo paralelo, periférico, hizo crecer un enorme potencial no solamente en el mercado subastable, sino también a una suerte de juego de montar nuevos conceptos entre el comisariado, las colecciones y la producción historiográfica. Estos movimientos han creado (o inventado) paralelos y reconocimientos capaces de unir trabajos como los de Mira Schendel y Gego, o de Hélio Oiticica con los cinéticos de Venezuela.

Todo este enmarañado panorama fue utilizado para crear otro estereotipo latinoamericano: el del optimismo y desarrollo modernista del periodo de posguerra; o mejor, atenuaba la imagen de un espacio marginalizado, problemático y bajo herencia colonialista. Con lo que concluye: “Que esta visión de la “Geometría de la esperanza” implicara una erradicación retroactiva de responsabilidad por los desastres económicos

---

<sup>331</sup> Las otras respuestas son: Biczel, Dorota. (18 de mayo de 2014). Conceptualismo no es abstraccionismo. *Debates. Colección Cisneros.* Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/conceptualismo-no-es-abstracci%C3%B3n-el-derecho-cambiar-de-opini%C3%B3n>. Consulta: 23 de septiembre de 2014; y Oles, James. (18 de mayo de 2014). Las utopías destinadas a fracasar. *Debates. Colección Cisneros.* Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/las-utop%C3%ADas-est%C3%A1n-destinadas-fracasar>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>332</sup> Medina, Cuauhtémoc. (18 de mayo de 2014). Sobre el OP...timismo. *Debates. Colección Cisneros.* Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/sobre-el-op%E2%80%A6timismo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>333</sup> Medina, Cuauhtémoc. (18 de mayo de 2014). Sobre el OP...timismo. *Debates. Colección Cisneros.* Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/sobre-el-op%E2%80%A6timismo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

y sociales que habían ocurrido debido al lobby pro desarrollo fue un precio pequeño a pagar por el proyecto de nuestra inclusión”<sup>334</sup>.

Teniendo a estas cartas en la mesa, analizaremos a dos exposiciones que han sido realizadas en importantes instituciones españolas, en el transcurso de dos años, sobre el arte geométrico abstracto de América Latina.

### *8.3.1. América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973). Fundación Juan March, Madrid (2011).*

La amplia muestra *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973)* se celebró en las salas de exposición de la Fundación Juan March, Madrid, del 11 de febrero al 15 de mayo de 2011. Si observamos las exposiciones sobre esta tendencia que se dieron en todo el mundo por fechas —como hemos citado anteriormente— podemos ver que la exposición madrileña funciona como el abrefuegos de las grandes exhibiciones que trataban del tema. Representa asimismo quizá, la más completa, diversificada y bien fundamentada.

Aunque la Fundación Juan March no presente una marcada tendencia latinoamericanista, había realizado en años precedentes dos importantes muestras que trataban del arte moderno y contemporáneo de la región: la primera muestra individual en España de la modernista brasileña Tarsila do Amaral<sup>335</sup>; y una retrospectiva del venezolano Carlos Cruz-Díez<sup>336</sup>. Ello nos indica que la institución también abría un sendero hacia estas investigaciones, aunque es cierto que después de *América Fría...* no ha habido ninguna otra producción mirando hacia el otro lado del Atlántico, en la sede madrileña.

La Fundación es una institución patrimonial y familiar, creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas. Realiza actividades relacionadas con la música, las artes plásticas y el teatro. Posee su sede de Madrid, es titular del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca desde el año 1981, y ha creado el Museo Fundación Juan March en

---

<sup>334</sup> Medina, Cuauhtémoc. (18 de mayo de 2014). Sobre el OP...timismo. *Debates. Colección Cisneros*. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribucion/sobre-el-op%E2%80%A6timismo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

<sup>335</sup> *Tarsila do Amaral*, 6 de febrero a 3 de mayo de 2009, Fundación Juan March, Madrid.

<sup>336</sup> *Carlos Cruz-Díez. El color sucede*, 25 de febrero a 27 de junio en el Museo Fundación Juan March, Palma de Mallorca; y del 17 de julio al 15 de noviembre en el Museo Abstracto de Arte Español, Cuenca.

Palma de Mallorca en el año de 1994. En su programación de arte, concibe y proyecta muestras, que son el resultado de un proceso de investigación curatorial promovido por el centro. De acuerdo con su página web, desde la última década, estas exposiciones son “de tesis o las dedicadas a artistas y movimientos históricamente menos conocidos con el cultivo reflexivo de una tradición de exhibiciones monográficas de figuras clave de la modernidad —en muchos de esos casos presentadas por primera vez en España”<sup>337</sup>.

El historiador de arte cubano, residente en Madrid, Osbel Suárez fue el comisario invitado por la Fundación Juan March para organizar la muestra. Suárez había comisariado con anterioridad la muestra *Lo(s) Cinético(s)* (MNCARS, 27 de marzo al 20 de agosto de 2007), una muestra que recorría la presencia del arte cinético desde los principios de la modernidad hasta las manifestaciones artísticas contemporáneas y que demarcaba la importante actividad de los artistas latinoamericanos en este espacio.

En *América Fría...* se contó además con la colaboración de una importante plantilla de de artistas y conocedores del arte latinoamericano, como por ejemplo María Amalia García, Ferreira Gullar, Michael Nungesser, Gabriel Pérez-Barreiro, Luis Pérez Oramas y César Paternosto; nombres que están entre los autores de los textos del excelente catálogo editado en ocasión de la exposición.



Imagen 87. Cubierta del catálogo de la exposición *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973)*. Madrid, Fundación Juan March, 2011.

<sup>337</sup> Presentación. *Fundación Juan March*. Disponible en: <http://www.march.es/informacion/>. Consulta: 13 de abril de 2014.

El objetivo de la muestra fue el de “cartografiar la historia —compleja y fragmentada— de la abstracción geométrica en Latinoamérica, para mostrar la renovación y el carácter diferenciado de sus invenciones y construcciones respecto a la abstracción geométrica europea” (Fundación Juan March en Suárez, 2011: 9). Este carácter comparativo con el arte europeo, se confirma también por el mapa que se configuró durante la investigación, que pretendía enseñar “tanto la influencia del Viejo Continente en los artistas abstractos de Latinoamérica” (Fundación Juan March en Suárez, 2011: 9), aunque apunta también hacia otra senda: “la decisiva modulación o reinención —ruptura incluso— de esta tradición por parte de los cultivadores de la abstracción geométrica en Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y Cuba, además de las significativas presencias de artistas de México y Colombia” (Fundación Juan March en Suárez, 2011: 9).

Las obras presentadas provenían de colecciones públicas y privadas de Europa, Estados Unidos y América Latina y ofrecían a través de más de 300 piezas (obras y documentos) de más de 60 creadores<sup>338</sup> un panorama amplio y históricamente riguroso de esa corriente. Fue el mayor esfuerzo realizado en reunir estas obras de tan diversas procedencias. Hasta aquel momento la abstracción geométrica producida en Latinoamérica se había visto como un conjunto de pequeñas secciones dentro de panoramas generales, o en proyectos que se limitaban a determinada colección existente. Además los estudios y exhibiciones se centraban fundamentalmente en obras producidas en Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela (Suárez, 2011), siendo la primera que amplía el abanico hacia manifestaciones de Cuba, Colombia y México.

Se presentaron pinturas, esculturas, fotografía y proyectos de arquitectura que esbozaban el recorrido de la poética geométrica abstracta por todo el continente. Para enriquecer este panorama se sumaron obras de artistas europeos que viajaron por los

---

<sup>338</sup> Los artistas exhibidos en *América Fría...* de Uruguay: Carmelo Arden Quin, José Pedro Costigliolo, María Freire, Rod Rothfuss, Joaquín Torres-García; de México: Germán Cueto; de Argentina: Juan Bay, Martín Blaszkó, Juan del Prete, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Gyula Kosice, Esteban Lisa, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Juan Melé, César Paternosto, Lidy Prati y Luis Tomasello; de Brasil: Hércules Barsotti, Sergio Camargo, Lothar Charoux, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Thomas Farkas, Hermelindo Fiaminghi, Gaspar Gasparian, Marcel Gautherot, Judith Lauand, German Lorca, Antônio Maluf, Almir Mavignier, Haruo Ohara, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Luis Sacilotto, Mira Schendel, Ivan Serpa, Rubem Valentim, Alfredo Volpi, Franz Weissman, Alexandre Woliner y José Yalenti; de Venezuela: Omar Carreño, Carlos Cruz-Díez, Narciso Debourg, Gego (Gertrudis Goldschmidt), Mateo Manaure, Alejandro Otero, Rafael Jesús Soto y Victor Valera; de Colombia: Leo Matiz y de Cuba: Mario Carreño, Salvador Corratgé, Sandu Darié, Carmen Herrera, Luis Martínez Pedro, José Mijares, Loló Soldevilla y Rafael Soriano.

países latinoamericanos e imprimieron su seña artística en los creadores de allá. En esta estela se exhibieron obras de Josef Albers que juntamente con su esposa Anni Albers, habían realizado durante una serie de viajes por el continente entre los años de 1934 y 1967. Algunos años antes, el MNCARS había realizado una muestra, *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (14 de noviembre de 2006 al 12 de febrero de 2007) que recuperados esos momentos del trabajo del matrimonio Albers. Obras de Max Bill también componían *América Fría...*, como inspirador de la geometría cultivada en Brasil. El artista y arquitecto suizo recibió el Primer Premio internacional de la Primera Biental de São Paulo en 1951 y es frecuentemente apuntado como una de las importantes influencias para la construcción del Concretismo brasileño<sup>339</sup>.



Imagen 88. Ingreso a la exposición *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica* (1934 – 1973) Madrid: Fundación Juan March, 2011. Foto: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=45401>

La retroalimentación entre Europa y América Latina también enmarca el recorte cronológico de la muestra. Comienza con el regreso de Joaquín Torres-García a Uruguay en 1934. Pasa por su apuesta por la construcción de un proyecto esencialmente constructivista en su país natal, llegando a las experiencias constructivas del grupo Madí en Argentina. Paralelamente en Brasil surgen en Rio de Janeiro y São Paulo dos grupos

---

<sup>339</sup> Para ampliar sobre el tema véase: Amaral, Aracy. (1977). *Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Brito, Ronaldo. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosas & Naif; y Pedrosa, Mario y Amaral, Aracy. (org.). (1975). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva.

concretos; evolucionará, en la ciudad carioca, hasta el Neoconcretismo más sensible. Mientras, en Venezuela, los ‘tres grandes’ Otero, Soto y Cruz-Díez, se inclinan a una progresión de su experiencia abstracta parisina. Una corriente mucho menos conocida se da en Cuba, que verá su desarrollo frenado con el triunfo de la Revolución en 1959. La muestra se cierra en el año del regreso de Jesús Rafael Soto a Ciudad Bolívar, 1973, en ocasión de la inauguración del museo que lleva su nombre (Suárez, 2011), proyecto del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, también representado en la exposición.

La metonimia presente en el título de la muestra *América Fría* consigna a una región

diversa del estereotipo habitual: frente a la tópica y apresurada identificación con la temperatura extrema de la espontaneidad y de lo nativo, el trópico y el Caribe, las obras de los artistas seleccionados son —con las evidentes diferencias que las generaciones, las intenciones y las diferentes circunstancias imprimen en cada artista, cada movimiento y cada país— índices de una América cuya temperatura fue la de la objetividad: constructiva, esencial, geométrica: una América que se movió entre lo nacional y lo *sensible*, pero más cercana a las utopías modernas que al color local (Fundación Juan March en Suárez, 2011: 11).

Con esta afirmación cabe volver a la discusión propuesta en los *Debates* de la Colección Cisneros<sup>340</sup>. ¿No sería la creación de otra simplificación? Salimos del estereotipo de una modernidad exótica y preocupada por conceptos del nacionalismo y de la identidad pero nos encierran en otro cajón: el del lenguaje internacionalista y racional. Si bien es fundamental y necesario dar a conocer e investigar esta sección de nuestra producción moderna y contemporánea, lo que preocupa es deslegitimar todas las otras formas de creación que se daban en aquellos momentos. Porque sí es cierto que existía una *América fría*, esta coexistía con una *América tropical* y con tantas otras más.

Cabe hacer un paréntesis también en cuanto al desacuerdo con respecto al título *América Fría* propuesto por la Fundación Juan March y que no convencía al comisario Osbel Suárez. Para Suárez, aunque el título fuera potente era “desafortunado. Primero porque asociar todo el relato de la abstracción geométrica con una metáfora térmica es,

---

<sup>340</sup> *Debates. Colección Cisneros. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/%C2%BF1a-abstracci%C3%B3n-es-el-nuevo-muralismo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.*

técnicamente incorrecto. La geometría no es precisamente fría, o lo podría ser, pero sólo en apariencia”<sup>341</sup>, haciendo alusión posiblemente a las implicaciones sociales y políticas que puede tener el arte geométrico en América Latina y que normalmente son eclipsados por los aspectos formales en estudios y exposiciones. Además, sigue: “Segundo porque en los sucesivos movimientos que se incorporan a este lenguaje hay algunos como los neo-concretos (sic) que participan de un carácter más híbrido y convierten al espectador en ente activo”<sup>342</sup>, defendiendo así la idea de que homogeneizar toda la compleja producción latinoamericana bajo un mismo signo puede convertirse en un equivocado estereotipo.

No obstante cabe destacar el gran valor de esta exposición. La prensa de la época vaticinaba:

De entrada no sé como ponderar la extraordinaria importancia, desde muchos puntos de vista, de la muestra [...] empieza por ser asombrosa por el material artístico y documental en ella acopiado [...] pero también por su monumental catálogo, el cual merece ser calificado como la monografía más amplia, completa, rigurosa e innovadora que se ha hecho sobre un capítulo crucial del arte latinoamericano [...]”<sup>343</sup>

Como bien apunta el periodista, uno de los grandes puntos destacables es la confección del catálogo. Una extraordinaria publicación que reúne las obras expuestas y los documentos recopilados: manifiestos, textos, y epistolarios. También reúne ensayos críticos/analíticos de los autores que hemos mencionados algunos párrafos antes<sup>344</sup>,

---

<sup>341</sup> Suárez, Osbel en entrevista a Barria, Cristobal. (10 de abril de 2014). Osbel Suárez: “La abstracción geométrica del Pacífico ha tenido escasa fortuna crítica”. *Artishock*. Disponible en: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=45401>. Consulta: 27 de septiembre de 2014.

<sup>342</sup> Suárez, Osbel en entrevista a Barria, Cristobal. (10 de abril de 2014). Osbel Suárez: “La abstracción geométrica del Pacífico ha tenido escasa fortuna crítica”. *Artishock*. Disponible en: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=45401>. Consulta: 27 de septiembre de 2014.

<sup>343</sup> Calvo Serraller, Francisco. (19 de febrero de 2011). El ardor artístico de la ‘América Fría’. *Babelia. El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/02/19/babelia/1298077969\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/19/babelia/1298077969_850215.html). Consulta: 09 de marzo de 2013.

<sup>344</sup> Los textos recorridos en el catálogo son: Suárez, Osbel. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 - 1973): viajes de ida y vuelta, pp. 15-32; Paternosto, César. Marco irregular/ *shapped canvas*: anticipaciones, herencias, préstamos, pp. 33 - 42; García, María Amalia. Entre revistas, exposiciones y bienales: instantáneas de la abstracción en Argentina y Brasil, pp. 43 - 48; Ferreira Gullar. De la construcción a la deconstrucción, pp. 49 - 52; Pérez Oramas, Luis. Notas sobre la escena constructiva venezolana, 1950 - 1973, pp. 53 - 66; y Pérez-Barreiro, Gabriel. Invención y reinención: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica, pp. 67 - 76. En Suárez, Osbel. (coord.). (2011). *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 - 1973)*. Madrid: Fundación Juan March. (Catálogo de exposición celebrada en la Fundación Juan March del 11 de febrero al 15 de mayo de 2011).

minuciosas biografías de los artistas y apuntes cronológicos de la abstracción geométrica en Latinoamérica. Una edición esencial para futuras investigaciones y para dar a conocer este momento en la producción del arte de América Latina.



Imagen 89. Vista de la exposición América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973) Madrid: Fundación Juan March, 2011. En la pared del fondo se observan obras de marco irregular de Rod Rothfuss del Grupo Madí argentino. Foto: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=45401>



Imagen 90. Vista de la exposición América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973) Madrid: Fundación Juan March, 2011. En la pared derecha se ve estudio de Antônio Maluf para el cartel de la I Bienal de São Paulo, 1951, al lado del Cartel, litografía, 1951. Foto: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=45401>

Otra innovación presentada en la exposición es la inclusión del abstraccionismo geométrico realizado en Cuba, sistematizado y dando a conocer que ahí también se había desarrollado esta tendencia. El comisario de la muestra apunta tanto en el catálogo (Suárez, 2011), como en la conferencia inaugural de *América Fría*<sup>345</sup> que solamente se reconocía a los grupos existentes en Brasil, Uruguay, Argentina y Venezuela.

Se defiende por primera vez la existencia de un grupo de tendencia abstracta geométrica en Cuba, liderada por la figura del rumano Sandú Darié, y con la presencia importante de dos artistas mujeres: Loló Soldevilla y Carmen Herrera. Se muestra además la fuerte relación entre el grupo cubano con los Madí argentinos, respaldado por la constante correspondencia mantenida por Sandú Darié con Gyula Kosice entre 1949 y 1958 (Suárez, 2011). Este epistolario fue expuesto por primera vez y también se encuentra recogido en el catálogo.

Como forma de complementar el panorama, se hace también una importante inclusión de la fotografía y de aspectos arquitectónicos donde se percibe como la abstracción geométrica ha alcanzado las más distintas esferas de la creación artística en América Latina. Se reúne la obra fotográfica —en muchos casos de artistas desconocidos en España— como Gaspar Gasparian, Leo Matiz, José Yalenti, Marcel Gautherot, Haruo Ohara, y las posicionan en un lugar preeminente. Se muestra también el lugar de destaque que tuvo la arquitectura en este proceso, desde que “como matriz para ‘integración de las artes’ (una propuesta del venezolano Carlos Raúl Villanueva en la estela de los postulados de Le Corbusier) se idearon y realizaron en América proyectos casi sin parangón: la Brasilia de Niemeyer, los edificios de Mies Van der Rohe para Cuba o la Ciudad Universitaria de Caracas [...]” (Fundación Juan March en Suárez, 2011: 10).

A modo de cierre, podemos decir que el logro y característica principal del proyecto fue la capacidad de investigación y de diálogo, comprensión, sistematización y conexión de obras de más de 40 colecciones públicas y privadas de Europa, Estados Unidos y América Latina (Suárez, 2011). No se ha dio protagonismo a ninguno de los conjuntos de acervo —aunque tres colecciones privadas hayan colaborado más

---

<sup>345</sup> Fundación Juan March. (11 de febrero de 2011). Inauguración de la Exposición ‘América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 - 1973)’. [archivo de audio]. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22749&l=1>. Consulta: 05 de marzo de 2013.

directamente con el proyecto<sup>346</sup>— con el objetivo de trazar un paisaje, lo más completo posible, del fenómeno de la abstracción geométrica en América Latina.

### *8.3.2. El Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía y La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros (2013).*

Dos años después se realizó también en Madrid, esta vez en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, otra exposición que dejaba ver la presencia y fuerte huella de la abstracción geométrica en América Latina: *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* (23 de enero al 16 de septiembre de 2013). Como primera diferencia con relación a *América Fría* notamos que en este caso se trata de una muestra centrada en enseñar como se ha dado el fenómeno ilustrándolo con obras pertenecientes a un único acervo.

Pero antes de adentrarnos en la muestra, debemos hacer un recorrido por las actividades que el MNCARS había realizado con relación al arte latinoamericano, pasado aquel gran evento de *Versiones del Sur...* en 2001. A partir de esta fecha lo que se verá con más frecuencia en las salas del museo madrileño serán muestras monográficas de artistas de allá. Estrechando sus relaciones con el arte contemporáneo de América Latina, organizarán revisiones de la carrera de artistas consagrados, así como visiones de la producción de otros con carreras más recientes.

Estas muestras se dieron de manera periódica. Todos los años al menos una exposición temporal estuvo dedicada a algún artista de América Latina. Como importantes ejemplos de estas monográficas podemos mencionar a: *Xul Solar* (26 de febrero al 9 de mayo de 2002) comisariada por Marcos Ricardo Barnatán; *Guillermo Kuitca. Obras 1982 - 2002* (6 de febrero al 28 de abril de 2003) organizada por Sonia Becce y Paulo Herkenhoff; *Gabriel Orozco* (8 de febrero al 18 de abril de 2005); *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (14 de noviembre de 2006 al 12 de febrero de

---

<sup>346</sup> Las tres colecciones privadas que han colaborado más estrechamente con el proyecto *América Fría* fueron: Fundación Fontanals-Cisneros (CIFO), la Colección Patricia Phelps de Cisneros y Colección Luis Benshimol. Véase Fontán del Junco, Manuel. (11 de febrero de 2011) en Fundación Juan March. Inauguración de la Exposición 'América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 - 1973)'. [archivo de audio]. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22749&l=1>. Consulta: 05 de marzo de 2013.

2007) proyecto de Brenda Danilowitz y Marta González; *José Damasceno. Coordinadas y apariciones* (8 de febrero a 16 de mayo de 2008) con curaduría de Rafael García y Soledad Liaño; *Francis Alÿs: Fabiola* (28 de octubre 2009 al 21 de febrero de 2010) comisariada por Linne Cooke; *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (25 de febrero al 25 de mayo de 2011); *Lygia Pape. Espacio imantado* (24 de mayo a 3 de octubre de 2001) curada por Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez y, *Cildo Meireles* (24 de mayo a 29 de septiembre de 2013) organizada por João Fernández.

También se vieron algunas muestras colectivas planteadas con una tónica rompedora y articulando nuevos conceptos a cuestiones referentes a las problemáticas del arte más reciente realizado desde América Latina. Kevin Power y Osvaldo Sánchez organizaron la grandiosa muestra *Eco: arte contemporáneo mexicano* (8 de febrero a 6 de junio de 2005), dando a conocer la efervescente escena mexicana de principios del siglo XXI, con artistas conocidos a nivel internacional y otros que todavía no habían sido exhibidos fuera de México<sup>347</sup>. En el año de 2010 se vieron dos importantes elaboraciones conceptuales sobre el arte latinoamericano: *Desvíos a la deriva. Experiencias, travesías y morfologías* (5 de mayo a 23 de agosto de 2010) y *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (12 de mayo al 6 de septiembre de 2010)<sup>348</sup>.

Comisariada por la brasileña Lisette Lagnado y por la chilena María Berríos, *Desvíos a la deriva...*<sup>349</sup> exponía la extrañeza de muchos de los modelos arquitectónicos trabajados en América Latina a mediados del siglo XX que huyan de los cánones dados por discursos eurocéntricos y neocoloniales (Berríos y Lagnado, 2010). La muestra se centraba en modelos y proyectos realizados por la Escuela de Valparaíso en Chile y en

---

<sup>347</sup> Los artistas que integraron la exposición *Eco: arte contemporáneo mexicano* fueron: Eduardo Abaroa, Carlos Arias Vicuña, Iñaki Bonillas, Mariana Botey, Miguel Calderón, Ulises Carrión, Francisco Castro Leñero, José Dávila, Claudia Fernández, Julio Galán, Fernando García Correa, Javier de la Garza, Gunther Gerzso, Thomas Glassford, Verena Grimm, Silvia Gruner, Enrique Guzmán, Enrique Ježik, Yishai Jusidman, Marcos Kurtycz, Gonzalo Lebrija, Pablo Vargas Lugo, Teresa Margolles, Rubén Ortiz Torres, Kiyoto Ota, ERRE (Marcos Ramírez), Adolfo Riestra, Miguel Ángel Ríos, Mauricio Rocha Iturbide, Betsabeé Romero, Grupo SEMEFO, Santiago Sierra, Melanie Smith, Gerardo Suter, Diego Teo, Francisco Toledo, Milagros de la Torre, Miguel Ventura, Jorge Yazpik, Héctor Zamora.

<sup>348</sup> La muestra fue una coproducción del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el Haus der Kulturen der Welt en Berlín. Itineró por el museo berlinés del 7 de octubre de 2010 al 2 de enero de 2011 y luego por el Museo de Arte y Museo de Etnografía y Folklore de La Paz, del 22 de febrero al 30 de abril de 2011.

<sup>349</sup> Integraron la muestra proyectos, bocetos, maquetas y obras de Arturo Baeza, Toenke Berkelbach, Jesús Bermejo, Sergio Bernardes, Lina Bo Bardi, Juan Borchers, Flavio de Carvalho, Manuel Casanueva, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Escuela de Valparaíso, Miguel Eyquem, Mario Ferrer, Francisco Jiménez, Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Roberto Matta Echaurren, Francisco Méndez, Carlo Pagani, Isidro Suárez, Bruno Zevi.

Brasil —con proyectos de Flávio de Carvalho o Lina Bo Bardi por ejemplo—, que intentaban romper con estos dogmas y promover una arquitectura con vistas a la unión del espacio público con la vida comunitaria.

Una tesis todavía más innovadora y controvertida fue presentada en *Principio Potosí*: ¿qué ocurriría si ubicásemos el nacimiento de la modernidad en Potosí en el siglo XVI? Se buscaba trazar una historia alternativa que entendiera las prácticas culturales de una modernidad expandida, que se proyecta en la contemporaneidad. Manuel Borja-Villel afirma en el catálogo de la exposición: “Sorprende la obcecación con que hemos ignorado que desde el siglo XVI la historia de Europa es inseparable de la de sus colonias, más aún, el hecho constatable de que no existe modernidad sin las relaciones centro-periferia que se inauguran con los procesos coloniales” (en Creicher, Hinderer y Siekman, 2010: 2).

La muestra intenta ubicar la ciudad de Potosí como centro de este despliegue de la modernidad. En el siglo XVII ya era una de las urbes más grandes del mundo, superando en población a Londres y París, por ejemplo. Este crecimiento se debía a la sobreexplotación de sus minas de plata, que generaron gran parte de la acumulación del capital moderno, modelo y precedente del capitalismo contemporáneo. Condujo además a condiciones subhumanas de explotación laboral, donde buena parte de la población nativa no logró sobrevivir al régimen de trabajo (Ríos Cullera, 2010).

A partir de este hecho histórico los comisarios de la exposición, los alemanes Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann, esbozan dos argumentos. Uno relacionado con la continuidad de este tipo de prácticas laborales, que se pueden ver en países tan diversos como Bolivia, Rusia, Argentina o España. Para esto “se pone en relación directamente la Europa de la colonización con el sistema económico actual, con el propósito de establecer una inevitable continuidad entre ambos periodos históricos y sociedades” (Ríos Cullera, 2010: 169). Para ilustrar esta teoría expone a obras y proyectos que reflejan y problematizan esta precarización laboral.

Por otro lado busca trazar una ‘continuidad friccionada’ de la estética colonial en el arte actual. O más bien, trazar una nueva ruta de desarrollo que reconoce la contaminación que produjo esta producción artística hasta llegar a los discursos contemporáneos. Para esto, se intenta establecer un diálogo entre obras de arte colonial

barroco —fechadas entre el siglo XVI y XVIII— provenientes sobre todo de museos e iglesias de Bolivia y España, con piezas realizadas por artistas contemporáneos de varias partes del mundo<sup>350</sup>, realizadas expresamente para la muestra con intención de remarcar esta relación.



Imagen 91. Vista de la exposición *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto al Señor en tierra ajena?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Foto: <http://radio.museoreinasofia.es/principio-potosi>

Diversas y controvertidas fueron las opiniones y críticas hacia la exposición. Algunos de los escritos valoraron sobre todo la voluntad de la muestra en invertir y descentrar la lectura de la modernidad, reivindicando “ese otro punto de vista

---

<sup>350</sup> Los artistas que integraron la muestra fueron: Sonia Abián, Anna Artaker, Monika Baer, Quirin Bäumlner, Gaspar Miguel de Berrio, Matthijs de Buijne, Maestro de Calamarca, Maestro de Caquiaviri, Chto Delat?, Alice Creischer, Culture and Arts Museum of Migrant Workers, CVA (María Luisa Fernández [Villarejo de Órbigo, León, 1955]; Juan Luis Moraza [Vitoria-Gasteiz, Álava, 1960]), Stephan Dillemath, Ines Doujak, Alejandro Duránd, Elvira Espejo, Ethnologisches Museum, Marcelo Expósito, Harun Farocki, León Ferrari, María Galindo, Isaías Griñolo, Felipe Guamán, Luis Guaraní, Sally Gutiérrez Dewar, Dmitry Gutov, Hermanus Hugo, Max Jorge Hinderer, Zhao Liang, Rogelio López Cuenca, Melchor María Mercado, Eduardo Molinari, Francisco Moyén, Mujeres Creando, Juan Eusebio Nieremberg, Luis Niño, Mariano Florentino Olivares, Melchor Pérez de Holguín, Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (PRPC), Juan Ramos, David Riff, Konstanze Schmitt, Andreas Siekmann, Territorio Doméstico, The Karl Marx School of English Language, Lucas Valdés, Christian von Borries.

subalternizado como receptor y que, ahora, aparece como actor de una mirada excéntrica”<sup>351</sup>. Por otro lado, se habló del carácter ambicioso del proyecto, al intentar estatuir una nueva lectura de la modernidad capitalista y su fracaso a la hora de escenificar esta teoría. Cuauhtémoc Medina, habla de un “parque temático de la confusión” que construía un aparato “imposible de absorber por el espectador más entrenado, no añade absolutamente nada al relato de las obras expuestas, ni plantea una experiencia que en el ámbito de la reflexión a posteriori produzca una revelación significativa”<sup>352</sup>.

Las críticas hacia la exposición se cristalizaron también dentro de la misma muestra. El Colectivo, grupo de acción cultural y crítica, encabezado por la socióloga, antropóloga y activista aymara Silvia Rivera Cusicanqui formuló una especie de ‘contra-catálogo’, titulado *Principio Potosí Reverso*, que constituía una quiebra con los conceptos presentados en la exposición. Lo que buscó El Colectivo fue dar un giro epistemológico, representando el ‘reverso’ del concepto curatorial, que había sido formulado desde el Norte. Así lo explica Silvia<sup>353</sup>:

En este proyecto nosotros hemos partido de un territorio, que está localizado en el Sur y, el Sur de algún modo es el reverso del mundo hegemónico. [...] Hay una lógica incorporada del reverso en nuestra cotidianidad que simplemente la hemos hecho explícita. También el reverso es pensar que la arrogancia del Norte siempre ve en nosotros miseria. Nosotros no queremos exaltar la cultura de la pobreza ni mucho menos, sino mostrar que también hubo riqueza, que también hubo acumulación, pero que no fue solo una acumulación individualista del capital.

El volumen editado (Rivera Cusicanqui, 2010) acopió textos analíticos y reflexivos<sup>354</sup> vinculados al proyecto y a los obstáculos que existieron en su preparación.

---

<sup>351</sup> Antich, Xavier. (16 de junio de 2010). Modernidad Invertida (Principio Potosí). *Cultura/s. La Vanguardia*. Disponible en: <https://potosiprincipleprocess.wordpress.com/2010/06/25/xavier-antich-for-culturas-la-vanguardia/>. Consulta: 17 de marzo de 2013.

<sup>352</sup> Cuauhtémoc Medina. (23 de junio de 2010). Nuevo traje postcolonial. *Reforma*. Disponible en: <http://salonkritik.net/09-10/2010/07/nuevo-traje-postcolonial-cuah.php>. Consulta: 17 de marzo de 2013.

<sup>353</sup> Rivera Cusicanqui, Silvia. (Mayo de 2010). Principio Potosí Reverso. Silvia Rivera Cusicanqui. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/principio-potosi-reverso-silvia-rivera-cusicanqui>. Consulta: 17 de marzo de 2013.

<sup>354</sup> Escriben en *Principio Potosí Reverso*: Silvia Rivera Cusicanqui, Eduardo Schwartzberg Arteaga, Pablo Mamani Ramírez, Hernán Pruden, Molly Geidel, Helena Castaño Silva, Thomas Abercrombie, Bartolomé

Para reforzar el concepto de 'reverso' y su vinculación con América Latina, el libro/catálogo se lee a partir del centro hacia las laterales, donde su final está donde comienza un libro convencional.

Debemos contextualizar las dos muestras que hemos reseñado, dentro del proyecto museográfico de Manuel Borja-Villel, director del MNCARS desde enero de 2008. De acuerdo con una entrevista al subdirector del museo, el portugués João Fernandes<sup>355</sup>, Borja-Villel entiende que “la función de una institución de arte de nuestro tiempo es añadir ‘historias’ a la Historia del Arte que conocemos”<sup>356</sup>.

Explica que el MNCARS busca relatar una historia del arte que no sea contada solamente desde el punto de vista hegemónico, como suele pasar. Que es necesario que se abra hacia otras historias, que antes no eran asumidas —o no interesaba que fuesen contadas— por los poderes establecidos. Añade que hay que abrirse hacia otras zonas geográficas, sobretudo las periféricas, pues “hoy no se puede ver el mundo a partir de un solo eje Londres-Nueva York-París-Alemania, sino que se tiene que ver el mundo y el museo desde una perspectiva más amplia, donde estén contemplados América del Sur, los países del Este, África o Asia”<sup>357</sup>.

Dentre estas zonas periféricas reconoce que el museo mira fundamentalmente hacia América Latina, opinión que es respaldada por Manuel Borja-Villel, en otra entrevista, que dice que en el modelo de red que el museo planea, América Latina es su objetivo principal<sup>358</sup>. Esa mirada parte del detonante de las conexiones históricas que unen a España con los países latinoamericanos y que transforman a la península en el

---

Arzáns de Orsua y Vela, Álvaro Pinaya Pérez, Juan José Vaca Carraffa, Luis Alemán Vargas, Pablo Quisbert, Gabriela Behoteguy Chávez, Verónica Auza Aramayo, Gerardo Fernández Juárez.

<sup>355</sup> João Fernandes asumió el cargo de subdirector del MNCARS en el verano de 2012. El puesto anteriormente era ocupado por Lynne Cooke. Fernandes venía de una larga experiencia frente al Museo Serralves en Oporto, donde era director desde el año 2003.

<sup>356</sup> Fernandes, João en Cáceres Cantero, Luis. (4 de febrero de 2013). “Entrevista a João Fernandes: nuevo subdirector del Museo Reina Sofía”. En: Culturamas: la revista de información cultural en internet. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2013/02/04/entrevista-a-joao-fernandes-nuevo-subdirector-del-museo-reina-sofia/> (Consulta 11 de enero de 2016).

<sup>357</sup> Fernandes, João en Cáceres Cantero, Luis. (4 de febrero de 2013). “Entrevista a João Fernandes: nuevo subdirector del Museo Reina Sofía”. En: Culturamas: la revista de información cultural en internet. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2013/02/04/entrevista-a-joao-fernandes-nuevo-subdirector-del-museo-reina-sofia/> (Consulta 11 de enero de 2016)

<sup>358</sup> Borja-Villel, Manuel en Belzunce, Fernando. (11 de marzo de 2013). Nuestro objetivo es Latinoamérica. *Diario Vasco*. Disponible en: <http://www.diariovasco.com/rc/20120311/mas-actualidad/cultura/entrevista-manuel-borja-villel-201203091412.html>. Consulta: 11 de enero de 2016.

espacio idóneo para abrir ventanas hacia el conocimiento de un arte que cada vez viene siendo más reconocido y evaluado.

João Fernandes apunta también hacia la condición semi-periférica que viven países como España y Portugal. Esta herencia es actualmente “una ventaja para los desarrollos de nuevas interpretaciones. No estamos colonizados por los discursos pero estamos produciendo otros discursos que son hoy más abiertos, más heterodoxos, menos dependientes de objetivos que no son los de los artistas”<sup>359</sup>.

El concepto de redes al cual se refería, lo vemos concretado en la participación activa del MNCARS en la Red Conceptualismos del Sur<sup>360</sup>. Se trata de una plataforma independiente que a partir de 2007 se centra en la investigación que “recupera la memoria política mediante el arte, que conecta situaciones hasta ahora distantes pero que comparten momento y procedimientos”<sup>361</sup>. Compuesta por un grupo de investigadores, pensadores y artistas de varias partes de América Latina y España, la Red realiza una serie de encuentros, publicaciones y pequeñas producciones que han tenido su auge en la elaboración de la muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (26 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013)<sup>362</sup>,

---

<sup>359</sup> Fernandes, João en Cáceres Cantero, Luis. (4 de febrero de 2013). “Entrevista a João Fernandes: nuevo subdirector del Museo Reina Sofía”. En: Culturamas: la revista de información cultural en internet. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2013/02/04/entrevista-a-joao-fernandes-nuevo-subdirector-del-museo-reina-sofia/> (Consulta 11 de enero de 2016)

<sup>360</sup> Se puede leer el Manifiesto Instituyente de la Red Conceptualismos del Sur en: <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/>

<sup>361</sup> Manen, Marti. (4 de mayo de 2012). El Museo Reina Sofía y América Latina. *Esfera Pública*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/america-latina-y-el-museo-reina-sofia/> Consulta: 7 de noviembre de 2014.

<sup>362</sup> En una extensísima selección, se han visto obras de: 3Nós3, Abderhalden, Elías Adasme, Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), Patricia Alfaro, Alfredo Alonso, Alejandro Amdan, Roberto Amigo, André, Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Archivo Hasenberg – Quaretti, Andrés Arizmendi, Arte al Paso, Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo), Aspix, Denise Henriques Assis Trindade, Fernando “Coco” Bedoya, Bernardita Birkner, Luiz Fernando Borges da Fonseca, Marcela Briones, Paulo Bruscky, Rafael Bueno, Maris Bustamante, CADA (Colectivo de Acciones de Arte) (Raúl Zurita; Fernando Balcells; Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; Juan Castillo), Antonio Carlos Callegari, C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común), Héctor Carballo, Becquer Casaballe, Francisco Casas, Centro de Livre Expressão, João Chagas, Colectivo Los Bestias, Lía Colombino, Comunidad de Santa Teresita - Etnia Chiriguano, Mario Sérgio Conti, Pedro Cornejo, Gregorio Cramer, Armando Cristeto, Cucaño, Juan Dávila, Guillermo Deisler, Gerardo Dell’Oro, Horacio Devitt, Wladimir Dias-Pino, Gonzalo Donoso, Luz Donoso, Cynthia Dorneles, Leonhardt Frank Duch, El Marinero Turco, Ricardo Elkind, Emei, Equipe Bruscky & Santiago, Paz Errázuriz, Ticio Escobar, León Ferrari, Diego Fontanet, Belisário Franca, Caio França, Gambas al Ajillo, Gang, Daniel García, GAS-TAR (Grupo de Arte Socialista - Taller de Arte Revolucionario), Carlos Gatica, Eduardo Gil, Antonio Gonçalves Filho, Gordoloui (Luis Alfonso), Eduardo Grossman, Grupo Chaclacayo, Alberto Harrigan, Walter Heynowski, E.P.S. Huayco, Roberto Jacoby, Eduardo Kac, Guillermo Kexel, Las Yeguas del Apocalipsis, Pablo Lassansky, Pedro Lemebel, Pedro Lemebel, Carlos Leppe, Alejandro Leroux, Elena Llosa, Guillermo Loíacono, Eduardo Longoni, Marcos López, Kena Lorenzini, Emmanuel Lubezki, Madres de Plaza de Mayo, Oscar Malca, Luís Manetti, Mario Manusia, Mapa Teatro Laboratorio de Artistas, Liliana Maresca,

organizada por el MNCARS con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID).

Enmarcada entre 1973 —año del golpe del Pinochet en Chile— hasta 1994 cuando aparece el nuevo ciclo de protestas zapatistas en México, reunía a experiencias que expresaban nuevas formas de vincular arte y política. Episodios del Cono Sur, Brasil y Perú, con la inclusión de casos puntuales de México, Colombia y Cuba, que fueron mapeadas durante los trabajos de investigación de Conceptualismos del Sur<sup>363</sup>.

Las exposiciones de las que hemos hablado hasta el momento, sin dudas, representan apuestas rompedoras e innovadoras, que quiebran el esquema de representación del sur / periferia, problematizando y levantando cuestiones significativas, apuntando hacia un claro posicionamiento político crítico por parte del MNCARS bajo la dirección de Manuel Borja-Villel.

Lo que también es cierto es que esta no era la única línea abierta para un mayor contacto entre el Reina Sofía y el arte de América Latina. En una gestión 'más tradicional', paralelamente al trabajo con la Red Conceptualismos del Sur, se había firmado en 2011 un acuerdo con la Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros<sup>364</sup>. Es aquí donde regresamos al contenido inicial de nuestro epígrafe.

---

Markito (Marcus Vinicius Resende Gonçalves), Alfredo Márquez, Meire Martins, André Martirani, Ney Matogrosso, Glauco Mattoso, Mónica Mayer, Gianni Mestichelli, Leila Micollis, Marcelo Montecino, Alejandro Montoya, Movimiento 19 de abril, Horacio Mucci, Mujeres por la Vida, Nelson Muñoz Mera, Luis Navarro Vega, Carlos Negro Tirabassi, Ángeles Negros, No-Grupo, Novissimo, Glexis Novoa, Domingo Ocaranza Bouet, Luisa Fernández Ordóñez, Rubén Ortiz Torres, Álvaro Oyarzún, Clemente Padín, Esteban Pages, Hernán Parada, Sérgio Péo, Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), Roberto Pera, Antonio Pérez, J. Pérez, Periférico de Objetos (Ana Alvarado, Daniel Veronese, Emilio García Wehbl, Román Lamas, Paula Nátoli), Néstor Perlongher, Gustavo Piccinini, Picun (Roberto Barandalla), Pinochet Boys, Piri, Poetas mateístas, Polvo de Gallina Negra, Dea Pompa, Joan Prim, Olkar Ramírez, Domingo de Ramos, Jaime Rázuri, Richiger, Adrián Rocha Novoa, Herbert Rodríguez, Miguel Ángel Rojas, Rolf y Heidi, Gustavo Romano, Juan Carlos Romero, Karto Romero, Manga Rosa, H. Rosas, Lotty Rosenfeld, Enrique Rosito, Vicente Ruiz, Pablo Salas, Osvaldo Salerno, Daniel Santiago, Gerhard Scheumann, Darío Schvarzstein, Edward Shaw, Lucio Solari, Solidarte/México, Julieta Steimberg, Sylvia Suárez, Taller NN, Alfredo Távara, Bráulio Tavares, Teleanálisis, TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), TIM (Taller de Investigaciones Musicales), TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), Toledo, Carlos Troncoso, Marco Ugarte Atala, Héctor "Puchi" Vázquez, Luis Navarro Vega, Wagner Dante Veloni, Ral Veroni, Enrique Viegas, Horacio Villalobos, Carlos Villoldo, Vitão, VSP (Viajou Sem Passaporte), VV. AA. (post-NN), Enrique Wong, Dani Yako, Tim Yohannan, Sergio Zevallos y Silvio Zuccheri.

<sup>363</sup> *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina. Folleto de exposición.* Disponible en: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/folleto\\_perderlaformahumana\\_esp.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/folleto_perderlaformahumana_esp.pdf) Consulta: 12 de abril de 2013.

<sup>364</sup> El convenio firmado entre la Fundación Cisneros y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tenía en principio duración de cinco años y prevía tres funciones esenciales: elaboración de proyectos culturales (seminarios, publicaciones, intercambio técnico y apoyo en redes), la realización de la exposición *La*

Este acuerdo dio paso a la realización de la muestra *La invención concreta...* y al posterior depósito de 35 obras de la Colección Cisneros, en octubre de 2013<sup>365</sup>. Estas obras actualmente son exhibidas dentro del recorrido de la muestra permanente del MNCARS, conformando dos salas. La primera titulada, como la exposición, *La invención concreta*, está dedicada al arte geométrico, concreto y neoconcreto de América Latina. La segunda, *Movimiento y participación*, pasa por el arte óptico y cinético, y acoge la evolución en hasta llegar a obras que solicitan la implicación del espectador.

La incorporación de este conjunto de obras a la colección del MNCARS, notable en su calidad, representa un paso decisivo en la transformación del museo en una ventana del arte de América Latina. Como afirma el comisario Marti Manen en una contundente crítica: “Cisneros tiene lo que todo museo con pretensión de ser ‘el museo del arte latinoamericano’ necesita”<sup>366</sup>. Comenta que para la Fundación Cisneros, con sede en Nueva York, esta colaboración con el MNCARS también les resultaba estratégica, pues representaba su puerta de entrada a Europa. Con lo que, finaliza, constituye un interesante eje: “Las teleseries que se producen en Venezuela y se consumen en Estados Unidos, y en todo el mundo, permiten las compras que se definen en Nueva York, que pasan a estar disponibles en Madrid para abrirse hacia París o Berlín”<sup>367</sup>.

Vistos estos puntos, volvamos a la muestra *La invención concreta...*, que fue comisariada por el mismo Manuel Borja-Villel y por Gabriel Pérez-Barreiro, director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros<sup>368</sup>. Como ya hemos mencionado, la exposición

---

*invención concreta...* y el comodato de obras que se hizo al finalizar la exposición. Véase: Pérez-Barreiro, Gabriel en Castro Jorquera, Carolina. (4 de febrero de 2013). Gabriel Pérez-Barreiro: “El término Latinoamérica es una abstracción que sirve para simplificar, y eso es algo que hay que resistir”. *Artishock*. Disponible en: <http://artishockrevista.com/2013/02/04/gabriel-perez-barreiro-termino-latinoamerica-una-abstraccion-sirve-simplificar-algo-resistir/> Consulta: 28 de marzo de 2014.

<sup>365</sup> Calderón, Manuel. (13 de enero de 2013). Colección Cisneros: 50 obras para el Reina Sofía. *La Razón*. Disponible en: <http://www.larazon.es/cultura/arte/coleccion-cisneros-50-obras-para-el-reina-sof-1-MG679583>. Consulta: 15 de mayo de 2014; y ABC. (30 de octubre de 2013). El Reina Sofía incorpora 34 obras de la Colección Cisneros. *ABC*. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/arte/20131029/abc-museo-reina-sofia-coleccion-201310291901.html>. Consulta: 15 de mayo de 2014.

<sup>366</sup> Manen, Marti. (4 de mayo de 2012). El Museo Reina Sofía y América Latina. *Esfera Pública*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/america-latina-y-el-museo-reina-sofia/> Consulta: 07 de noviembre de 2014.

<sup>367</sup> Manen, Marti. (4 de mayo de 2012). El Museo Reina Sofía y América Latina. *Esfera Pública*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/america-latina-y-el-museo-reina-sofia/> Consulta: 07 de noviembre de 2014.

<sup>368</sup> Obras de los siguientes artistas fueron exhibidas: Josef Albers, Max Bill, Pol Bury, Willys de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Carlos Cruz-Diez, Hermelindo Fiaminghi, Héctor Fuenmayor, Gego (Gertrud Goldschmidt), Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Judith Lauand, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Mateo Manaure, Cildo Meireles, Juan Melé, Juan Alberto Molenberg, Piet Mondrian, Hélio Oiticica, Alejandro

presentaba exclusivamente obras de la Colección Cisneros, un acervo que empezó a ser creado en la década de 1970 y que representa actualmente uno de los conjuntos privados más completos del arte abstracto geométrico y cinético producido en América Latina<sup>369</sup>. Se trataba de la primera exhibición realizada en Europa y la más completa hasta la fecha de esta importante colección.

Ceñiéndose a estas obras, para la muestra del MNCARS se trazó una línea de desarrollo de la abstracción geométrica con casi 200 piezas del periodo de 1930 a 1970, fundamentalmente de Brasil, Uruguay, Argentina y Venezuela. Incluía también obras de artistas internacionales —como Piet Mondrian, Josef Albers o Max Bill— que habían dejado su huella en los artistas del continente. A diferencia de otras exhibiciones que antes se habían realizado con esta colección, proponen un modelo que no es ni cronológico, ni geográfico. Considerando las obras como manifiestos visuales, la muestra se estructura bajo el concepto de intencionalidad artística (Pérez-Barreiro y Borja-Villel, 2013).

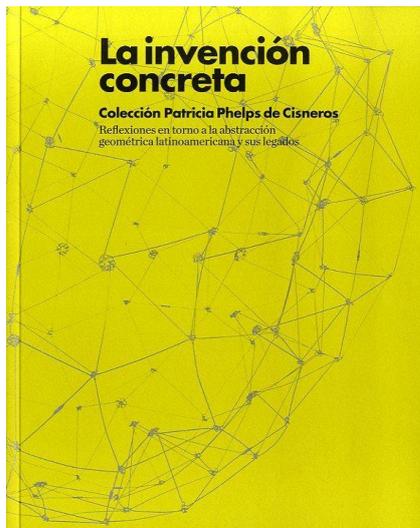


Imagen 92. Cubierta del catálogo de la exposición *La invención concreta*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Madrid, MNCARS, 2010.

---

Otero, Lygia Pape, César Paternosto, Rhod Rothfuss, Luiz Sacilotto, Mira Schendel, Jesús Soto, Joaquín Torres García, Franz Weissmann.

<sup>369</sup> Además de la colección de Arte Moderno, conformada por las obras de abstracción geométrica, la Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros posee otros conjuntos: la Colección Orinoco, de objetos culturales indígenas del amazonas venezolano; la Colección de Arte Colonial, del arte colonial latinoamericano incluyendo también el Caribe; Artistas Viajeros a Latinoamérica, con obras desde la llegada de Franz Post a Brasil en 1637 hasta el siglo XX; y la Colección de Arte Contemporáneo, apoyando a artistas contemporáneos con adquisiciones, programas de residencia, becas y programas educativos. Véase <http://www.coleccioncisneros.org/es/colecciones>

Buscan entender la abstracción geométrica como un lenguaje —no como un significado— y articulan las obras bajo cinco conceptos rectores. Cada uno de estos ejes fue representado en una de las salas del museo: Geometría, Diálogo, Ilusión, Universalismo y Vibración. Además se incluyeron cinco salas unipersonales, de artistas “que refuerzan al mismo tiempo que escapan de esta teoría”<sup>370</sup>: espacio dedicados a las obras de la alemana/venezolana Gego (Imagen 93), a Jesús Rafael Soto, Cildo Meireles, Alejandro Otero y Willys de Castro. La narrativa propuesta en el recorrido deja entrever que uno de los objetivos de la muestra era el deseo de analizar y contraponer las distintas intencionalidades que están por detrás del lenguaje formal de la abstracción geométrica que, generalmente nos parece uniforme.

Sistematizar las obras en ejes, como se propuso, sacándolas de la normatizada lectura cronológica o geográfica, sin dudas era una buena apuesta, si pensamos en proponer nuevas narrativas y maneras de comprensión. Las obras que ilustraban cada uno de los apartados de cierto modo participaban de cada una de ellas pero la forma como estas asociaciones se plantearon en la configuración de las salas dejaba algunas consideraciones pendientes: “El visitante se queda con la sensación de presenciar experimentos formales aislados, disociados del contexto particular de cada creador”<sup>371</sup>.

Por ejemplo, en la segunda sala, donde se exhibían las esculturas neoconcretas *Bichos* (1960 – 1963) de Lygia Clark en diálogo con el *Livro da Criação* (1959 – 1960) de Lygia Pape, no había herramientas que nos permitiesen entender el interés por la dimensión social del arte y por la interacción entre el arte y el público, que fueron las banderas del Neoconcretismo, movimiento que las dos artistas defendían desde el año 1959. Incluso no nos queda claro que lo que buscaban era la trascendencia de los aspectos formales del concretismo y, para un público menos atento, puede parecer exactamente lo contrario.

Siguiendo la narrativa propuesta, con la intención de mostrar que el abstraccionismo geométrico y el arte concreto habían sido adoptados como referencias

---

<sup>370</sup> Pérez-Barreiro, Gabriel. (Enero de 2013). Gabriel Pérez-Barreiro sobre la invención concreta. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros> Consulta: 16 de marzo de 2014.

<sup>371</sup> Checa, Paloma. (4 de junio de 2013). Sobre la invención concreta en el Reina Sofía de Madrid. *A\*Desk*. Disponible en: <http://www.a-desk.org/highlights/Sobre-La-invencion-concreta-en-el.html> consulta: 27 de marzo de 2014.

y siguen presentes en las producciones contemporáneas de América Latina, se incluyeron obras de artistas contemporáneos conceptualistas, realizadas en las últimas décadas. La obra *Fio* (1990 – 1995) del artista Cildo Meireles (Imagen 94 y 95) aparece como índice de esta continuidad.

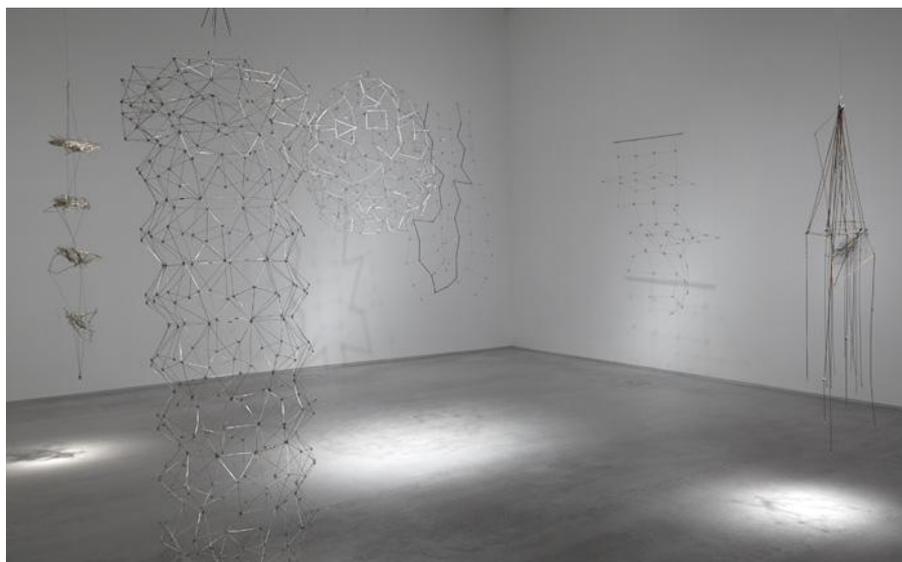


Imagen 93. Vista de la sala dedicada a las obras de Gego. *La invención concreta*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Madrid, Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, 2013. Foto: <http://radio.museoreinasofia.es/invencion-concreta>



Imagen 94 y 95. Cildo Meireles. *Fio* (1990 – 1995). 48 barriles de heno, 100 metros de hilo de oro y aguja de 18 quilates de oro. Vista de la obra en *La invención concreta*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Madrid, Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, 2013. Foto: <http://www.art--hunter.com/2013/02/la-invencion-concreta.html>

En este punto debemos hacer una observación sobre la lectura que se propone para la obra del brasileño. Gabriel Pérez-Barreiro la describe como un cubo realizado con heno, alrededor del cual se envuelven 100 metros de hilo de oro, con una aguja —igualmente de oro— en su punta. Para hacer el puente con la exposición dice que el artista había creado una estructura geométrica pura, el cubo, pero valiéndose de una “una especie de chiste de la aguja en el heno”<sup>372</sup>. Un análisis quizá demasiado simple para intentar que la obra de Meireles ‘encaje’ en el discurso propuesto en la exposición.

Si bien es cierto que Cildo Meireles puede representar lo que Gerardo Mosquera llama un ‘minimalismo a la brasileña’ y sus construcciones en varios momentos parecen deudoras del arte concreto —pero sobre todo del neoconcretismo—, reducirlas a esta lectura puede resultar bastante peligroso. Cuauhtémoc Medina, en texto que hemos citado anteriormente<sup>373</sup>, habla de este optimismo de la creación de un nuevo cánón para el arte de América Latina y que nuevamente tiende, en un juego de nexos constructivista, a disolver y homogeneizar todas las diferencias.

Si bien hay que entender trabajos como *Fio* como continuadores de un proceso de intencionalidad artística e incluso como parte de la vena irónica del trabajo de Meireles, hay que comprenderlo también como un significante crítico de situaciones relacionadas al arte y a problemáticas locales. Con el uso de materiales de valores tan disímiles, trata del valor fetichista del arte en el mercado, del valor de uso y del valor de cambio, entre el trabajo y el trabajo de arte (Scovino, 2007). No debemos ocultar ninguno de estos significados.

Una de las posibles formas de resolver estos cuestionamientos a los que aludimos sería la inclusión de material documental a la exposición, tal como se hizo en *América Fría*. Normalmente las exposiciones realizadas en el MNCARS enseñan material complementario a la muestra, publicaciones, textos y videos, que sirven para emplazar las obras en un momento histórico y contexto determinado.

---

<sup>372</sup> Pérez-Barreiro, Gabriel. (Enero de 2013). Gabriel Pérez-Barreiro sobre la invención concreta. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros> Consulta: 16 de marzo de 2014.

<sup>373</sup> Medina, Cuauhtémoc. (18 de mayo de 2014). Sobre el OP...timismo. *Debates. Colección Cisneros*. Disponible en: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribucion/sobre-el-op%E2%80%A6timismo>. Consulta: 23 de septiembre de 2014.

Sin embargo para *La invención concreta...* este espacio fue sustituido por una pequeña sala interactiva, donde el público podía consultar el catálogo de la exposición y otras obras de referencia. Estaban además una serie de tabletas electrónicas dispuestas para la visita de la web realizada para la exposición<sup>374</sup>. La importancia de este soporte digital fue recalcada por los comisarios: una especie de archivo o biblioteca dinámica que presentaba los conceptos de la muestra<sup>375</sup>. El sitio web ofrece buenas alternativas de continuidad e interacción con la exposición, como la posibilidad de creación de un ‘comisariado personal’ con la selección de las obras que más interesen o un juego de interacción que permite al público dejar constante su opinión sobre varios aspectos de las obras. Pero es deficiente en lo relativo a contenidos documentales, a materiales complementarios que permitiesen a los espectadores pudiesen montar un panorama general de la abstracción geométrica dentro de la realidad de América Latina y de la especificidad de cada uno de sus creadores.

Como modo de cierre de este último bloque, si comparamos el último modelo expositivo presentado —con *América Fría...* y *La invención concreta...*— a los de las dos muestras que hemos revisado anteriormente, percibimos que son diametralmente opuestos conceptualmente. Mientras exposiciones como *Dominó Caníbal* y *Modelos para armar* buscan del público un compromiso activo a la hora de formular los conceptos que fueron generados por el arte de determinado espacio o tiempo, en las exposiciones temáticas, se ofrecen al público señas o senderos (teorías) que guiaran el entendimiento del espectador acerca del desarrollo de esta producción artística.

No nos incumbe ahora buscar respuestas a cuál de los dos modelos es más pertinente. Como hemos reiterado, se debe de reconocer que cualquier intención de investigación o de inserción del arte de América Latina en paridad con la producción central es loable. Entretanto, nos cabe indagar siempre: ¿Séa que el público a quién van dirigidas estas muestras tiene la posibilidad de cumplir con los compromisos que les son impuestos?

---

<sup>374</sup> Véase <http://www.lainvencionconcreta.org/>

<sup>375</sup> Pérez-Barreiro, Gabriel. (Enero de 2013). Gabriel Pérez-Barreiro sobre la invención concreta. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [archivo de vídeo]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros>  
Consulta: 16 de marzo de 2014.



## 9. O CASO PORTUGUÊS: AMÉRICA LATINA É O BRASIL.

Neste último apartado nos centraremos brevemente nas relações estabelecidas entre Portugal e a arte da América Latina dos séculos XX e XXI. Devemos de ter presente em primeira estância que no que se refere a esta promoção, arte latino-americana em Portugal é praticamente sinônimo de arte brasileira. Dizemos ‘quase sinônimo’ pois a pesar de que a grande maioria das exposições realizadas foram de artistas brasileiros, há alguns exemplos pontuais (mostras ou projetos) que incluíram a produção artística de outros países da região, ou melhor, incluíram a alguns nomes ou movimentos já reconhecidos e legitimados pelo *mainstream* do sistema internacional de arte.

Obviamente, esta afinidade não é uma casualidade. As relações portuguesas com o Brasil, sua única colônia na América Latina, se operam de maneira mais fluída que com os outros países da região. Os mesmos elementos históricos e culturais, que fortalecem à ligação de Espanha com às nações que são suas antigas colônias, relacionam Portugal e Brasil. Além disso, e nesta mesma lógica, Portugal possui outras periferias próximas a que ceder espaço dentro dos processos de globalização e internacionalização da arte. Acontecimento que es facilmente comprovável observando uma série de mostras dedicadas aos criadores luso-africanos que aconteceram em Portugal a partir dos anos 90.

Distante de um encontro, as relações artísticas entre o Brasil e Portugal, no que diz respeito à arte do século XX, são ainda um longo caminho para trilhar. Em 1989 sentenciava o pensador luso Eduardo Lourenço (1999: 151) a respeito das relações culturais reais mantidas entre Brasil e Portugal:

Se o Brasil está atualmente, em vários planos, bem presente entre nós e nos invade até (através das célebres telenovelas), fá-lo a título de primo bem-amado e a sua presença não implica intercambio autêntico, para lá do lado folclórico que o Brasil oferece à contemplação do mundo inteiro, sobretudo através da sua música.

No ano de 1968 o poeta e compositor brasileiro Vinicius de Moraes se encontrou em Lisboa com a fadista portuguesa Amália Rodrigues. Aquele encontro resultou na edição, dois anos depois, de um disco (*Amália/Vinicius*), uma mostra latente da poesia

em idioma lusitano. Uma das músicas, composta por Moraes e Homem Cristo, se intitula *Saudades do Brasil em Portugal*. Se trata de uma bela mescla de fado e bossa nova, cantada por Vinicius que comenta ao princípio que colocará um sotaque português, porque assim parecerá mais ‘autêntico’.

A letra deste fado relata um grandioso sentimento de amor entre um personagem que se encontra no Brasil e outro em Portugal, que de tanto chorar pela sua separação criaram o mar que tanto une, como separa os dois. A metáfora utilizada pelo poeta é singular para entender as distâncias culturais que unem e separam Brasil e Portugal.

A referência ao mar estará presente novamente em uma alusão feita três décadas depois para falar das diferenças e semelhanças entre os dois países. Numa exposição de arte contemporânea por ocasião do V Centenário da chega lusa ao Brasil, se entende que o melhor título para a mostra é *Um oceano inteiro para nadar*<sup>376</sup>, exatamente o tamanho de percurso que faz falta para a criação de um vínculo real entre a produção de arte realizada entre os dois países.

Em grande medida este mútuo reconhecimento foi se operando de maneira superficial e deficitária. O que se vive é uma espécie de ressentimento dissimulado, que quando não reconhecido, tende a amplificar as distâncias. Uma espécie de parábola do filho pródigo. Metáfora que também podemos entender através do pensamento de Eduardo Lourenço (1999) que acredita que as relações entre descobridor e descoberto —nos centramos naquelas que dizem respeito às formas culturais— foram dizimadas há muito tempo. Por um lado o Brasil buscava apagar ou esquecer sua história ‘Brasil-colônia’ atribuindo todas as sombras à anterior presença lusa. Na outra ponta, Portugal havia se perdido há muito tempo dentro do processo colonizador do Brasil ao prender-se a um delírio de passado histórico de pai colonizador e diante da resposta brasileira de esquecimento, rebate com o ressentimento.

As próprias condições ímpares de colonização e processo de independência do Brasil, se comparamos ao restante do território latino-americano, jogam um importante papel nesses desencontros. Desde o início da colonização os habitantes do novo

---

<sup>376</sup> *Um oceano inteiro para nadar* foi uma exposição realizada nas Galerias 1 e 2 da Culturgest, Lisboa, entre os dias 02 de maio e 30 de julho de 2000.

território, mesmo os nascidos em Portugal, não mantinham um sentimento nacionalista para com a metrópole.

Seguindo com as elucidações de Lourenço (1999) a situação do Brasil como realidade histórica não pode ser entendida como uma colônia aos moldes de outras possessões portuguesas em África ou das espanholas na América. A população autóctone indígena do Brasil não pode ser considerada como um objeto do processo colonizador português, pois estes foram exterminados, assimilados e empurrados ao interior do território brasileiro. Além disso, os agentes desse extermínio sistemático foram os ‘portugueses do Brasil’. Os portugueses do outro lado do Atlântico, que já no século XVII se consideravam, senão outros, ao menos diferentes e mais civilizados que aqueles que seguiam vivendo na metrópole. Estes serão os que originalmente serão atores e construtores do que, com o passar dos séculos, se transformará no Brasil, mantendo um vigoroso distanciamento do desenvolvimento cultural de sua metrópole colonial.

Comparando a manutenção da relações pós-coloniais de Portugal com o Brasil, com aquelas da Espanha com seus antigos territórios, ressalta Lourenço (1999: 142)

Amada ou detestada, a Espanha é *respeitada*. Refiro-me sobretudo ao seu estatuto cultural, à presença soberana das criações espanholas no mundo latino-americano ou à suprema inteligência com que Espanha soube fazer do seu prêmio Cervantes um *prêmio da cultura em língua espanhola sem distinções*. O mesmo ou parecido podia dizer-se das relações entre a cultura americana e a inglesa. [...] O que não se ‘naturaliza’ no Brasil é o espírito e a forma da nossa cultura, enquanto ‘cultura matricial’, o inverso sendo menos falso, mas também deixando muito a desejar.

Além dessas peculiaridades, se comparamos a promoção de arte latino-americana em Espanha e em Portugal nos períodos indicados nesta tese, devemos levar em consideração outros dois fatores fundamentais: a configuração e o fortalecimento de uma categoria de ‘arte brasileira’ dentro do panorama de internacionalização e, a escassa condição de infraestrutura cultural que possuía Portugal naquele momento.

A arte brasileira ocupa um lugar peculiar dentro do que se convencionou nomear ‘periferias artísticas’ com respeito ao eixo Estados Unidos/Europa, nas décadas de 1980 e 1990. Sobre este tema o artista chileno Eugenio Dittborn (em Mesquita: 1997: 60) disse que existiam duas periferias: as elegantes, constituídas pelo Japão, Canadá e os países

escandinavos; e uma segunda corrente, formada pelos países da América Latina e do Leste da Europa. O Brasil estaria situado entre as duas: nunca tão elegante, nunca tão latino-americano.

No final da década de 1980 e na década seguinte os artistas brasileiros foram colocados dentro das exposições que tratavam do panorama geral da arte da América Latina —como podemos ver naquelas exposições que resenhamos nos capítulos anteriores. Esta atitude não acabava de convencer os criadores nacionais, pois de acordo com Ivo Mesquita<sup>377</sup>: “Os brasileiros ficavam cabreiros, houve resistências a esse discurso que os levou para lá. Aqui, não é algo claro, não nos damos conta de que somos latino-americanos”. O curador brasileiro afirma ainda que dentro da tendência ‘politicamente correta’ das programações expositivas dos Estados Unidos naquele momento, realizar exposições era algo impensável e extremamente provinciano.

O que ocorreu então foi que frente a esta insatisfação dos artistas brasileiros, mesmo que seguissem inseridos dentro de mostras latino-americanas, começaram a traçar um caminho paralelo evidenciando um traço estético específico, que os relacionava com os artistas e movimentos brasileiros das décadas anteriores. Isso induziu a que os departamentos de coleções dos grandes museus dos Estados Unidos e da Europa começassem a colecionar mais arte brasileira<sup>378</sup>.

Essa diferenciação da arte brasileira do conjunto latino-americano se realizará em consequência também do aumento das pesquisas e publicações sobre ela, que lhe irão a conferir umas características próprias. Em um seminário realizado no Museu de Arte Contemporânea (MAC) em São Paulo, em 1994, o curador argentino Carlos Basualdo, Catherine David e Edward Sullivan, diziam que a ampliação desses estudos ajudaram a romper uma das grandes barreiras que enfrentava a produção brasileira na sua entrada no mercado internacional: a comparação perene com a arte mexicana, que

---

<sup>377</sup> Mesquita, Ivo. (9 de março de 2012). Um tom cosmopolita na arte brasileira. *Valor Econômico*. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2562304/um-tom-cosmopolita-na-arte-brasileira> . Consulta: 06 de março de 2014.

<sup>378</sup> Mesquita, Ivo. (9 de março de 2012). Um tom cosmopolita na arte brasileira. *Valor Econômico*. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2562304/um-tom-cosmopolita-na-arte-brasileira> . Consulta: 06 de março de 2014.

dentro do processo do *boom* se havia constituído como um modelo ou uma espécie de filtro, que guiava todas as eleições do que expor ou do que comprar destas produções<sup>379</sup>.

A realização de exposições que problematizavam a produção nacional, em consequência da ampliação dessas pesquisas, ajudaram a expandir o marco de visibilidade da produção de arte brasileira. Para Tanya Barson<sup>380</sup> —que nesse momento era curadora de arte internacional da Tate Modern— o divisor de águas foi a 24<sup>a</sup> Bienal de São Paulo de 1998 —a Bienal da Antropofagia que tratamos anteriormente, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff— que acontece em um momento onde a arte brasileira contemporânea se tornava mais amplamente reconhecida.

Entretanto, enquanto a arte brasileira ia ganhando espaço, primeiro nos Estados Unidos e posteriormente em países europeus, como Inglaterra e França<sup>381</sup>, um incentivo ao conhecimento desta produção tardava em consolidar-se em Portugal. Aproximação e conhecimento que se pensa como consequente, dadas as relações do parentesco colonial, cultural e de uso do idioma entre as nações.

Além disso devemos ter em consideração que em Portugal nestas décadas, ainda existia um panorama deficitário da presença de instrumentos da indústria cultural, que já se via bastante consolidado em outros países europeus (Pinto Ribeiro, Antonio. Comunicação verbal, 24 de março de 2014 e Von Hafe Pérez, 2014)). Mesmo a produção e promoção da arte contemporânea local se viu afetada por esta deficiência, que somente começará a transformar-se em meados da década de 1990 com a inauguração de vários museus e instituições no país, principalmente em Lisboa. Por exemplo, o Centro Cultural de Belém foi inaugurado em 1992, mesmo ano em que aparece a Culturgest. O Museu do

---

379 Guimarães, Hélio. (27 de abril de 1994). Colóquio discute arte brasileira no exterior. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/27/ilustrada/9.html>. Consulta: 06 de março de 2014.

380 Barson, Tania em Cunha Lima, Juliana. (29 de outubro de 2013). A internacionalização da arte brasileira. Select. Disponível em: <http://www.select.art.br/a-internacionalizacao-da-arte-brasileira/>. Consulta: 06 de março de 2014.

381 Um dos momentos fundamentais do processo de internacionalização da arte brasileira ocorrida neste período, é a mostra coletiva Brazil Projects realizada em 1988 no Museum of Modern Art (MoMa) em Nova Iorque. Esta mostra foi de fundamental importância para consolidar trajetórias de artistas brasileiros, que veremos posteriormente aparecer de forma reiterativa em exposições internacionais. Além disso, fortaleceria a acolhida institucional da produção contemporânea nacional, já que a mostra itinerou por entre os anos de 1992 e 1997 na Witte de White de Roterdam, Jeu de Paume em Paris, Fundació Antoni Tàpies em Barcelona, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Chiado será reinaugurado em 1994 e o Museu Serralves do Porto em 1999. O Museu Berardo se inaugurará na capital somente no ano de 2007.

Até aquele momento a instituição que imperava no cenário de exibição das artes em Portugal era a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), fundada em 1956 em Lisboa. Pelas suas salas de exposição temporária circularam importantes mostras de arte do século XX. Até que em 1983 se inaugura o Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, dentro dos jardins da fundação. Configurando-se assim como o primeiro espaço dedicado exclusivamente à arte moderna e contemporânea de toda a península. Para entender a centralização dos equipamentos culturais em Lisboa e a influência que exercia a FCG, cabe voltar a uma anedota contada pelo professor António Pinto Ribeiro. Nos contava que em sua época universitária no Porto se organizavam excursões que atestavam ônibus à Lisboa. Ir regularmente de visita à FCG era a única forma de manter-se algo informado do que acontecia no terreno artístico nacional e internacional (Pinto Ribeiro, Antonio. Comunicação verbal, 24 de março de 2014).

Durante a período de pesquisa que realizamos no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, analisamos as atividades que aconteceram em Portugal e as instituições que foram suas promotoras. A partir desses dados percebemos que existem duas categorias principais no que diz respeito às políticas institucionais: aquelas onde pontualmente se realizaram mostras de arte brasileiro e latino-americano, e uma segunda categoria, e seremos enfáticos em que es somente uma, que se dedica exclusivamente em aproximar o público português da arte e da cultura daquele continente.

## 9.1. Instituições com exposições pontuais.

### 9.1.1. Arte brasileira em Portugal

Começaremos nosso recorrido para Fundação Calouste Gulbenkian, o que não é nenhuma casualidade. Como dizíamos anteriormente, esta fundação é o pilar da difusão da arte em Portugal e da visibilidade da produção e da discussão da arte contemporânea nacional, internacional, central e periférica. Com este carácter a FCG atuará também como uma espécie de modelo e influência para os equipamentos que serão inaugurados posteriormente no país, e também, será fundamental na formação de artistas e pensadores portugueses.

A arte moderna brasileira foi a que dentro da produção do século XX nacional, causou um maior interesse e visibilidade a nível internacional. Isso se deve, talvez, ao seu carácter de proclamação de uma identidade nacional, que resulta como uma boa forma de representação do exotismo ao olhar estrangeiro. Pense-se também que este período artístico se mostra como um 'conjunto fácil' de articular com as referências centrais da história da arte europeia e de suas vanguardas, mostrando como se absorveram determinados conceitos e os utilizaram do outro lado do Atlântico.

Dentro desta perspectiva, em 1982 se inaugurava *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*<sup>382</sup> na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian. Através da exibição de 177 obras<sup>383</sup> se realiza um recorte de

---

<sup>382</sup> O período de exposição foi de 12 de julho a 26 de setembro de 1982, na Sala de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

<sup>383</sup> Foram exibidas obras dos seguintes artistas: José Roberto Aguilar, António Henrique Amaral, Márcia Barrozo do Amaral, Tarsila do Amaral, António Manuel, Adriano de Aquino, Ângelo de Aquino, Ascânio M.M.M., Lula Cardoso Ayres, António Bandeira, Artur Barrio, Aldo Bomadei, Francisco Brennand, João Câmara Filho, Sérgio Camargo, Cardosinho, Aluisio Carvão, Lothar Charoux, Lygia Clark, Raimundo Collares, Milton Dacosta, António Dias, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Djanira da Motta e Silva, Flávio de Carvalho, Bené Fontelles, Ivan Freitas, João Carlos Galvão, Rubens Gerchman, Oswaldo Goeldi, António Gomide, Gramato Ivald, Alberto da Veiga Guignard, Paulo Herkenhoff, Arcângelo Ianelli, Katie Scherpenberg, Frans Krajcberg, Paulo Roberto Leal, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Loio Pérsio, Luis Alphonsus de Guimaraens, Manabu Mabe, Milton Machado, Roberto Magalhães, António Maia, Anita Malfatti, Eméric Mercier, Maria Leontina Franco da Costa, Aldemir Martins, Wilma Martins, Cildo Meireles, Vicente do Rêgo Monteiro, Glauco Pinto de Moraes, Ismael Néry, Tomie Ohtake, Hélio Oiticica, Lídia Okumura, José Pancetti, Wanda Pimentel, Wilson Piran, Cândido Portinari, Heitor dos Parazeres, Edival Ramosa, Augusto Rodrigues, Glauco Rodrigues, Ione Saldanha, Santa Rosa, Mira Schendel, Carlos Scliar, Lasar Segall, Eduardo Sued, Orlando Teruz, Cláudio Tozzi, Tunga, Carlos Vergara, Vieira da Silva, Alfredo Volpi, Waltércio Caldas, Abelardo Zaluar, Carlos Zílio.

aproximadamente 60 anos da *arte moderna* no Brasil, colocando como momento inicial 1917 com a exposição de Anita Malfatti em São Paulo.

O texto do curador Wilson Coutinho, titulado *Arte brasileira e seu processo modernizador*, discorre sobre o desenvolvimento do modernismo no Brasil passando pela Semana de Arte Moderna de 1922, pela representação social praticada nas décadas de 1930 e 1940, entrando nas problemáticas inerentes à arte pensadas nas produções dos anos 50 e já entrada a década de 60. De acordo com a proposta curatorial, na década seguinte a arte brasileira revitaliza sua abertura à modernidade, através da arte conceitual, da manipulação de materiais novos e de novas técnicas, além de uma persistência da expressão construtiva (Coutinho: 1982).

Para demonstrar essa *evolução* se opta pela realização de uma montagem baseada na linearidade histórica. Além disso, conseqüente com as obras do acervo Chateaubriand, em este percurso histórico se agrupam determinadas temáticas ou movimentos. O curador respalda esta eleição da seguinte forma (Coutinho, 1982: s.p.):

É evidente que o processo da arte brasileira não segue uma linha reta, nem a trajetória dos artistas ficam paralisadas no ambiente conceitual em que começaram as suas obras. [...] Mas, há sempre um certo clima de uma época, um tempo histórico, onde as imagens e problemas da imagem expressam um temperamento, um estilo e uma certa organização conceitual que determinam seu período.

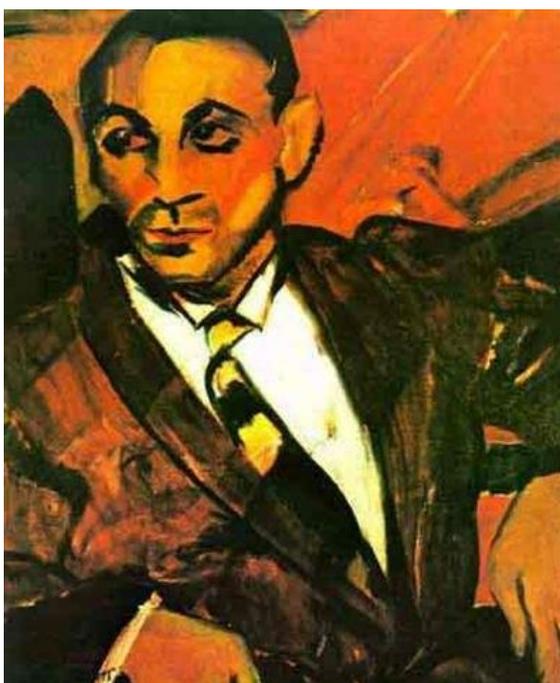


Imagem 97. Anita Malfatti, *Estudo para o homem amarelo*, 1917. Óleo sobre tela. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Brasil.

Obra exibida na exposição *Brasil. 60 anos de arte moderna*. Coleção Gilberto Chateaubriand, Lisboa, 1982.

A partir deste delineamento, o projeto curatorial se divide em partes programáticas, relacionadas às décadas de produção. Começando pelos inícios modernistas com a *Semana de 22* e obras de, entre outros, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti<sup>384</sup> (Imagem 97) e uma forçada presença de Vieira da Silva (considerando sua débil participação dentro daquele processo). As décadas de 1930 e 1940 são mostradas como o momento da representação social com peças de Goeldi, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Portinari, Pancetti e outros. Os anos 50 representam uma etapa onde o concretismo e a abstração lírica serão impulsados pela criação da Bienal de São Paulo. O panorama se desenha com obras de António Bandeira, Aluísio Carvão, Milton Dacosta, Flávio de Carvalho, Manabu Mabe, Maria Leontina e Tomie Ohtake.

Os anos que vão de 1960 ao início dos 80, que dificilmente vemos enquadrados dentro do processo moderno da arte do Brasil, fecha a exposição com o Neoconcretismo e a Nova Figuração e alguns nomes já icônicos representando os anos 60 (António Manuel, Iberê Camargo, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Wesley Duke Lee, António Dias, Rubens Gerchman, Cláudio Tozzi, Alfredo Volpi e Hélio Oiticica). A década de 70 e o aqueles dois anos dos 80, são mostrados como a revitalização da abertura à modernidade, que se dá através da arte conceitual, da manipulação de novos materiais e técnicas, além de uma persistência da expressão construtiva. Aparece uma importante leva de artistas contemporâneos (alguns dos quais habitarão o *mainstream* da arte nas décadas seguintes): Carlos Zilio, Waltercio Caldas, Tunga, Cildo Meireles, Milton Machado, Loio Pérsio, Arcângelo Ianeli, Paulo Herkenhoff, Lothar Charoux e Artur Barrio.

Ao se ter a pretensão de apresentar mais de 60 anos da produção de arte de todo um país (*vide* o título da mostra que começa com categórico 'Brasil.'), dividindo e categorizando por décadas e temáticas, se arrisca a uma generalização e simplificação dos conceitos e a uma padronização determinante. Deve-se ter presente ainda, que ao ver-se limitada à obra de determinada coleção a proposta curatorial procura articular os conceitos que corroboram o que poderá ser visto e, por outro lado, devem de confirmar a excelência desta coleção. Para esta asseveração Coutinho (1982: s/p) aponta que se trabalhava com o conjunto que representa o mais completo "museu de arte

---

<sup>384</sup> A obra de Malfatti em exibição era a mítica *Estudo para Homem Amarelo* 1917, uma das mais criticadas pelo texto *Paranoia ou Mistificação* escrito por Monteiro Lobato em ocasião de sua exposição neste mesmo ano em 1917.

moderna brasileira”. Mas também há de considerar-se que diante de uma exibição de um panorama tão extenso e generalizante, se procura de maneira didática criar um desenho que possa acercar-se e dar-se a compreender a um público pouco ou nada habituado a estas propostas criativas.

É também na Fundação Gulbenkian onde, sete anos mais tarde, outra coleção privada brasileira apresentará outros sessenta anos de evolução da pintura moderna. Outra representação porque, valendo-se uma vez mais das possibilidades que brindavam a coleção, a exposição não se articulou a partir de um alinhamento histórico, mas de núcleos temáticos encabeçados pelos artistas mais representativos daquele acervo. Mas, como na mostra anterior: coleção privada, sessenta anos, somente pintura.

Novamente se assevera no título a abrangência nacional da mostra: *Seis décadas de arte moderna brasileira. Coleção Roberto Marinho*<sup>385</sup>. Mas nestas seis décadas (as obras vão de 1924 a 1984) o que deu o tom foram seus núcleos temáticos, com a intenção de organizar de forma coerente os artistas, movimentos, épocas e tendências, aproximações e confrontações, além de possibilitar uma publicação (catálogo) que proporcionara um adendo à escassa bibliografia sobre a arte do século XX realizada no Brasil disponível em Portugal naquele momento (Campofiorito, Quirino em Fundação Calouste Gulbenkian, 1989).

Estes núcleos foram organizados anteriormente através do estudo da coleção por especialistas, críticos, historiadores e técnicos de catalogação e conservação. Foram identificados sete núcleos bem definidos<sup>386</sup> e com base a esta divisão a coleção se

---

<sup>385</sup> A exposição esteve em cartaz de 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

<sup>386</sup> Assim se deu a divisão de núcleos e os artistas exibidos:

José Pancetti (Campinas, 1902 – Rio de Janeiro, 1958);

Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – Rio de Janeiro, 1976);

Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 1896 – Belo Horizonte, 1962);

Cândido Portinari (Brodowski, 1903 – Rio de Janeiro, 1962);

António Bandeira (Fortaleza, 1922 – Paris, 1967) e Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – Paris, 1992);

Interiores Figuras e paisagens. Ernesto De Fiori (Treviso, 1884 – São Paulo, 1945); Lasar Segall (Vilna, URSS, 1881 – São Paulo, 1957); Vitorio Gobbis (Treviso, 1894 – São Paulo, 1968); Anita Malfatti (São Paulo, 1896 – 1964); Ismael Nery (Belém, 1900 – Rio de Janeiro, 1934); Clóvis Graciano (Araras, 1907 – São Paulo, 1988); Tadashi Kaminagai (Hiroshima, 1899 – São Paulo, 1982); Aldo Bonadei (São Paulo, 1906-1974); Cícero Dias (Recife, 1908); Tomás Santa Rosa (João Pessoa, 1909 – Nova Delhi, 1956); Roberto Burle Marx (São Paulo, 1909); Djanira da Motta e Silva (Avaré, SP, 1914 – Rio de Janeiro, 1979); Milton Dacosta (Niterói, 1915 – Rio de Janeiro, 1988); Emeric Marcier (Cluj, Romênia, 1916); Carlos Scliar (Santa Maria, 1920); Inmá José de Paula (Itanhomi, MG, 1918); Arcângelo Ianelli, São Paulo, 1922), Tarsila do Amaral (Capivari, SP, 1886 – São Paulo, 1973); João Câmara (João Pessoa, 1944).

apresentou na Gulbenkian, de maneira como anteriormente já havia sido exposta no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e no Rio de Janeiro.

A partir desta ótica o catálogo é uma espécie de livro de texto, que mais do que apresentar e elucidar temas referentes à exposição em si, traça textos teóricos sobre esses núcleos: “O leitor será guiado, nos diversos segmentos que se somam na Coleção Roberto Marinho, pela leitura de historiadores e críticos de arte devidamente credenciados” (Campofiorito, Quirino em Fundação Calouste Gulbenkian, 1989: 7).

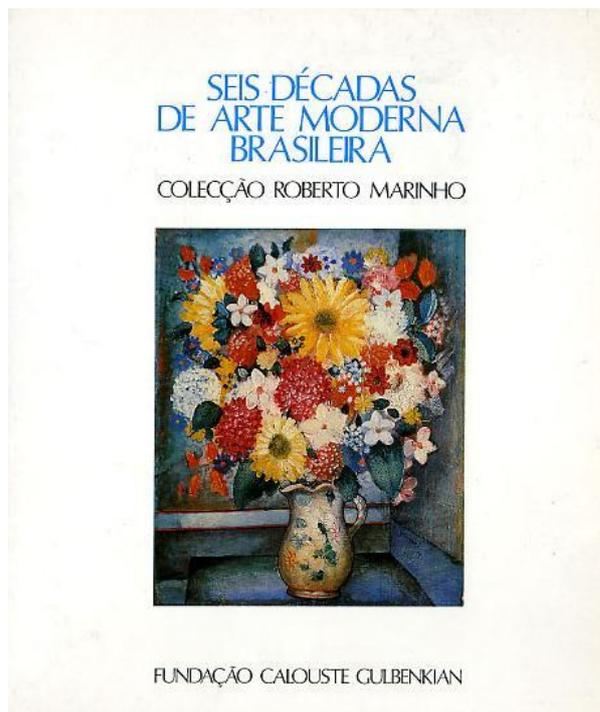


Imagem 98. Capa do catálogo da exposição *Seis décadas de arte moderna brasileira. Coleção Roberto Marinho*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

Os núcleos, tanto da mostra como do catálogo, foram os seguintes: José Pancetti, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Interiores Figuras e Paisagens (com mais de 20 artistas), Abstração (nove artistas) e Vieira da Silva e António Bandeira<sup>387</sup>. Este último núcleo será o único que com mais argúcia crítica trata de estabelecer paralelos entre as obras dos dois artistas, além de mostrar a vinculação

---

Abstracção: Yolanda Mohalyi (Hungria, 1909 – Rio de Janeiro, 1978); Tomie Ohtake (Kioto, 1913); Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914); Tikashi Fukushima (Fukushima, 1920); Franz Krajcberg (Kozienice, Polónia, 1921); Manabu Mabe (Kumamoto, 1924); Loio Pêrsio de Magalhães (Tapiratiba, SP, 1927), Kazuo Wakabayashi (Kobe, Japón, 1931), Thomaz Ianelli (São Paulo, 1932).

<sup>387</sup> Os autores dos textos que acompanhava a cada núcleo eram os seguintes: José Pancetti, texto de José Roberto Teixeira Leite; Emiliano Di Cavalcanti – texto de Maria Elizabete Santos Peixoto; Alberto da Veiga Guignard, texto de Elmer Correa Barbosa; Cândido Portinari, texto de Cláudio Varelo Teixeira; Interiores Figuras y Paisagens (19 artistas), texto de Ruy Sampaio; Abstração (nove artistas), texto de Jayme Mauricio; Vieira da Silva e António Bandeira, texto de Carlos Roberto Maciel Levy.

que eles estabelecem entre o Brasil e Portugal, assim como sua presença na cena da arte parisiense do pós-guerra. Enquanto nas demais sessões temáticas o que se busca é a aproximação entre as produções, nesta procuram-se confrontações entre os trabalhos do pernambucano com os da lisboeta.

Da mesma maneira que a mostra anterior, devido ao conteúdo mesmo da coleção, a exposição deixará de um lado o carácter lineal de historicidade para centrar-se em determinados nomes e temáticas. As sessões monográficas contém a quantidade de obras e de períodos do artista onde é possível perceber o caminho trilhado em sua poética e seus problemas formais, além de tornar um tanto visível um processo de desenvolvimento da modernidade brasileira, se uma leitura de progressão pode ser plausível neste contexto.

Nos núcleos dedicados aos conteúdos (Figuras, Interiores e Paisagens; Abstração) se reúne a uma quantidade de autores minados pontualmente pelos sessenta anos do recorte histórico da coleção, sucedendo-se diversas gerações. Aqui também é onde, de maneira mais elaborada, é possível apreciar mais solidamente esta espécie de *reiteração* das temáticas que se acontece no panorama artístico brasileiro do século XX.

O núcleo *Figuras, Interiores e Paisagens* por exemplo, relaciona a várias gerações de artistas, desde Ernesto de Fiori, nascido em 1884 até João Câmara, paraibano de 1944. Mostrando lado a lado o acadêmico *Vaso com flores*, 1934, de Vittorino Gobbi, a *Marinha com barcos*, 1943, com impressão de movimento e do instante de Ernesto de Fiori e, da mesma década de 40, *Composição com folhagens* de Cícero Dias, muito mais conexo à abstração e a sintetização, com uso de blocos de cor e formas balizadas.

Desta forma, a concepção de núcleos temáticos, mesmo que na tentativa de corroborar uma hipótese de continuidade e/ou desenvolvimento, proporciona uma leitura um pouco mais ampla da produção ocorrida no país ao colocar frente a frente artistas e modos de fazer diversos em uma mesma época, deixando de um lado a afirmação rasa de uma evolução histórica e buscando um entendimento de coexistência de diferentes estilos, movimentos e conceitos em um mesmo momento. Este provavelmente seja o maior acerto desta exposição.

Saltemos agora às comemorações dos 500 anos do 'achamento' português do Brasil, realizadas em 2000. Este salto não se deve somente ao carácter resumido desta

epígrafe, mas sobretudo a inexistência de exposições coletivas de algum peso em solo português nestes mais de dez anos. Dentro deste vazio se pode pontuar em 1991 uma extensa mostra na Fundação Gulbenkian, *Coleção de Beatriz e Mario Pimenta Camargo*, principalmente de artes decorativas e utensílios litúrgicos. Contudo no que diz respeito à produção plástica – a pesar de conter importantes obras – mostrava um escasso panorama centrado principalmente na pintura das décadas de 1940 e 1950 (Montovani Franco e Guarita do Amaral, 1991).

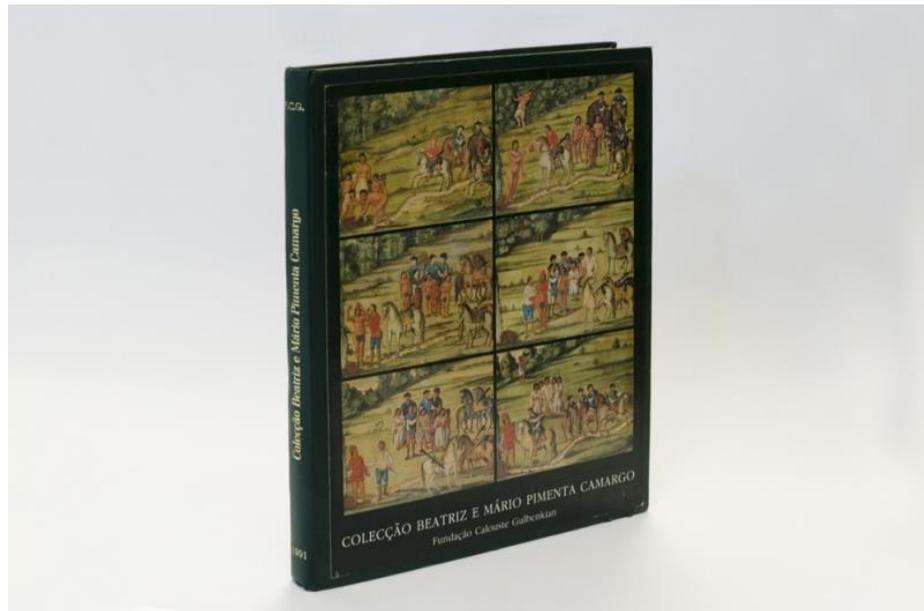


Imagem 99. Capa do catálogo da exposição *Coleção de Beatriz e Mario Pimenta Camargo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

A arte moderna será o *abre-alas* destas comemorações, confirmando o interesse forasteiro nesta produção. Em abril do ano 2000 se inaugurou no Museu do Chiado, a exposição *Brasil brasis cousas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas)*<sup>388</sup>. Mostra que foi organizada, assim como as duas analisadas anteriormente, pautada em um caráter nacionalizante ou nacionalizador das criações brasileiras a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Dessa vez não se pretende mostrar seis décadas da arte moderna, mais um intervalo de cerca de 20 anos com obras de alguns dos mais destacados representantes das vanguardas brasileiras entre 1910 e 1930, o que evidencia o avanço dos estudos e recortes temporais sobre o tema. Os curadores Joaquim Romero Magalhães e Tiago dos

---

388 A mostra este exposta no Museu do Chiado, Lisboa, entre 28 de abril e 28 de junho do ano 2000.

Reis Miranda explicam que a eleição por este marco temporal se fez devido a pouca presença de obras dessa etapa em museus portugueses, assim como pouca ou nenhuma publicação a este respeito. Acrescentam que “a última mostra de importância sobre o assunto, aqui entre nós, conta já para cima de duas décadas...” (Romero Magalhães; dos Reis Miranda y Viana, 2000: s/p), referindo-se provavelmente àquela exposição *Brasil. Sessenta anos de arte moderna. Coleção Chateaubriand* em 1982.

Pensada em um conceito próximo àquele dos núcleos da exposição da *Coleção Roberto Marinho*, esta foi organizada baseando-se em quatro linhas de força fundamentais, de forma que o visitante pudesse apreender alguns conceitos básicos do movimento. Diferente de núcleos encabeçados por determinado criador, aqui o que se pretende é apresentar nichos temáticos ou conceituais, com artistas circulando em torno destes tópicos.

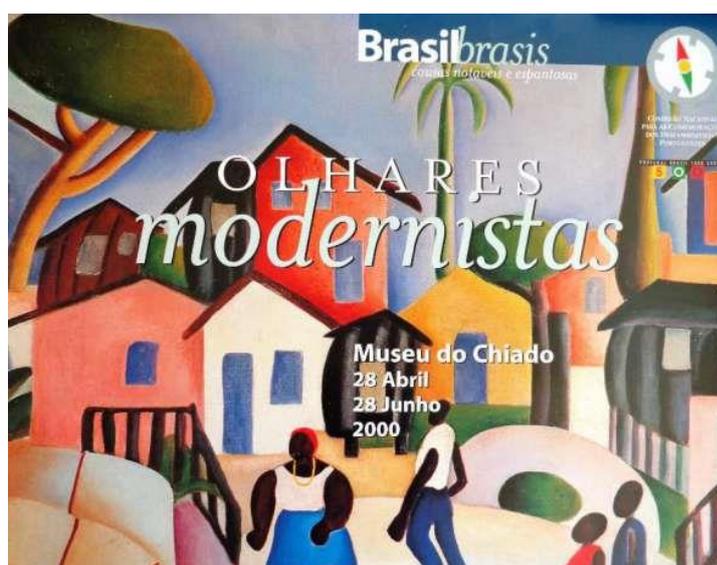


Imagem 100. Cartaz da exposição *Brasil brasis coisas notáveis e espantosas. (Olhares modernistas)*. Lisboa: Museu do Chiado, 2000.

Uma primeira parte se dedicava às peças realizadas em datas próximas a Semana de 22, mais inclinadas às opções estéticas do contexto europeu vanguardista e à afirmação de uma nacionalidade distinta. Este carácter impulsiona um segundo momento que foi dedicado às representações de temas autóctones, como a fauna, a flora e o folclore. A preocupação por plasmar a vivência nas zonas urbanas é representada por um conjunto de obras de meados dos anos 1920 e início dos 40. Por último uma parte de cunho mais documental, apresenta desenhos e livros que mostram como se investiu na compreensão ou na invenção de versões mais adequadas da história nacional.

Além da novidade da presença da parte documental, que incrementa significativamente o entendimento do público sobre a hipótese que quer ser colocada, vemos em esta mostra em diferença das anteriores, uma maior articulação entre os núcleos propostos. Há de ter presente, sem dúvidas, que se trata de uma exibição que não se cerra às possibilidades de uma única coleção, e desta forma pode jogar com os conceitos que deseja trabalhar e buscar as peças que os corrobore. Em cadeia, uma tese vai convidando a seguinte e os artistas ultrapassam as fronteiras de uma ou de outra temática, mostrando como se acordavam estas dinâmicas dentro do cenário moderno brasileiro. O uso dos temas autóctones na tentativa de amoldamento da identidade nacional, é problematizado de forma mais contundente, deixando de lado características do exotismo que podemos ver entrelinhas nas duas exposições anteriores.

No que diz respeito ao catálogo os textos são introduções a alguns dos temas propostos sobre o modernismo brasileiro, solicitados a reconhecidos estudiosos brasileiros e portugueses. Está dividido em duas sessões, uma dedicada a explicação do que foi o movimento moderno: *O movimento: Histórias e Temas*; e outro que tenta estabelecer o papel de Portugal nesta etapa brasileira: *O lugar de Portugal*. Esta segunda parte é principalmente interessante e inovadora por demonstrar não somente a negação do passado colonial feita pelo movimento moderno brasileiro, mas como a presença de Portugal continuava latente nesta movimentação devido a sua condição mesma de antiga metrópole.

Em outubro daquele mesmo ano se inauguraria na capital portuguesa uma parte da extensa *Mostra do Redescobrimento*, apresentada no Pavilhão da Bienal em São Paulo, amplamente visitada, resenhada e criticada. Nossa produção de artes dos últimos cem anos foi mostrada no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian, sob o título *Século 20. ArteDoBrasil*<sup>389</sup>.

Com curadoria de Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso, a adaptação da exposição de São Paulo, ocupou todas as áreas expositivas do CAM, incluindo àquela normalmente dedicada a sua coleção permanente. Um cenário distendido que

---

389 *Século 20. ArteDoBrasil* esteve exposta no Centro de Arte moderna José Azeredo Perdigão (CAM), Lisboa, de outubro de 2000 a janeiro de 2001.

apresentava aproximadamente 300 obras de 90 autores, desde os antecedentes do modernismo até às criações das gerações mais próximas ao fim do milênio.

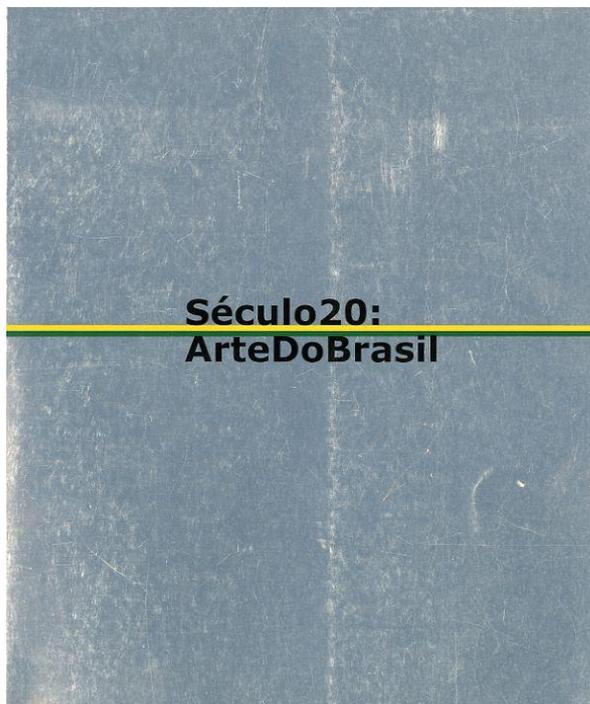


Imagem 101. Capa do catálogo da exposição *Século XX. Arte Do Brasil*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 2000.

O catálogo é composto por uma introdução de Nelson Aguilar, *Brasil, Século XX*, espécie de resumo ampliado da história da arte do Brasil desde o princípio do século – com o processo de modernização do Rio de Janeiro –, alcançando a produção contemporânea da década 1990, que apresenta como uma forma nômade de arte. Nomeando a seus autores más emblemáticos, que já operavam dentro do sistema de internacionalização da arte no período: Marepe, Vik Muniz, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, entre outros. Um segundo apartado da publicação se dedica a textos antológicos (*O artista e o artesão*, de Mário de Andrade; *Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro*, de Mário Pedrosa; e *Teoria do Não Objeto* por Ferreira Gullar) que dão as pautas para compreender a arte brasileira do século XX (Aguilar y Espath Pedrosa, 2000).

A linearidade temporal está presente tanto na concepção da mostra, como na apresentação dos artistas e obras do catálogo (onde aparecem os artistas em ordem crescente pelo ano do nascimento). Mas é possível perceber, mesmo com esta divisão, os

diferentes momentos no século XX da arte no Brasil que defende a exposição: modernismo, abstração, concretismo, neoconcretismo e tendências posteriores a 1980.

Assim como aquela primeira mostra tradada *Brasil. Sessenta anos de arte...*, percebe-se que o uso do recurso temporal linear é usado na tentativa de clarificar uma proposta de tão ampla abrangência. Conceitos por núcleos temáticos em propostas desta envergadura são intrincados de elaborar e provavelmente seriam menos assimilados pelo público. Assim, se buscam propostas mais simples, que longe de traçar novos rumos ou teorias para o entendimento da arte nacional, somente a apresenta. Que o mais importante da exposição seja a obra.

A inconsistência deste modelo é que a obra não se confronta com outros exemplos e criações. E a inserção da arte periférica neste ambiente de internacionalização acaba-se dando como em um sistema de quotas estabelecidas para os produtores excêntricos. Não se confronta as obras com a produção central, não as pensa através de outros conceitos, não se produzem novas teorias, não as vê como contaminadoras (normalmente se acredita que apenas são contaminadas). Apesar de agora estar presente no espaço português, a arte brasileira é um parêntesis, que aconteceu em outro espaço (e tempo).

Em uma única exposição, realizada também em 2000, é onde se percebe a vontade latente que colocar a arte brasileira do século XX em um mesma sala daquela produzida no meio central da arte. Ou ao menos, na mostra *Um oceano inteiro para nadar*<sup>390</sup>, arte brasileira e portuguesa habitavam salas cujas janelas apontavam uma para a outra.

O título da mostra faz referência a uma frase que o artista brasileiro Leonilson utiliza em um dos seus cadernos de viagem: é ainda muito jovem e possui o oceano completo para nadar (Reis e Rosengarten, 2000). Não quer representar uma separação entre os dois países mas um sentido completamente oposto. Fala sobre a solidão, a produção, arte e poesia, vida, lirismo e tudo mais que pode ser um ponto de relação entre a antiga metrópole e a que foi sua mais grande colônia. Traz consigo a ideia de atravessar, cruzar, para ver o que se pode encontrar do outro lado. Também como modo de metáfora, “se pode dizer que resta nadar toda a grande poça cruzada na épica viagem de

---

390 Um oceano inteiro para nadar, mostra coletiva apresentada nas galerias 1 e 2 da Culturgest, Lisboa, entre 02 de maio a 30 de julho de 2000.

Cabral, para que ocorra uma sólida promoção, conhecimento e compreensão da arte produzida no Brasil em terras portuguesas (e igualmente no caminho oposto)” (Ribeiro dos Santos, 2014: 193).

Desde o início do projeto, sabia-se da dificuldade de realizar uma mostra com aquelas características porque em termos de arte contemporânea apenas havia reciprocidade entre os dois países. Além disso, esta (falta) de relação e o intrincado passado compartilhado pelos dois territórios, deveria de ser expressado sem tapumes naquela mostra (em Rosengarten e Reis, 2000: 9):

Pedimos-lhes que organizassem uma Exposição cujos critérios equacionassem uma histórias das artes de países que têm em comum um passado de relação colonial. O que isto quis dizer e foi assumido nessa exposição é que há situações de tensão, de conflito e de confronto entre técnicas e poéticas, linguagens manifestas de artistas que resultam, cremos numa tensão particularmente criativa.

Este árduo pedido foi realizado aos dois curadores responsáveis daquela seleção: Ruth Rosengarten e Paulo Reis. Com uma patente intenção de mostrar claramente a arte dos dois países, sem intermediários, se decidiu por uma co-curadoria entre uma portuguesa e um brasileiro. Rosengarten es artista, escritora y curadora independente. Desenvolve seu trabalho entre Portugal e Inglaterra. Foi curadora de uma série de exposições, dentre as quais podemos destacar: *Entre memória ao arquivo*<sup>391</sup> (03 de julho de 2013 a 05 de janeiro de 2014) no Museu Berardo em Lisboa, *Don't Mess with Mister Inbetween: Fifteen Artists from South Africa*<sup>392</sup> (1996) também na Culturgest e foi co-curadora da exposição monográfica retrospectiva *Paula Rego*, na Fundação Calouste Gulbenkian em 1988 (05 de maio a 05 de junho).

Paulo Reis foi professor, curador e crítico de arte. Segundo António Pinto Ribeiro (Comunicação verbal, 24 de março de 2014), Reis foi um dos maiores impulsores da

---

<sup>391</sup> Esta exposição pretendia explorar a relação entre a fotografia e o arquivo nas práticas de arte contemporânea. Foram vistas obras dos seguintes artistas: Helena Almeida, Bernd and Hilla Becher, Daniel Blaufuks, Christian Boltanski, Marcel Duchamp, Allan McCollum, Chantal Joffe, Tracey Moffatt, José Luís Neto, Gabriel Orozco, Pedro Quintas, Umrao Singh Sher-Gil, Augusto Alves da Silva, Ernesto de Sousa, Hiroshi Sugimoto, Vivan Sundaram, Jemima Stehli, Wolf Vostell, Robert Wilson, Francesca Woodman. Ver: <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/entre-memoria-e-arquivo>. Consulta: 23 de março de 2014.

<sup>392</sup> Esta exposição apresentava a obra de 15 artistas sul-africanos dos anos após o fim do *apartheid*. Para ampliar ver: <http://ruthrosengarten.com/dont-mess-with-mister-in-between/>. Consulta: 23 de março de 2014.

vontade de estabelecer vínculos entre a produção contemporânea do Brasil com Portugal, além de ser o responsável pelo reconhecimento internacional de vários artistas brasileiros. Reis exercia um cargo, não oficial, uma espécie de um embaixador cultural entre a arte brasileira e Portugal.

Sua primeira viagem a Portugal aconteceu em 1998, a convite de António Pinto Ribeiro —que era nesse momento diretor artístico da Culturgest— para a realização de uma conferência sobre arte contemporânea da América Latina. Esse foi o embrião de *Um oceano inteiro para nadar*<sup>393</sup>. Reis, assim como António Pinto Ribeiro, são dois profissionais que de seguir seu rastro nos depararíamos aos acontecimentos que marcam a visibilidade da arte latino-americana e, todo o demais conjunto periférico, em Portugal.

Juntamente com o curador espanhol David Barro, Reis criou e foi o editor da revista *Dardo*<sup>394</sup>, uma publicação em português, espanhol e inglês que tem como objetivo “aprofundar a triangulação Brasil-Portugal-Espanha”<sup>395</sup>. Posteriormente, Paulo Reis se mudaria a Lisboa, e em 2009 inauguraria o projeto *Carpe Diem – Arte e Pesquisa*<sup>396</sup>, juntamente com o curador lusoinglês Lourenço Igreja e com a produtora brasileira Rachel Korman.

*Carpe Diem* é um espaço que conjuga as exposições de arte contemporânea com a realização de atividades de pensamento (seminários, conferências, *master classes*). Aposta pela arte internacional, sem distinção de áreas geográficas, e rompe com os moldes hierárquicos dos espaços de exibição de arte, propondo uma relação, plana, direta e contínua entre os artistas, curadores e trabalhadores da instituição<sup>397</sup>.

---

<sup>393</sup> Marques, Lúcia. (26 de abril de 2011). De Lúcia Marques para Paulo Reis. Público. Disponível em: <http://www.carpe.pt/pt-pt/node/85>. Consulta: 25 de março de 2014.

<sup>394</sup> Ver <http://www.dardomagazine.com/> e Barro, David. (23 de abril de 2011). De David Barro para Paulo Reis. Carpe Diem. Arte e Pesquisa. Disponível em: <http://www.carpe.pt/pt-pt/node/88>. Consulta: 23 de março de 2014.

<sup>395</sup> Marques, Lúcia. (26 de abril de 2011). De Lúcia Marques para Paulo Reis. Público. Disponível em: <http://www.carpe.pt/pt-pt/node/85>. Consulta: 25 de março de 2014.

<sup>396</sup> Carpe Diem – Arte e pesquisa funciona no Palácio Pombal, um casarão do século XVII, localizado na Rua do Século, 79. Ver: <http://www.carpe.pt/pt-pt>

<sup>397</sup> Campos, Cristina. (junho de 2009). Entrevista a Paulo Reis. Arte Capital. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-79-paulo-reis>. Consulta: 25 de março de 2014.

Com a inauguração de *Carpe Diem*, somado a outros centros culturais independentes da capital portuguesa —como pode ser a *Galeria Zé dos Bois* (ZDB)<sup>398</sup> fundada em 1994 ou a *Kunsthalle Lissabon*<sup>399</sup>, inaugurada no mesmo ano que *Carpe Diem*, 2009— vemos que, juntamente com os outros espaços institucionais que citamos anteriormente, Lisboa foi consolidando-se como um importante cenário para a exibição de arte contemporânea. Chamando a atenção principalmente aos conteúdos inovadores dos projetos, tanto dos expositivos como da sistematização e do funcionamento mesmo destes espaços.

Regressemos agora a *Um oceano inteiro para nadar*. A Culturgest, espaço onde foi realizada a exposição – instituição pertencente à Caixa Geral de Depósitos, entidade bancária portuguesa – traz em seu slogan a afirmação que deseja abrir-se à produção excêntrica, que almeja colocar atenção à arte das periferias: *Culturgest – uma casa no mundo*. A programação do Centro tem um duplo objetivo (Culturgest, 1993, 9):

o de trazer para os seus espaços de exposição obras de grande qualidade provenientes de redes internacionais de circulação de arte e o de dar a conhecer à generalidade do público português alguns dos grandes artistas do nosso século.

De acordo com António Pinto Ribeiro, diretor artístico e ideólogo do espaço na sua fundação —como nos referimos anteriormente—, a Culturgest trazia, ainda que de maneira ingênua, dentro de sua ata fundacional aspectos que articulavam noções de descentralismo, multiculturalidade e abertura do campo cultural português ao conhecimento de novos contextos e narrativas (Pinto Ribeiro, Antonio. Comunicação verbal, 24 de março de 2014).

Imersos neste panorama, *Um oceano inteiro para nadar* foi realizada em conjunto pela Culturgest e pela Comissão dos Descobrimentos Portugueses, partindo de uma premissa (Reis e Rosengarten, 2000: 9):

equacionar um novo modo de conhecimento que exclua dogmas, clichés ou o conforto de um saber adquirido. [...] Por isto, a aventura é organizar e expor

---

<sup>398</sup> A Galeria Zé dos Bois (ZDB) é uma associação cultural sem fins lucrativos. Produz, organiza e faz a promoção de projetos artísticos que incluem residências e exposições de arte, ações educativas, teatro, dança e música. Ver <http://www.zedosbois.org/>

<sup>399</sup> A Kunsthalle Lissabon é um projeto curatorial pensado por Luís Silva e João Mourão. Parte da ideia da kunsthalle não somente como um lugar, mas como uma instituição que realiza exposições temporárias “para existir como um embuste”. Ver: <http://www.kunsthalle-lissabon.org/>

artistas portugueses e brasileiros que não pretendem mais do que representar-se a si próprios, longe de quaisquer propagandas nacionalistas ou estratégias de ‘falsas’ harmonias.

Para que isso acontecesse foi solicitado aos curadores que se realizara uma mostra que pusera sobre a mesa os paralelos e encontros (ou enfrentamentos) das histórias das artes dos dois territórios, que mantinham em comum unicamente, um longínquo e um pouco apagado passado colonial.

O texto de catálogo é constituído pela troca de conversas em e-mails ou encontros pessoais, que tiveram a curadora lusa e o curador brasileiro, entre 12 de julho de 1999 e 04 de dezembro de 2000. Neste vai-e-vem podemos entender como vai tomando corpo a ideia da mostra, como as opiniões dos curadores era permanentemente confrontada e como irão se desenhado os reais encontros entre a arte dos dois países (Reis e Rosengarten, 2000).

A primeira ideia de Paulo Reis era apresentar de forma cronológica, com nichos temporais a arte brasileira, para mostrar que esta teve momentos históricos bem delineados. Começando pelas imagens do Brasil produzidas pelos pintores viajantes do século XVII até chegar a produção mais recente, reproduzindo assim o formato das exposições coletivas sobre a arte produzida no Brasil feitas em Portugal vistas anteriormente. Frente a esta ideia, rebate a curadora lusa (Reis e Rosengarten, 2000: 15):

[...] Por um lado, no contexto português, organizar uma exposição da arte portuguesa deste século –o Modernismo que muito tardiamente apareceu entre nós- recolocando a velha narrativa batida, seria desperdiçar uma ótima oportunidade de fazer outra coisa. Por outro lado, uma exposição só de arte brasileira em Portugal poderia ter uma vertente (ou quase uma missão) de divulgação.

Rosengarten (Reis e Rosengarten, 2000, p.16) acredita ainda que não seria produtivo regressar no tempo para apresentar artistas representantes do modernismo – como Tarsila no Brasil ou Pomar em Portugal –, nem mesmo pensava na realização de uma montagem cronológica. Seu interesse principal era o de focar na arte contemporânea brasileira e na portuguesa, em um exercício antes não realizado em Portugal.

Além disso, os dois curadores tem presente que a inclusão da mostra nas comemorações dos 500 anos do descobrimento trazia consigo uma serie de problemáticas que deveriam ser pensadas antes de se formular ou desenhar os conceitos e intencionar sobre os artistas (Reis e Rosengarten, 2000). Antes de tudo se deveria assumir uma postura, ou se celebrava ou se sujeitava a uma análise crítica sobre aquele momento. Embora duvidem que se possa haver criticidade neste contexto expositivo, sem que se caia na armadilha da realização de uma “mostra programática, ilustrativa, ideológica... enfim, chata.” (Reis e Rosengarten, 2000: 25).

Trabalham ao mesmo tempo com conjeturas articuladas dentro das esferas tratadas no discurso pós-colonial e nas gretas abertas pelo suposto multiculturalismo, advento no processo de globalização. Acreditam que o atual processo de globalização – que imposto por uma lógica econômica acabou por contagiar as demais esferas sociais – “une mais Brasil e Portugal neste projeto que *nosso passado comum*” (Reis e Rosengarten, 2000: 17).

No momento de colocar frente a frente a arte dos dois países, se mostra manifesta a diferença das exigências sobre uma formulação da identidade no centro/periferia. Enquanto em Portugal os artistas não possuem essa preocupação, no Brasil (Reis e Rosengarten, 2000: 20):

Já fomos o país do pau brasil, das índias seminuas, dos escravos, das bananas, dos macacos, do café e do tabaco, do índio dizimado, da mulata desnuda e equilibrante sobre saltos altos, do narcotráfico internacional, do jeitinho brasileiro, da violência urbana e agora José?, parodiando a Carlos Drummond de Andrade.

Será embaralhando estes conceitos – celebração/crítica do momento da conquista, multiculturalismo, globalização, centro/periferia, identidade – que chegam a conclusão que o melhor seria incluir artistas que reivindicassem uma postura anti-hegemônica. Postura que não fosse dada pelo discurso - arriscando-se por um caminho panfletário -, mas que este descentralismo fosse entendido pela renúncia à monumentalidade e às continuidades estilísticas. Em contrapartida disto, se opta por obras que versam sobre as impermanências, sobre o efêmero e o passageiro.

A exposição apresentará finalmente a 39 artistas, sendo 23 brasileiros e 16 portugueses<sup>400</sup>. Buscava uma paridade entre as produções, “fazendo contrapontos, oposições e comparações orgânicas entre eles” (Reis e Rosengarten, 2000: 21), e não os separando em seções nacionais.

*Amnésia*, por exemplo, é uma obra de 1997 da artista luso-moçambicana – que viveu no Brasil entre 1992 e 2000 – Ângela Ferreira, onde confronta a relação entre colônia e metrópole, e seus dois lados do esquecimento (Imagem 102). Para isto utiliza objetos manufaturados e matérias primas provenientes das duas realidades, partes de sua memória táctil entre Maputo e Lisboa. Enquanto António Dias mostra em *O país*

---

<sup>400</sup> Artistas e obras participantes: Helena Almeida (Lisboa, 1934). *Ouve-me*, 1979. Fotografia; Efrain Almeida (1964). *Dédalo e talo*, 1999 (Escultura em cedro) e *Milagre (Homem)*, 1999. Escultura em cedro; Artur Barrio (Porto, 1945). *Situação, T.T.1*, 1979 (Série de 43 trabalhos com textos e fotografias sobre cartão) e *Situação orhhhhh... ou 5.000... TE... em... N.Y... City...* 1969, 1969 (Série de 20 registros); Eduardo Batarida (Coimbra, 1943). *O Vitória de Marracuene*, 1973 (Aquarela e tinta china sobre papel); José Bechara (Rio de Janeiro, 1957). *Elétrico (díptico)*, 1998. Oxidação de aço-carbono sobre lona usada; Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956). *H. Suite XII*, 1993 (Instalação: madeira, gesso, vidro, tecidos, borracha e plásticos); José Damasceno (Rio de Janeiro, 1968). *Condensador com sistema de lentes*, 1997/1999. (Madeira, vidro e estopa); Antonio Dias (Campina Grande, 1944). *O país inventado*, 1976. (Cetim e bronze patinado); Eliana Duarte (Rio de Janeiro, 1943). *Criatura da noite I*, 1999. (Couro, plumagem e sisal); Armada Duarte (Praia do Ribatejo, 1961). *Action line*, 1999. (linhas de algodão e nylon sobre o chão); Nelson Félix (Rio de Janeiro, 1954). *Mesas, s/d* (granito, ferro, azeite e mimosas pudicas); Ângela Ferreira (Maputo, 1958). *Amnésia*, 1997 (Instalação e vídeo – mesa estilo holandês rústico, 6 cadeiras estilo holandês rustico, toros e suportes ‘tudo fabricado com madeira moçambicana’, vídeo ‘Moçambique – do outro lado do tempo’, garrafa ‘Gungunhana antes’ Rafael Bordalo Pinheiro, 1902, garrafa ‘Gungunhana depois’ Rafael Bordalo Pinheiro, 1902, garrafa ‘Viva Portugal’, Rafael Bordalo Pinheiro, 1896); Fernanda Fragateiro (Montijo, 1961). *Só é possível se formos 2*, 2000. Instalação; Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933). *Orbis Descriptio com Fronteiras Indiferentes II*, 1998 (gaveta de ferro, encáustica, metais e molas); Ana Jotta (Lisboa, 1966). *Meditations on a Hobby Horse IV*, 1997. (Acrílico sobre tela); Nelson Leirner (São Paulo, 1932). *Terra à vista (A primeira missa)*, 1983-2000 (técnica mista); Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993). *J.L.B.D.*, 1993 (Bordado sobre veludo); Ivens Machado (Florianópolis, 1942). *Sem título*, 1999. (Cimento armado e ferro); Vicente de Mello (São Paulo, 1967). *Série Topografia Imaginária* (políptico de 6 obras), fotografia; Ernesto Neto (Rio de Janeiro, 1964). *Broto Nave*, 1997. (Tule de lycra, malha e meia de poliamida, esferas de poliestireno, cravo em pó e areia; Lygia Pape (Rio de Janeiro, 1929). *Caixa Brasil*, 1968. Caixa de madeira forrada de veludo e cabelos; João Queiroz (Lisboa, 1957). *O Écran no Peito*, 1999 (instalação de desenhos de carvão sobre papel); Paula Rego (Lisboa, 1935). *A primeira missa no Brasil*, 1993 (acrílico sobre tela); Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962). *Paisagem (da serie ‘Museu Penitenciário / Cicatriz)*, 1992. 8 peças, 4 fotos individuais e 2 dípticos; Joaquim Rodrigo (Lisboa, 1912-1997). *Kultur*, 1962 (têmpera sobre tela); Mauricio Ruiz (Rio de Janeiro, 1956). GMRL, 1999 (gesso, musgo e raiz de pachira); Julião Sarmento (Lisboa, 1948). *Amazônia*, 1992 (instalação); Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955). *Lápide de mim* (tríptico), 1999. Acrílico e esmalte sobre tela e voile; Courtney Smith (Paris, 1966). *Chair de féé*, 1999 (7 cadeiras de madeira); Susanne Thémilitz (Lisboa, 1968). *Panorama caseiro*, 1998 (fotografia); Afonso Tostes (Belo Horizonte, 1965). *Sem título*, 1998/99 (grafite sobre seda); Tunga (Palmares, 1952) *Tacape I*, 1986/97 (estrutura de ferro, ímãs e limalha de ferro); Manuel Valente Alves (Abrantes, 1953) *A Victoria de Samotrácia*, 1992 (4 telas, 4 fotografias sobre vinil); Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964). *Açogue Song*, 1999/2000. Técnica mista sobre tela; Angelo Venosa (São Paulo, 1954). *Sem título*, 1999 (impressão fotográfica sobre vidro); Júlia Ventura (Lisboa, 1952). *Tomar e Amesterdão. Sem título*, 1994/95. (Óleo sobre tela); Ana Vidigal (Lisboa, 1960). *Penélope*, 2000 (instalação – cama e colcha feita com sacos de plásticos e cartas, mesa de cabeceira).

*inventado* de 1976, as discrepâncias entre a fortaleza e a fragilidade dos símbolos pátrios, com sua bandeira recortada, pendurada em seu mastro de cobre.



Imagem 102. Ângela Ferreira. *Amnésia*, 1997. Instalação (vários materiais). Obra exibida em *Um oceano inteiro para nadar*. Lisboa: Culturgest, 2000. Foto: <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt>

Imagem 103. Julião Sarmento. *Amazônia*. 1992. Instalação (vários materiais). Obra exibida em *Um oceano inteiro para nadar*. Lisboa: Culturgest, 2000. Foto: <https://gulbenkian.pt/cam/collection-item/amazonia-151298/>



Imagem 104. Lygia Pape. *Caixa Brasil*. 1968. Caixa de madeira com inscrição e madeixas de cabelo. Foto: [lygiapape.org.br](http://lygiapape.org.br)

A obra *Amazônia* de 1992, do lisboeta Julião Sarmento (Imagem 103) explicita todos os clichês de um exótico brasileiro. O tropical visto pelos signos estereotipados das florestas, do verde e da luz. A peça comparte leituras com as figuras de diversos tamanhos de Nelson Leirner – que denotam o conjunto da crença e cultura popular brasileiras –, nesta nova configuração formam a seta que indica que há *Terra à vista (A primeira missa)*, obra realizada entre 1983 e 2000. A obra de Sarmento também conversa com a *Caixa Brasil* de Lygia Pape (Imagem 104). Nesta peça de 1968 evidencia o cenário multicultural dentro de qualquer tentativa de recreação de uma identidade brasileira.

Poderíamos seguir assim saltando entre uma obra e outra da mostra, estabelecendo leituras próximas, confrontações, lados comuns e opostos, por um longo período. Na afortunada escolha dos trabalhos e dos artistas esta mostra conseguiu provar que a pesar da intenção da criação de uma *linguagem internacional* e que as linguagens híbridas e mestiçadas tenham sido absorvidas e normalizadas pelos processos de globalização, continuamos a encontrar elementos do local convivendo perfeitamente dentro do global. Ou, como sentença Ruth Rosengarten (Reis e Rosengarten, 2000: 23):

Às vezes é preferível manter alguma coisa do dialeto e não optar só pela língua oficial. [...] Também não estou me referindo ao folclorismo, ou àquilo que em inglês se chama ‘nativism’ –antes pelo contrário. Mas é importante manter uma honestidade, uma noção de idioma próprio.

### 9.1.2. *Arte latino-americana em Portugal*

Quanto à exposições de artistas de outros países latino-americanos que se realizaram em Portugal, devemos de destacar algumas. Em 1995, no Centro Cultural Belém se realizará um festival chamado *A magia do México*, um claro índice do *boom* e da grande internacionalização da produção mexicana neste processo. Dentro das várias atividades acontecidas durante o festival, destacamos a exposição *Gravura Contemporânea. Presença do México*<sup>401</sup>, com curadoria de Beatriz Vidal de Alba, diretora do Museu Nacional do Gravado na Cidade do México (Vidal de Alba, 1995).

---

<sup>401</sup> Os artistas participantes foram: Jesús Martínez, 1942; Pedro Coronel, 1922-1985; Edmundo Aquino, 1939; Mathias Goeritz, 1915-1990; Irma Palacios, 1943; Arturo Rivera, 1945; Luis Miguel Quezada, 1952; Octavio Moctezuma, 1957; Fernando García Ponte, 1933-1987; Arnaldo Cohen, 1940; Enrique Climent, 1987-1980; Roger von Gunten, 1933; Nunik Sauret, 1951; Carla Rippey, 1950; Luis Nishizawa, 1920;

No ano de 1999 encontramos um exemplo de mostra enciclopédica, como aquelas que vimos em Espanha a princípios dos anos 90, que tratava de traçar um panorama geral da arte da América Latina do século XX: *Das vanguardas ao fim do milênio*<sup>402</sup>, com curadoria do argentino Jorge Glusberg. Possivelmente esta foi a única mostra com estas características exibida em solo português. Glusberg, ensaísta, crítico de arte e editor, era diretor do *Museo Nacional de Bellas Artes* em Buenos Aires, quando foi convidado pela Culturgest para organizar aquela exposição.

Glusberg —assim como outros teóricos das últimas décadas de século XX— defende uma ideia unificadora de América Latina: “A América Latina não é uma dispersão de povos, mas antes uma unidade cultural: é esse o sentido da região” (Glusberg, 1999: 16), com o objetivo de marcar sua especificidade frente à arte hegemônica.

Para fundamentar esta afirmação se baseia em um conceito estético que ele denomina como ‘Regionalismo crítico’, que ressemantiza os elementos da arte central através da transgressão e da subversão: “Com o Regionalismo crítico, portanto, localiza-se o universal para universalizar o local” (Glusberg, 1999: 16). O argentino acredita que este processo crítico não é somente contemporâneo, mas começa ainda no Barroco, pois o que se fez em América Latina, não foi nem uma cópia, nem uma rejeição dos elementos do cânon central, mas sim se tratou de: “incorporar os modelos externos, recodificando-os segundo a decisão e o critério do artista, para dar conta do seu mundo regional, que é a sua missão” (Glusberg, 1999: 15).

Afasta o tom derivativo que pesava sobre as vanguardas latino-americanas afirmando que:

---

Magali Lara, 1956; Flora Goldenberg, 1935; Rafael Coronel, 1932; Juan José Beltrán, 1945; Javier Arévalo, 1937; José Daniel Manzano Aguila, 1949; Françoise Bagot, 1940; Luis López Losa, 1939; Jazzamoart Vázquez, 1951; Luis Gutiérrez, 1944; Ismael Guardado, 1942; Melquiades González, 1950; Alberto Gironella, 1929; José García Ocejo, 1928; Carlos García Estrada, 1934; Manuel Felguérez, 1928; José Luis Cuevas, 1934; Xavier Cruz, 1952; Alberto Castro Leñero, 1951; José Castro Leñero, 1953; Francisco Castro Leñero, 1954; Miguel Castro Leñero, 1956; Arnold Belkin, 1932-1992; Pedro Ascencio, 1951; Pablo Amor, 1951; Miguel Ángel Alamilla, 1955; Gilberto Aceves Navarro, 1931; Vlady, 1920; Rufino Tamayo, 1899-1991; Francisco Toledo, 1940; Juan Soriano, 1920; Ignacio Salazar, 1947; Vicente Rojo, 1930; Mario Reyes, 1926; Leticia Ocharán, 1942; Rodolfo Nieto, 1937-1985; Francisco Moreno Capdevilla, 1926-1995; Gabriel Macotela, 1954.

<sup>402</sup> A exposição foi vista entre os dias 23 de abril e 01 de agosto de 1999 nas Galerias 1 e 2 da Culturgest em Lisboa.

Além de Figari, os argentinos Xul Solar e o já citado Antonio Berni, o venezuelano Armando Reverón, os brasileiros Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti, e à su manera, os muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, entre tanto outros, lançam as bases da arte latino-americana, que foge tanto ao folclorismo demagógico como à cópia servil das tendências europeias. (Glusberg, 1999: 16)

Partindo desses pilares, elabora um projeto expositivo vastíssimo com obras que vão da década de 1920 chegando a produções de 1998. Sobre a existência de possíveis traços comuns entre as obras selecionadas, se comenta na introdução ao catálogo que estão a vitalidade, a energia criativa, a reflexão crítica sobre a relação natureza-cultura e, um tema mais complexo e latente nesse momento: a emigração política e econômica (Glusberg, 1999).

Mesmo se tratando de um modelo de exposição que vimos com bastante frequência e que analisamos nos capítulos anteriores, o que chama a atenção desta seleção vista em Lisboa é a quantidade de artistas representados<sup>403</sup>. Ainda que tenhamos entre o listado a vários dos expoentes da plástica da América Latina, que atraíam o

---

<sup>403</sup> A lista de artistas participantes por países é a seguinte: **Argentina:** Gustavo López Armentía (Buenos Aires, 1949), Nora Aslan (Buenos Aires), Jacques Bedel (Buenos Aires, 1947), Luis Fernando Benedit (Buenos Aires, 1937), António Berni (Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981), Juan Carlos Distéfano (Buenos Aires, 1933), Hernán Dompé (Buenos Aires, 1946), Ana Eckell (Buenos Aires, 1947), Daniel García (Rosario, 1958), Victor Grippo (Junin, 1936), Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961), Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933), Emilio Pettoruti (La Plata, 1892 – Paris, 1971), Alfredo Portillos (Buenos Aires, 1928), Alejandro Xul Solar (San Fernando, 1887 – Tigre, 1963), Clorindo Testa (Nápoles, 1923), Nicolás García Urriburu (Argentina, 1937); **Brasil:** Tarsila do Amaral (Capivari, 1886 – São Paulo, 1973), Frida Baranek (Rio de Janeiro, 1961), Lia Mena Barreto (Rio de Janeiro, 1959), Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920), António Dias (Paraíba, 1944), Alex Fleming (São Paulo, 1954), Jac Leirner (São Paulo, 1961), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960), Emanuel Nassau (Capanema, 1949), Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 – Rio de Janeiro, 1980), Cândido Portinari (São Paulo, 1903 – Rio de Janeiro, 1962), José Resende (São Paulo, 1945), Édgard de Souza (São Paulo, 1962), Tunga (Pernambuco, 1952); **Chile:** Roberto Matta (Santiago, 1911); **Colômbia:** Alvaro Barrios (Cartagena, 1945), Beatriz González (Bucaramanga, 1938); **Cuba:** José Bedia (La Habana, 1959), Wifredo Lam (Sagua La Grande, 1902 – París, 1982), Los Carpinteros; **Ecuador:** Mauricio Bueno (Quito, 1939), Oswaldo Viteri (Ambato, 1933); **México:** Julio Galán (Múzquiz, 1959), Yolanda Gutierrez Acosta (Ciudad de México, 1970), Sergio Hernández (Huajuapán de León, Oaxaca, 1957), Frida Kahlo, (Ciudad de México, 1907 – 1954), José Castro Leñero (Ciudad de México, 1953), Rocío Maldonado (Nayarit, 1951), José Clemente Orozco (Zapotlán el Grande, 1883), Diego Rivera (Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957), David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, actual Ciudad Camargo – Cuernavaca, 1974), Rufino Ramayo (Oaxaca, 1899 – Ciudad de México, 1991), Francisco Toledo, Jesús Urbieta (Oaxaca, 1959); **Perú:** Jorge Eielson (Lima, 1924), Ramiro Llona (Lima, 1947), Carlos Runcie-Tanaka (Lima, 1958); **Uruguay:** Rafael Barradas (Montevideo, 1890 – 1929), Pedro Figari (Montevideo, 1861 – 1938), Joaquín Torres-García (Montevideo, 1874 – 1949), José Gurvich (Lituania, 1927 – Nueva York, 1974), Ignacio Iturría (Montevideo, 1949); **Venezuela:** Jacobo Borges (Caracas 1931), Sigfredo Chacón (Caracas, 1950), Carlos Zerpa (Valencia, Carabobo, 1950).

público naquele momento, vemos com algo de surpresa a uma série de nomes pouco usuais em exposições internacionais de esta envergadura.

Talvez uma das explicações a essa participação podemos encontrá-la observando a procedência das obras selecionadas. Porquanto, devemos de ter em mente, que os conceitos e as ideologias embaralhados no momento de idealizar uma proposta expositiva, devem de adaptar-se a uma série de fatores, mais ou menos externos à prática artística: a disponibilidade das obras necessárias para montar uma narrativa, os interesses econômicos e de representação tanto da instituição de acolhida quanto os do curador e, de ser o caso, da instituição onde este realiza sua atividade profissional.

De forma que, não é gratuito observar que grande parte das obras exibidas da Culturgest pertenciam a acervos de galerias privadas, com exceção das peças da Argentina, todas parte da coleção do *Museo Nacional de Bellas Artes* o dos acervos pessoais dos artistas. As relações profissionais entre curador e galeria se tornam explícitas, quando vemos por exemplo, que 07 dos 12 artistas mexicanos representados em *Das vanguardas ao fim do milênio*, procedem da coleção de uma galeria privada da Cidade do México. Ou, que o único artista chileno presente, Roberto Matta, era representado por três obras procedentes da mesma galeria bonaerense.

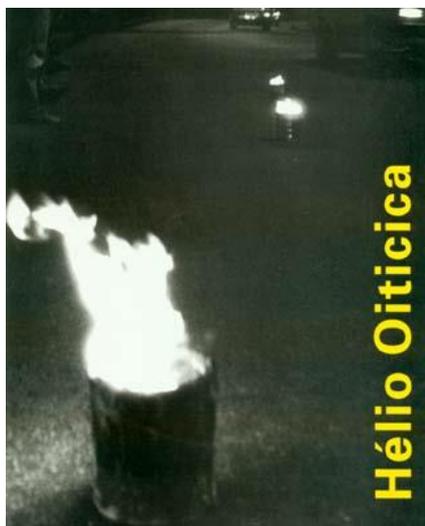


Imagem 105. Capa do Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

Se observamos o período seguinte às tímidas ainda que eufóricas —se comparemos com os anos anteriores— comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil no ano 2000, veremos que não existirá uma efetiva continuidade de exposições que marquem um real encontro entre Portugal com América

Latina, ou mesmo com o Brasil. O que veremos na primeira década do século XXI são é a celebração de exposições individuais que evidenciam, de certa maneira, nomes de artistas brasileiros e latino-americanos que acediam ao panorama internacional e também tiveram seu espaço em algumas das grandes instituições portuguesas.

Existem alguns antecedentes destas exposições monográficas na década anterior, como pode ser a mostra individual *Hélio Oiticica* vista no CAM / Fundação Calouste Gulbenkian entre 20 de janeiro e 20 de março de 1993. Esta foi uma mostra itinerante que a partir de 1992 foi exibida na *Witte de White* de Roterdã, *Jeu de Paume* em Paris, *Fundació Antoni Tapiés* em Barcelona, *Walker Art Center* em Minneapolis e no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (Sardenberg, 2011). Ela representa o pontapé inicial do reconhecimento internacional do artista neoconcretista brasileiro: a primeira grande monografia sobre sua obra com a edição de um catálogo trilingue com textos de Guy Brett, Haroldo de Campos, Waly Salomão, Lygia Pape e Catherine David (Brett et.al., 1992).

Em 1996 a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, realizou a mostra *Torres- García*<sup>404</sup>, que se pautava no reconhecimento e na admiração que possui Vieira da Silva à obra do artista uruguaio (Cunha Rêgo, 1996). A pintora portuguesa reconhecia em Torres-Garcia um maestro e uma influência direta para seu trabalho, sem que nunca tivessem se conhecido pessoalmente. Foi Carmelo Arden Quin quem os colocou em contato, durante uma viagem que fez o matrimônio Vieira da Silva e Arpad Szenes a Montevideu durante seu exílio no Rio de Janeiro. Desde aquele momento os dois artistas manteriam um vigoroso contato por correspondência, acontecimento que aquela exposição buscava resgatar (Cunha Rêgo, 1996).

*Espelho diário*<sup>405</sup> é o nome da obra da artista brasileira Rosângela Rennó, apresentada dentro do programa *Interferências* do Museu do Chiado em 2002, sob a curadoria Pedro Lapa, diretor da instituição naquele momento. Dez anos depois Rennó teria uma monográfica na cidade portuguesa, *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos*<sup>406</sup>, desta vez no CAM / Fundação Calouste Gulbenkian. Com curadoria de Isabel Carlos,

---

<sup>404</sup> A exposição ocorreu entre os dias 09 de maio e 21 de julho de 1996.

<sup>405</sup> A exposição foi exibida entre os dias 9 de novembro de 2001 e 24 de fevereiro de 2002.

<sup>406</sup> A exposição foi exibida entre os dias 17 de fevereiro a 06 de maio de 2012.

também diretora da instituição desde o ano 2009, a exposição traçava duas décadas de trabalho de artista mineira, com obras datadas de 1992 a 2012.



Imagem 106. Vista da exposição Rosângela Rennó. Frutos Estranhos. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. Foto: <https://jmachadophotography.wordpress.com>



Imagem 107. Vista da exposição Beatriz Milhazes. Quatro estações. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. Foto: <https://fixwhatusee.blogspot.com.es/>

Mas aquele ano de 2012 foi frutífero no que se refere a exposições relacionadas à América Latina. No CAM, além da mostra de Rennó, foram programadas outras três: *Beatriz Milhazes. Quatro estações* (com curadoria de Isabel Carlos e Michico Kono), *Josef Albers na América. Pintura sobre papel* (curadoria de Heinz Liesbrock do Josef Albers Museum Quadrat Bottrop e de Michael Semff da Staatliche Graphische Sammlung München) e *Doris Salcedo. Plegaríá muda*.

Quando em entrevista à Isabel Carlos (Comunicação verbal, 30 de abril de 2014) lhe perguntamos sobre o porquê daquela inclinação, nos respondeu que as mostras de Rennó e Milhazes faziam parte da programação do CAM dentro das atividades propostas para o ano do Brasil em Portugal (de setembro de 2012 a junho de 2013) e que acreditava que eram duas artistas que criavam obras fundamentais para que o público português se aproximasse mais à arte contemporânea do Brasil.

Meses antes se havia clausurado uma exposição de outra artista latino-americana. Nos referíamos a *Doris Salcedo. Plegaria muda*, vista entre 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012, também com curadoria de Isabel Carlos. Carlos nos contou que Doris Salcedo era um dos primeiros nomes que passou por sua cabeça ao assumir a direção do Centro. Lhe disse nada mais receber a notícia: “Doris, cinco anos é tempo suficiente? Acabei de assinar um contrato de 5 anos. E Doris disse: Muito bem... Quando é que posso ir pra Lisboa?” (Carlos, Isabel. Comunicação verbal, 30 de abril de 2014). E foi exatamente em 5 anos, de 2009 a 2012, que se conseguiu montar o projeto *Plegaria muda* no CAM<sup>407</sup>.



Imagem 108. Vista da exposição Doris Salcedo. *Plegaria muda*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. Foto: <http://esferapublica.org>

Com a carga histórica e pessoal que normalmente dão o tom dos trabalhos da artista colombiana, naquela instalação vista no CAM procurava: “confrontar-nos com o pesar contido e não elaborado, com morte violenta quando reduzida à sua total

---

<sup>407</sup> A exposição também foi exibida nas seguintes instituições: *Moderna Museet Malmö*, 21 de maio a 04 de setembro de 2011 e no *MAXXI*, Roma de 15 de março al 24 de junho de 2012.

insignificância e que faz parte de uma realidade silenciada como estratégia de guerra” (Salcedo, Doris em Carlos, 2011: s.p.).

Como outros dos objetos criados por Doris Salcedo, aqueles se remítiam a um acontecimento real: entre os anos de 2003 e 2009, cerca de 1500 jovens colombianos aparecem mortos pelo Exército de Colômbia sem um motivo aparente. Pese a isso, havia uma justificativa bastante notória. O governo colombiano criou incentivos e benefícios para os militares, no caso que apresentassem um maior número de guerrilheiros mortos em combate. Com o que: “Colocado perante este sistema de prêmios e incentivos, o Exército começou a contratar jovens de zonas remotas e marginais, oferecendo-lhes trabalho e transportando-os de imediato para outros locais onde eram assassinados e apresentados como ‘guerrilheiros não identificados mortos em combate’” (Salcedo, Doris em Carlos, 2011: s.p.).

A partir desse relato cria uma narrativa poética através de uma instalação que se compõem por uma série de mesas idênticas e sobrepostas, entre as quais se encontra uma capa de terra. Com o passo dos dias da terra nascem plantas que afloram pela estrutura inversa das mesas. De acordo com a artista: “Cada peça, apesar de não estar marcada com um nome, encontra-se selada e tem um caráter individual, indicando um ritual funerário que aconteceu. A repetição implacável e obsessiva do túmulo enfatiza o caráter traumático dessas mortes, considerando irrelevantes pela maioria da população” (Salcedo, Doris em Carlos, 2011: s.p.).

Uma obra que trata de um acontecimento local, de uma realidade colombiana, mas que não a torna inalcançável para os espectadores portugueses. De acordo com Isabel Carlos (comunicação verbal, 30 de abril de 2014) aquela exposição foi seguramente um dos momentos mais marcantes durante sua direção do CAM e assegurava que, ainda não tenha sido a mostra mais visitada (conta que as de Rennó e Milhazes tiveram mais público), recebia uma grata resposta dos espectadores portugueses, que se referiam a ela como uma exposição que lhes ficou gravada na memória.

Além da plasticidade da instalação de Salcedo, com a concepção de um espaço diáfano, quase *site specific*, que seguramente poderia marcar os visitantes, esta identificação com sua obra pode estar relacionada a um conceito globalizante das obras

que tratam de aspectos que a primeira vista parecem locais. Esta característica já aparecia apontada por Isabel Carlos em seu texto para o catálogo da exposição. Conta que conversando com Doris, lhe dá notícias sobre as famílias que buscam a seus desaparecidos durante a Guerra Civil Espanhola ou aqueles das Guerras dos Balcãs, com o que conclui: “[...] Salcedo, colombiana, recordava-me assim, através destas notícias, que não era só no seu país ou na América Latina que esta realidade e sofrimento existem, mas também aqui, na Europa” (Carlos, 2011: 61).

Para completar este panorama, não poderíamos deixar de referir-nos, ainda que brevemente, aos *Programas Gulbenkian de Cultura Contemporânea*. Iniciados no ano de 2006, três projetos foram executados até o ano de 2015. Seu mentor intelectual é António Pinto Ribeiro, que como já nos referimos, é uma personalidade essencial no processo de inserção e de apreensão da arte e da cultura periférica no âmbito português.



Imagem 109, 110 e 111. Programa de *O Estado do Mundo*, *Distância e Proximidade* e *Próximo Futuro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Os três programas funcionaram de maneira encadeada e, progressivamente, foram ingressando temáticas referentes à produção intercultural e suas outras narrativas nos debates lisboetas e portugueses. Podemos dizer, simplificando e resumindo conceitos, que o primeiro projeto *O Estado do Mundo* (2006 – 2007), responde a necessidade de dar-se a conhecer o processo de internacionalização que se opera nos processos culturais. Este abriu passo a *Distância e Proximidade* (2008) que se foca na interculturalidade e em uma forma de produção de arte nômade. Estes dois

projetos iniciais alcançam sua cima em *Próximo Futuro* (2009 – 2015)<sup>408</sup> que constrói um espaço de reconhecimento e de confrontação com outras narrativas, criadas em territórios excêntricos (Pinto Ribeiro, Antonio. Comunicação verbal, 24 de março de 2014).

Os programas funcionaram de maneira interdisciplinar com a realização de seminários, ciclos de conferências, exposições, espetáculos de dança, música e teatro e mostras de cinema. Outro ponto a destacar é que desde sua primeira edição, tinham vinculação com projetos de pesquisa de centros acadêmicos portugueses. Situação que foi substancialmente ampliada durante *Próximo Futuro*, que contava com a colaboração e participação de 18 centros de pesquisa. De acordo com Pinto Ribeiro, estes centros iriam “introduzir no seu calendário linhas próprias de investigação que tenham a ver directamente com o programa e há já investigadores que estão a começar a trabalhar nas áreas adjacentes. A minha ideia é que este possa ser um fórum permanente de investigação com uma componente fortemente internacional e que envolva especialistas em várias áreas”<sup>409</sup>.

Enquanto os dois primeiros programas deram uma visão geral dos estudos culturais e pós-coloniais, levando a Lisboa nomes como Homi Bhabha o Arjun Appadurai, durante o terceiro projeto se buscava uma visão e compreensão das novas narrativas formuladas em contextos geográficos como África, América Latina e o Caribe. Pensando também que o programa começa no ano de 2009 —em pleno estalar da crise econômica mundial—, Pinto Ribeiro (2009: 4) justifica essa busca de novos relatos da seguinte maneira:

De uma forma geral, e mesmo em situações conturbadas, estas novas narrativas surgidas das independências transportam com elas uma energia e uma vitalidade raras. São elaboradas por populações e criadores de países à procura de construir novas identidades e, com elas, novas formas de representarem e viverem o mundo. Não são países perfeitos, nem paradisíacos. Em muitos deles há guerra, corrupção, racismo e xenofobia, mesmo entre africanos, ou ressentimentos, entre povos latino-americanos. Mas, que sabemos nós das suas

---

<sup>408</sup> Ver <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/>

<sup>409</sup> Pinto Ribeiro, António em Lucas, Joana. (junho de 2009). Entrevista António Pinto Ribeiro. *Arte Capital*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-87-antonio-pinto-ribeiro>. Consulta: 18 de março de 2014.

realidades e das suas razões para os julgarmos tão apressadamente, como é regra geral? Sabemos pouco e é fulcral sabermos muito mais.

Dentro de esta perspectiva, no terreno da arte contemporânea que analisamos neste estudo, se realizaram uma série de instalações, exposições coletivas e individuais, dentre as quais podemos destacar *Artistas comprometidos? Talvez* (20 de junho a 07 de setembro de 2014). A mostra reunia a artistas de regiões próximas às pesquisas de *Próximo Futuro*<sup>410</sup>, dialogando também com a arte portuguesa, e o ponto que unia estes trabalhos era uma reflexão sobre o grau de compromisso crítico que a arte possui na atualidade.

---

<sup>410</sup> Os artistas participantes foram: Athi-Patra Ruga (África do Sul), Berna Reale (Brasil), Bouchra Khalili (Marrocos), Bruno Boudjelal (França/Argélia), Celestino Mondlane (Moçambique), Conrad Botes (África do Sul), Demián Flores (México), Eduardo Basualdo (Argentina), Eva Grubinger (Austria), Fredy Alzate (Colômbia), Johanna Calle (Colômbia), João Ferro Martins (Portugal), Luiz Zerbini (Brasil), Miguel Jara (Colômbia), Paul Edmunds (África do Sul), Pedro Barateiro (Portugal), Raul Mourão (Portugal), Sandra Monterroso (Guatemala), Simon Gush (África do Sul), Solon Ribeiro (Brasil), Wim Botha (África do Sul).

## 9.2. A Casa da América Latina.

Fundada em 1998, em Lisboa, a Casa da América Latina (CAL) é a única instituição portuguesa que se dedica exclusivamente à difusão cultural e à aproximação aos países da área latino-americana ao território luso. Substancialmente distinta dos espaços que tratamos no apartado anterior, a CAL é menor, com menos poder econômico e menos alcance de público.



Imagem 113. Logomarca da Casa da América Latina, Lisboa.

É uma associação sem fins lucrativos e de direito privado e seus programas de atividades se debatem entre os interesses políticos de várias instituições que se uniram para sua criação: o Município de Lisboa, o Ministério de Negócios Estrangeiros de Portugal, Embaixadas de países da América Latina e outras várias empresas privadas. Sua ação se desenvolve em quatro áreas que são articuladas por dois eixos principais: Cultura e Conhecimento, que promove atividades nas distintas áreas culturais e no campo das ideias e do conhecimento. Enquanto em Economia e Política, programa atividades no campo empresarial de promoção econômica e no desenvolvimento das relações comerciais entre Portugal e os países da

América Latina, mas também no área político-diplomática<sup>411</sup>. Podemos observar, que é uma instituição bastante similar à Casa de América de Madri, salvando as distâncias quanto ao tamanho e alcance de suas atividades, mas que se movem em áreas bastante similares. Além disso, como a instituição espanhola, a CAL foi inaugurada nos anos próximos às celebrações do V Centenário do desembarco português no Brasil, o que nos leva a entender o uso da efeméride como uma estratégia ímpar de aproximação à região.

Quando analisamos as exposições que foram organizadas pela CAL se nota claramente a enorme presença de artistas brasileiros se comparados com os demais

---

<sup>411</sup> Apresentação. *Casa da América Latina*. Disponível em: <http://casamericalatina.pt/quem-somos/apresentacao/>. Consulta: 26 de março de 2014.

países. De acordo com Maria Xavier (comunicação verbal, 28 de abril de 2014), que no momento da pesquisa era a Coordenadora da Programação Científica e Cultural, essa marcante presença brasileira é uma consequência direta da massiva comunidade de brasileiros em Portugal, que constitui a comunidade estrangeira mais numerosa do país.



Imagem 113. Vista da exposição *Frida Kahlo – As suas fotografias*. Lisboa: Pavilhão Preto, Museu da Cidade, 2011 / 2012.

A maioria das exposições organizadas e exibidas na CAL tem como características comum de apresentar a artista pouco conhecidos e normalmente, apresentam baixo custo de produção e montagem. Isso se deve, como mencionamos anteriormente ao baixo orçamento manejado pela instituição e ao reduzido espaço que possuem. De modo que, como nos explica Xavier (comunicação verbal, 28 de abril de 2014) que um dos critérios na hora de selecionar aos artistas é que a produção da exposição tenha o menor ônus possível para a instituição. Critério que como podemos intuir, resta muitas possibilidades qualitativas das mostras que se podem ver pelas salas da instituição. De todos os modos, e mesmo tendo de fazer malabarismos com os recursos, não podemos obviar que estas iniciativas são únicas e tentam, ainda que de forma irregular e muitas das vezes perigosas, levar mostras da cultura da América Latina aos portugueses.

No entanto, a CAL a colabora na elaboração e produção de outras exposições de maior porte, realizadas em instituições portuguesas de maior tamanho e renome, que são as que normalmente colhem os frutos destas atividades. Como por exemplo a

exposição fotográfica *Korda. Conhecido desconhecido*, com curadoria de Cristina Vives e levada a Lisboa em conjunto com a Cordoaria Nacional. A mostra que anteriormente se havia exibido em Havana e Madri, foi vista entre dezembro de 2009 até 31 de janeiro de 2010 na Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional.

Outro modelo dessas colaborações foi a mostra *Frida Kahlo – As suas fotografias* (4 de novembro de 2011 a 29 de janeiro de 2012), curada por Pablo Ortiz Monasterio e que por vez primeira era vista fora do México. A mostra se compunha por fotografias do arquivo pessoal de Kahlo, muitas das quais desconhecidas até aqueles momentos. A exposição foi organizada entre a Casa da América Latina, a Câmara Municipal de Lisboa e o Museu da Cidade, onde dentro do seu Pavilhão Preto foi montada a exposição.

## 10. CONSIDERACIONES FINALES

### **excéntrico / ca**

1. adj. De carácter raro, extravagante. U. t. c. s.
2. adj. Geom. Que está fuera del centro, o que tiene un centro diferente.

### **excentricidad**

1. f. Rareza o extravagancia de carácter.
2. f. Dicho o hecho raro, anormal o extravagante.

(Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

En una de las entrevistas realizadas para esta investigación a António Pinto Ribeiro (Comunicación verbal, 24 de marzo de 2014), hablamos sobre la singularidad de significados de las palabras *excéntrico* y *excentricidad*, que adquieren en portugués las mismas connotaciones que en español. *Excéntrico* es lo que está en los márgenes, fuera del centro pero en su uso más común es lo raro, extravagante, lo que es distinto de uno. Ahora, ¿quién es el uno? El uno es el individuo que se ubica en el centro. De modo que la *excentricidad* es la corporificación de la alteridad.

Joaquín Barriendos (2013) expone en su tesis doctoral, que en estos momentos que estudiamos, Occidente parte en búsqueda de un autodesierto como centro intentando fundirse con los márgenes, creando un nuevo sistema geopolítico, donde sería el globo el que se convertiría en un nuevo patrón de ordenamiento del pensamiento estético. Es un momento donde el centro intenta, e apariencia, incorporar lo *excéntrico* —trivializándolo, como hemos visto a lo largo de estas páginas—, y busca legitimarse como una suerte de alteridad.

No obstante, cuando Barriendos trata de rastrear la idea del arte latinoamericano que se ha construido en estos últimos años, constata que “debido a la manera en la que se ha dibujado el sistema-mundo moderno /colonial en nuestros imaginarios globales, no parecen existir en nuestros días las condiciones necesarias para declarar el fin de las asimetrías geoestéticas globales” (Barriendos, 2013: 420). Pese a distintos esfuerzos y estudios, diagnosticar la periferia bajo los síntomas de la *excentricidad* sigue siendo un tono ampliamente utilizado.

Empezamos estas consideraciones finales con estas reflexiones para nuevamente hacer hincapié en la necesidad de la realización de estudios que incorporen a nuestra mesa de trabajo, en igualdad de condiciones, el arte procedente de los más diversas del planeta.

Con esta voluntad latente, y situando la mirada, como brasileña, desde Latinoamérica (aunque físicamente mi centro de acción sea España), fue que elaboré esta tesis doctoral. Este punto de enfoque se vio reforzado por las reflexiones del director de este trabajo, el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, que elabora su discurso también desde América Latina, mezclado con su extensa formación y labor en territorio español. Creemos que mapear las exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano que se han visto en la península durante dos décadas esenciales (1992 – 2012), sistematizarlas buscando los modos de hacer comunes en cada momento y analizando los modelos utilizados, es fundamental para trazar qué es lo que se entiende por arte latinoamericano contemporáneo en España y Portugal. También es una construcción necesaria para comprender los aciertos y errores que se han dado hasta el momento y pensar en alternativas para la conceptualización y realización de actividades futuras que lleven al público una muestra de este arte cada vez más alejado de exotismos, simplificaciones y paternalismos.

Para delinear esta línea de sucesivos y eslabonados sucesos —más que una línea representativa de un desarrollo— hemos empezado por intentar entender qué fue y qué significó el *boom* del arte latinoamericano a nivel internacional en los años 80 y, como en fechas cercanas, se configuraban a nivel internacional distintas geopolíticas globales que se reflejarán en las formas de promoción y visibilidad del arte. La emergencia de los discursos poscoloniales, decoloniales y de la multiculturalidad, así como la idea de un arte internacional, han incidido en la formación de este nuevo panorama. Además de las los discursos teóricos, mueven esta nueva concepción de exposiciones otros vectores de índole política, económica y social.

Estos elementos han propiciado una serie de exposiciones en Europa y Estados Unidos que pretendían exhibir el conjunto de lo que consideraban como arte latinoamericano o, en otros momentos integrarán artistas y obras de dicho espectro dentro de conjuntos representativos del ‘arte periférico’. Los primeros acercamientos a esta producción han sido ampliamente criticados, por la simplificación del

entendimiento de la estética de América Latina —basada en lo exótico y fantástico en la mayoría de los casos—, que si posee algo de unidad, está justamente en su complejidad. Esta situación será particularmente desacreditada por los profesionales latinoamericanos, que delataban muestras construidas en la superficialidad de un pensamiento generado en el Norte y que ansiaban la representación del Sur por el Sur.

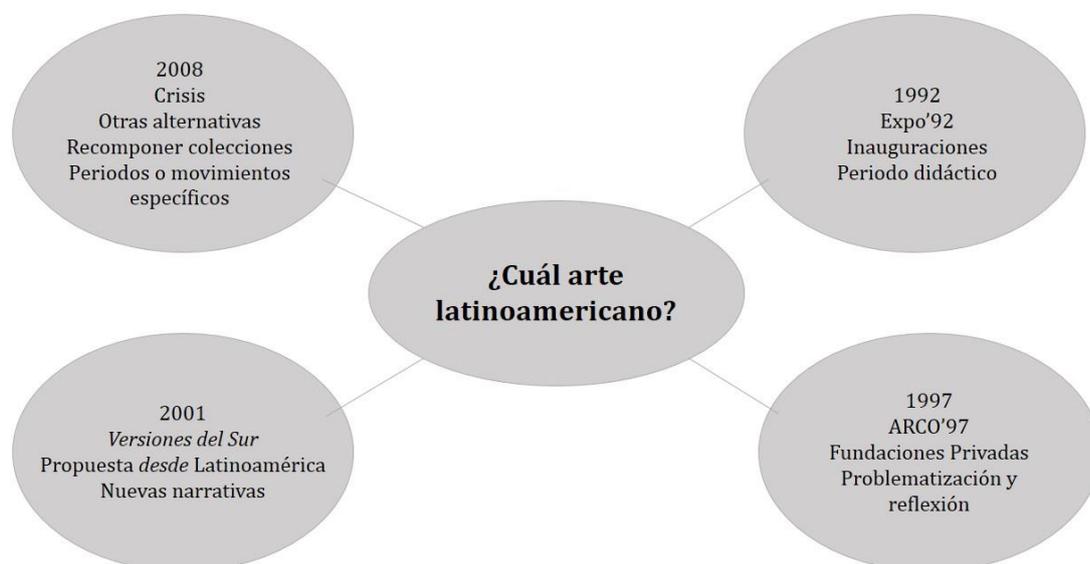
Al mirar la promoción de la producción latinoamericana contemporánea en España hallamos tres momentos donde se alcanzó un mayor interés. Una etapa alrededor de los centenarios de las independencias, en 1910 hasta la celebración de la Exposición Internacional de Sevilla de 1929. Un segundo momento en etapa franquista, entre las décadas de 1940 y 1960, que tienen como punto culmen las Bienales Hispanoamericanas (Madrid, 1951; La Habana, 1954; y Barcelona, 1956). El tercer (re)encuentro se dio dentro del panorama de reconfiguración geopolítica y estética que nos hemos referido anteriormente y, ubicábamos como abrefuegos de este momento la Expo'92 de Sevilla.

Sin embargo, hay un conjunto de exposiciones que se llevaron a cabo en España a partir de finales de la década de 1970 y que se vieron reforzadas en la década siguiente, que empiezan a suplir la laguna dejada después de aquellas bienales franquistas y van a preparar el escenario para lo que se iría a ver en la década de 1990. Una serie de exposiciones, en su mayoría muestras individuales de artistas consolidados y reconocidos a nivel internacional, comienzan a dar señas al público español de lo que se estaba gestando en el arte de los países del otro lado del Atlántico tanto en lo que respecta a la producción como a la revisión historiográfica. Estas actividades ocurrieron principalmente en el recién inaugurado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que a lo largo de las décadas se consolidaría como ventana del arte latinoamericano en la península por antonomasia.

Dentro de las exposiciones que cartografiamos en estos veinte años de labor de promoción y difusión, hemos evidenciado cuatro momentos que, debido a una serie de factores y a modo de actuación similar, se dibujan como modelos de actuación en España a la hora de trabajar con el arte contemporáneo latinoamericano.

En la década de 1990 era necesario construir las bases de conocimiento de una producción artística que casi se había eclipsado en las décadas anteriores. Se realizaron grandes y enciclopédicas muestras que buscaban en este reducido espacio narrar todo

un siglo de la historia del arte de un continente repleto de historias, muchas de estas realizadas alrededor de las festividades de la Expo'92 y las celebraciones del Quinto Centenario, con lo que este modelo de exposición caía fácilmente en reduccionismos, simplificaciones o se la veía derivativa del arte de Europa o de Estados Unidos. Pese a eso, hay que destacar que esta fórmula, aunque sea criticable, fue una buena manera de propiciar un primer acercamiento a una materia casi completamente desconocida pero que también llevó a mantener vivos ciertos estereotipos basados en el 'otro exótico' que necesita enseñar determinados rasgos identitarios, desembocando así en el imaginario de una escala jerarquizante, donde el arte latinoamericano asume un escalón inferior a aquel ocupado por el arte Occidental.



Aquellos años representaron un momento de construcción, no solamente de un *corpus* teórico sobre aspectos básicos del arte latinoamericano sino también de la construcción física de espacios de exhibición de arte con inclinación hacia esta producción. Inauguraciones de carácter nacional, como la Casa de América en Madrid, u otras tantas acontecidas en las Comunidades Autónomas que, apoyándose en lazos más o menos visibles con la cultura latinoamericana y, en la estela del aumento de su consumo internacional, buscaron consolidar a España como puente entre América Latina y Europa.

Pasado el momento de construcción, se abre otra etapa donde se percibe una mayor atención del sector privado, a través de las actividades de sus fundaciones, por

exhibir esta producción en la península. Fuertemente relacionado con la viabilidad comercial de estas obras, observamos como punto de inflexión en este panorama la realización de la feria de arte ARCO'97, dedicada a América Latina. El evento percibe tempranamente el potencial singularizante que le otorgaría el reconocimiento como el certamen que representa la mayor y más distintiva colección de galerías de arte contemporáneo de aquellos países, con lo que en ediciones sucesivas tuvo (y tendrá) a las naciones latinoamericanas como invitadas. La vitrina promocional que representa ARCO también será percibida por los gobiernos de la región, que subvencionaran estos envíos, con propósitos de dar a conocer aspectos selectos de su arte y de su cultura.

A su vez, en las salas de exposición de las fundaciones privadas se ha visto un incremento de exposiciones dedicadas a artistas de América Latina. Este aumento se da en sincronía con el crecimiento de inversiones de empresas españolas —eléctricas, de telecomunicaciones y de la banca— en los procesos de privatización que fueron llevados a cabo por los gobiernos de América Latina. Es así como vemos claramente la vinculación de causa y efecto, pues con esta promoción las empresas solventaban dos cuestiones: la difusión de obras que venían incluyendo en sus colecciones y el acercamiento amistoso hacia esas culturas y sus individuos.

Veremos también el afianzamiento de discusiones y reflexiones sobre qué es y cómo debe exhibirse el arte latinoamericano. Esto se generó a través de foros de discusión, organizados en el MEIAC y que introdujeron en España nuevas narrativas de la mano de pensadores, críticos y artistas latinoamericanos. Fue el inicio de la ansiada representación del Sur por el Sur, que tendrá en *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina*, organizada en el MNCARS en 2001 el ejemplo concreto de ese 'repensar lo latinoamericano'.

Exposiciones ideadas y concretadas por latinoamericanos que ponen en la mesa nuevas concepciones y teorías, que resemantizan y reflexionan sobre la producción contemporánea desvistiéndola de estereotipos y ubicándola en el mismo escalón de aquellas obras producidas en contextos centrales. Más que eso, nuevos trazados que muestran que hay varias historias del arte aconteciendo de manera simultánea, y que no sólo el centro contamina las periferias: estos contagios ocurren de manera bilateral o múltiple.

Algunos de los conceptos de comisariado barajados en estas exposiciones podían ir más allá del conocimiento reciente que manejaba el público español, donde posiblemente aquellas muestras didácticas y con linealidad histórica ganaban más sentido. Sin embargo, debemos reconocer que la intencionalidad de incorporar, aunque sea en los intersticios, nuevas visualidades y sus imbricaciones políticas, culturales y sociales y dar a conocer el laberinto estético que supone este arte, es un ejercicio que debe ser realizado paulatinamente, sin cesar y sin retacear esfuerzos.

Este trabajo continuo que acontecía en España vio temblar sus cimientos en el auge de la crisis económica mundial. A finales de la primera década del siglo XXI, los recortes y la austeridad de las administraciones públicas, reflejadas con mucho vigor en el campo de la cultura, han supuesto un cambio de actitud si lo que se quería era mantener el reconocimiento del arte latinoamericano y no caer nuevamente en una laguna de silencio e invisibilidad.

Las instituciones, movidas por la pujante voluntad de algunos profesionales, desarrollaron planos de trabajo menos costosos, que sin perder los avances teóricos de los años anteriores, posibilitaban seguir con la programación dedicada a América Latina. Veremos exposiciones que replantean las posibilidades y lecturas de las colecciones que fueron adquiridas a lo largo de estos años, que además itineran por distintos museos en España, evitando los elevados costes de transporte y seguros. Otras, también driblando estos valores, optan por la realización de obras *in situ* o *site specific*s, trabajando muchas de las veces con artistas que se encuentran en España. Ello que supone una nueva veta a explotar: el aumento de la inmigración que se dio a finales del siglo XX. También se percibe que la producción artística con herramientas tecnológicas (*web art* pero también vídeo y fotografía) se abre como un importante campo de actuación y despunta como vanguardia, al mismo tiempo que requiere menos presupuesto.

En otra perspectiva, y ya al margen de cuestiones económicas, vemos aparecer exposiciones que se centran en estudios de periodos o movimientos específicos de la historia del arte de América Latina. Siguiendo un movimiento internacional de investigaciones y de exhibición de estos nuevos relatos, en España también veremos muestras temáticas, que de alguna manera recuerdan a aquellas didácticas vistas en los años 90, pero que son más cerradas en su conjunto. Cerradas pues normalmente van a centrarse en un periodo de tiempo mucho más corto y específico y están fundamentadas

en base a estudios más hondos y complejizantes. Amplían la gama de países y artistas, ya no centrándose solamente en los del *mainstream*, sino buscando similitudes en las diversas aportaciones estéticas de la región y sus vinculaciones históricas. Aunque cabe destacar que estas narrativas se verán parcializadas por la posibilidad de selección de las obras: ya sea de manera abierta, en dependencia de la teoría que se maneja; o cuando la teoría se construye para justificar una colección determinada, contexto que no es particular de este modelo, es determinante a la hora de analizar exposiciones.

En el caso de Portugal, hemos contestado desde el principio de nuestro mapeo de exposiciones que ‘arte latinoamericano’ quería decir ‘arte brasileño’. Debido a condicionantes lógicas, como la relación colonial entre los dos países, sus contactos a través de la lengua y la cultura, la gran mayoría de las exposiciones exhibidas en Portugal fueron de arte brasileño, sobre todo colectivas, muy similares a aquellas de la década de 90 en España, y se fueron decantando posteriormente hacia muestras monográficas. Los proyectos más emblemáticos se organizaron principalmente alrededor del año 2000, fecha en que se celebraban los quinientos años de la llegada portuguesa a Brasil.

Los modelos de promoción en Portugal se dieron de dos maneras: en instituciones que puntualmente realizaron alguna exposición, sin sostener una bandera de inclinación americanista. Entre estas instituciones sobresalen las actividades realizadas dentro de los diversos programas de la *Fundação Calouste Gulbenkian*, espacio impar dentro de la promoción del arte contemporáneo en Portugal. En la otra punta está la *Casa da América Latina*, organismo de menor tamaño y alcance, pero que es el único representante de una voluntad de llevar la cultura latinoamericana al terreno portugués.

Frente al escueto panorama que encontramos en Portugal, se nos generó la duda de incluirlo o no en este estudio. Nos pareció finalmente que debía de figurar, aunque a manera de breve ensayo, para que con ello el panorama de la península estuviese lo más completo posible. Sin embargo somos conscientes de la necesidad de ampliar el estudio en Portugal hacia la difusión del arte de otras periferias, más afines con el proceso colonizador portugués, lo que nos lleva a una de las proyecciones de esta tesis: la posibilidad de replicarla hacia otros horizontes. En este caso específico, se trataría de investigar sobre las exposiciones de arte contemporáneo de países africanos de lengua portuguesa que se realizaron en Portugal y analizar su impacto, similitudes o diferencias en comparación con el proceso de difusión del arte latinoamericano en España.

Otra de las posibles proyecciones de este trabajo es la creación de una plataforma de libre acceso, en línea, donde se sistematice toda la información recogida de las más de 300 exposiciones que hemos mapeado en España. Un catálogo completo, con la presencia de los datos de las exposiciones (fechas, organizadores, comisarios, artistas, publicaciones) además de vincular los textos críticos y de prensa de cada una de ellas. Creemos que ese es un desdoblamiento para este trabajo que permitiría el acceso de los investigadores a esos datos organizados y que podrían generar otros estudios y cuestionamientos.

¿Es realmente posible romper con la categorización del arte latinoamericano? ¿Estamos preparados y preparándonos para organizar y visitar exposiciones donde la procedencia de los artistas no sea un punto clave en sus formulaciones? ¿El destierro de esos artistas realmente sería útil a la hora de ubicar sus obras críticamente en la contemporaneidad? ¿Cuánto del imaginario colonial persiste en la elaboración de los guiones de los proyectos expositivos? ¿Qué se exige al artista latinoamericano para incluirlo en el arte de Occidente? Estas son algunas de las consideraciones que se nos abren al finalizar este momento de la investigación. Cuestionamientos que nos han acompañado a lo largo de este trabajo y que difícilmente se prestan a contestaciones categóricas pero que, como inquietudes, nos impulsan a seguir estudiando y ver el momento que el arte de América Latina, en palabras de Graciela Speranza (2012: 13), “sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura su manera el mundo que lleva a cuentas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso”.

## 11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIBROS

Blanco Conde, María (dir.). (2005). Catálogo de la colección artística de la AECI. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Agencia Española de Cooperación Internacional, D.L.

Cabañas Bravo, Miguel. (1996). La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte. Madrid: CSIC.

Cortázar, Julio. (1960/ 1973). Los Premios. Buenos Aires: Editora Sudamericana.

del Pópulo, María y Gil-Delgado, Pablo Romero. (2002). La Exposición Universal de Sevilla 1992: Efectos sobre el crecimiento económico andaluz. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa.

González Casanovas, Ignacio (coord.). (2003). La huella editorial del Instituto de Cultura Hispánica. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

Guasch, Anna María. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial.

Guasch, Anna María. (2016). El arte en la era de lo global 1989 / 2015. Madrid: Alianza Forma.

Guasch, Anna María. (ed.). (2000b). Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980 – 1995. Madrid: Akal.

Jameson, Fredric. (1997). Periodizar los '60. Argentina: Alción Editora.

Mosquera, Gerardo. (ed.). (1996). Beyond the fantastic: contemporary art and criticism from Latin American. Londres: Institute of International Visual Arts.

Said, Edward W. (1996). Cultura e imperialismo. Madrid: Anagrama

Sardenberg, Ricardo. (ed.). (2011). Arte contemporânea brasileira no século XXI. 10 brasileiros no circuito internacional. Rio de Janeiro: Capivara.

Speranza, Graciela. (2012). Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes, Barcelona, Anagrama.

### **CAPÍTULOS DE LIBROS**

Amaral, Aracy. (1994). Art in Latin American: permanencia de lo pintoresco. En Leval, Susana T. (Coord.). Visión del arte latinoamericano en la década de 1980. (pp. 69-73). Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.

Amor, Mónica. (2004) ¿El mundo de quién? En Mosquera, Gerardo (Coord.). Adiós identidad. Arte y Cultura desde América Latina (pp. 183-192). Badajoz: Editora Regional de Extremadura y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Barradas, Efraín. (1994). Arte latinoamericano en Estados Unidos: al margen de algunas exposiciones. En Leval, Susana T. (Coord.). Visión del arte latinoamericano en la década de 1980. (pp. 73-80). Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.

Bellido Gant, María Luisa. (2005). Derroteros del arte latinoamericano en España. En Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (dir.). Arte Latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia (pp. 263-284) Zaragoza: Prensas Universitarias.

Brett, Guy. (1994). Transcontinental. En En Leval, Susana T. (Coord.). Visión del arte latinoamericano en la década de 1980. (pp. 103-104). Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.

Cabañas Bravo, Miguel. (2005). Presencia e influencia en España del arte americano a través de las bienales hispanoamericanas. En CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). El arte foráneo en España. Presencia e influencia (pp. 467 - 484) Madrid: CSIC.

Castillo, Omar-Pascual y Zaya, Octavio. (2013). Una conversación entre Omar-Pascual Castillo y Octavio Zaya. La voz del CAAM. En Zaya, Octavio. (ed.). Dos voces para un solo. Conversaciones, entrevistas e intercambios en tiempos inciertos. (pp. 5-15). Las Palmas de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno y Cabildo de Gran Canaria.

Cockcroft, Eva. (1988). The United States and Socially Concern Latin American Art: 1920-1970. En Cancel, Luis. (ed.) The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920 – 1970. (pp. 184 – 221). Nueva York: Harry N. Abrams.

Court, Cristina R. (2009). El CAAM, un tropismo transatlántico. En Court, Cristina R. (coord.). Centro Atlántico de Arte Moderno – CAAM. Elogio del museo y post-museo, 20 años de práctica intercultural. (pp. 29-41). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

del Arenal, Celestino. (1994). La institucionalización de la Comunidad Iberoamericana de Naciones. En del Arenal, Celestino. La política exterior de España hacia Iberoamérica. (pp. 233-254). Madrid: Editorial Complutense.

Fajardo-Hill, Cecilia. (2004). Mi casa no es mi casa: Imaginar lo transterritorial. En Mosquera, Gerardo. (Coord). Adiós identidad. Arte y Cultura desde América Latina (pp. 58-82). Badajoz: Editora Regional de Extremadura y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Goldman, Shifra M. (1994). Mirándole la boca a caballo regalado. En Leval, Susana T. (Coord.). Visión del arte latinoamericano en la década de 1980. (pp. 97-102). Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.

Gradowska, Anna. (2004). La pluralidad y el ascenso de las culturas del “Tercer Mundo”. En Gradowska, Anna. El otoño de la edad moderna (Reflexiones sobre el postmodernismo. (pp. 133-137). Caracas: Universidad Central de Venezuela y Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2003). Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad. En Lorente, Jesús Pedro y Almazán, David. (coord.). Museología crítica y Arte contemporáneo. (pp. 351 – 373). Zaragoza: Prensas Universitarias.

Lourenço, Eduardo. (1999). Uma língua, dois discursos. En Lourenço, Eduardo. A nau de Ícaro seguido de A imagem e a Miragem da Lusofonia. (pp. 145-153). Lisboa: Gradiva.

Manrique, Jorge Alberto. (1978) ¿Identidad o modernidad? En Bayón, Damián (Relator). América Latina en sus artes (pp. 19-33) México: Siglo XXI Editores, 2ª edición.

Ministerio de Cultura. (2005). Arte contemporáneo en la democracia. En Ministerio de Cultura. Crónicas de la cultura en la democracia (pp. 167 – 206). Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica de Publicaciones, Información y Documentación.

Mosquera, Gerardo. (2004). Suyo-ajeno y ajeno—suyo. Dos notas sobre migración y desplazamiento cultural. En Mosquera, Gerardo. (Coord). Adiós identidad. Arte y Cultura desde América Latina (pp. 173-184). Badajoz: Editora Regional de Extremadura y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Pacheco, Marcelo. (1999). Arte latinoamericano: ¿Quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles. Jiménez, José y Castro, Fernando (ed.). Notas del arte latinoamericano (pp. 127-140). Madrid: Madrid: Editorial Tecnos; Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, de la Generalitat Valenciana.

Peluffo Linari, Gabriel. (2004). Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea. En Mosquera, Gerardo (Coord.). Adiós identidad. Arte y Cultura desde América Latina (pp. 43-56). Badajoz: Editora Regional de Extremadura y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Pérez-Bustamante Yábar, Diana. (2008). Fundaciones y coleccionismo. Experiencias y tendencias. En Prado Román, Camilo y Vico Belmonte, Ana. (coord.). La inversión en bienes de colección. (pp. 190 – 211). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Puntual, Roberto. (1994). La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo. En Leval, Susana T. (Coord.). Visión del arte latinoamericano en la década de 1980. (pp. 65-68). Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.

Ramírez, Mari Carmen. (1999). Contexturas: lo global a partir de lo local. Jiménez, José y Castro, Fernando (ed.). Notas del arte latinoamericano (pp. 69-82). Madrid: Madrid: Editorial Tecnos; Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, de la Generalitat Valenciana.

Ribeiro dos Santos, Renata y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2013). Arte Latinoamericano en España, del 92 al Momento Actual. Vías de Actuación y Proyecciones. En López

Guzmán, Rafael (coord.) Patrimonio Histórico. Difusión e imbricación americana (pp. 173-192). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

Yurkievich, Saúl. (1978). El arte de una sociedad en transformación. En Bayón, Damián (Relator). América Latina en sus artes (pp. 173-188). México: Siglo XXI Editores, 2ª Edición.

### ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

Alcaide Ramírez, Aurora y Alcaide Ramírez, Dolores. (2010). Sinergias. Arte realizado en España por artistas de origen latinoamericano. *Arte y políticas de la identidad* (2), 172-177.

Alegría, Luis y Paz Nuñez, Gloria. (2007). Patrimonio y modernización en Chile (1910): La Exposición Histórica del Centenario". *Atenea* (495) 69-81.

Amaral, Aracy. (1978). Yes, nós temos artistas. *Arte Hoje*. 1 (11), 16 - 18.

Amor, Mónica. (1996). El paraíso Revisitado. *Atlántica: Revista das Artes* (15), 48-53.

Anónimo. (1992). La Casa de América en el corazón de Madrid. *muFace Revista de la Mutualidad General de Funcionarios Civiles del Estado* (120), 12-15.

Barriandos, Joaquín. (2009). Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. *Corneta Semanario Cultural de Caracas* (55), s/p. Disponible en [http://www.corneta.org/no\\_55/corneta\\_geopolitica\\_del\\_arte\\_periferico.html](http://www.corneta.org/no_55/corneta_geopolitica_del_arte_periferico.html). Consulta: 17 de noviembre de 2014.

Barriandos, Joaquín. (2015). Confluencia esférica. Curadoría global após 'Magiciens de la Terre'. *Art Research Journal* 2 (2), 1-14.

Ben-Ami, Shlomo. (1980). Hacia una comprensión de la dictadura de Primo de Rivera. *Revista del Departamento de Derecho Político*, (6), 107-132.

Blanco Bermúdez, Francisco. (2003). La expansión de Telefónica: un caso de internacionalización empresarial. *Quórum: Revista de pensamiento iberoamericano*, (5-6), 45-63.

Cabañas Bravo, Miguel. (1997). La XVI Edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo: Arco'97. *Archivo Español de Arte*, 70(279), 352-353 Consultado el 02 de noviembre de 2016. Disponible en: <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/661/664>. Consulta: 14 de octubre de 2016.

Casero Vidal, Pedro. (1996). Arte de los noventa en la Cartuja, Parque de los descubrimientos. *Atrio: revista de historia del arte* (8-9), 215-222.

Castelo Branco Diniz, Leila. (2007). O conceito de América Latina: uma visão francesa. *Caligrama* (12), pp.129-148.

De Diego, Estrella. (2009). Narrativas de Ultramar. *Revista de Pensamiento Iberoamericano*. Monográfica *El poder de la diversidad cultural* (4) 2, 289-310.

De la Nuez, Iván. (1995). El arte de las políticas exóticas: una costa y otra. *Revista Lápiz*, (111), 26 - 33.

De Souza Santos, Boaventura. (1985). Estado e Sociedade na Semiperiferia do sistema mundial: o caso português. *Análise Social* (87, 88, 89), 869-901.

Foucault, Michel (1984/1999). Espacios Otros. *Versión. Estudios de comunicación y política*. (Traducción de María Lourdes). (9), 15-26.

Franco Domínguez, Antonio. (2000). El museo del mes: MEIAC. *Descubrir el arte*. II (16), 96.

García Canclini, Néstor. (2010). Geopolítica del arte: nociones en desuso. *Salón Kitrik*. Disponible en: [http://salonkritik.net/09-10/2010/03/geopolitica del arte nociones.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/03/geopolitica-del-arte-nociones.php). Consulta: 22 de marzo de 2014.

García-Canal, Esteban et.al. (2008). La expansión de las empresas españolas hacia América Latina. *Revista Globalización, Competitividad y Gobernabilidad* (2) 2, 18-45.

Gillespie, Richard y Pollack, Bennie. (1993). La política exterior española en 1992. ¿Latinoamérica en el corazón, pero Europa en la mente? *Anuario Internacional CIDOB* (1ª parte), 15-31.

Giunta, Andrea. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)* *Artelogie*, (6), s.p. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?rubrique38>. Consulta: 16 de octubre de 2016.

Godoy, Francisco. (2010). Conelchilenoresistentearte, Solidaridad: Chile Vive, una exposición en España contra el Chile Dictatorial. *Aisthesis* (48), 186-204.

Goldman, Shifra M. (2001). Versiones del Sur. Desafío de los parámetros. *ArtNexus* (40) *Arte en Colombia* (86), s.p. Disponible en: [https://www.artnexus.com/Notice View.aspx?DocumentID=5345&lan=es&x=1](https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=5345&lan=es&x=1). Consulta: 20 de noviembre de 2016.

Herner, Irene. (1993). Erika Billeter y el arte mexicano en Europa. *Nexos* (marzo) año 15, s.p. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=6718>. Consulta: 15 de mayo de 2014.

Iida, Cecilia. (2016). El arte local en el contexto global. *Cuaderno 60. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (60), 21-29.

Ise, María Laura. (2011). Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. *Nómadas* (35), 31-47. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n35/n35a03.pdf>. Consulta: 15 de abril de 2013.

Jiménez, Carlos. (2011). Sinergias. Arte latinoamericano en España. *Fotocopioteca. Lugar a Dudas* (18), 1-15. Disponible en: [http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/18carlos\\_jimenez.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/18carlos_jimenez.pdf). Consulta: 15 de abril de 2014.

Krieger, Peter. (2002). Revolución y colonialismo en las artes visuales: el paradigma de la *documenta*. *Revista de la Universidad de México* (617), 88-92.

Loureiro, Marilia. (2011). América Latina: um ideal pós-utrópico? *Maré* (s/n). Disponible en: <https://atolie397.com/america-latina-um-ideal-pos-utropico/>. Consulta: 20 de febrero de 2012.

Mallet, Brian. (1996). La crítica de arte latinoamericana y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado. *Historia Crítica*. (13), s.p. Disponible en: [file:///C:/Users/Renata/Downloads/Dialnet-LaCriticaDeArteLatinoamericanaYLaCriticaDeArteEnAm-2180561%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Renata/Downloads/Dialnet-LaCriticaDeArteLatinoamericanaYLaCriticaDeArteEnAm-2180561%20(1).pdf). Consulta: 08 de junio de 2015.

Martín Martín, Fernando. (1996). El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz: un proyecto museográfico ejemplar. *Laboratorio de Arte*. (9), 263-292.

Mejía, Iván (Sin fecha). El modelo heterotópico o el desorden de los fragmentos. *Escritos sobre arte*. Disponible en: <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/el-modelo-heterotopico--o-el-desorden-de-los-fragmentos>. Consulta: 16 de enero de 2016.

Mesquita, Ivo. (1997). Arte brasileño contemporáneo: Panorama desde ultramar. *Revista Lápis. Revista Internacional de Arte*. XVI (134-135), 60-64.

Mignolo, Walter. (2008). Novas reflexões sobre a idéia de América Latina: a esquerda, a direita e a opção descolonial. *Caderno CHR*, 21 (53), 239 – 252.

Mollá Román, Ángel. (2014). Tricontinentalidad o la revisión permanente. Cedido por el Laboratorio de Investigaciones, Publicaciones y Debates del Centro Atlántico de Arte Moderno. [no publicado], 1-11.

Mosquera, Gerardo. (1995). Ventanas hacia América Latina. *Suplemento Cultural de la Universidad Nacional de Costa Rica*. (027), s.p. Disponible en: [http://www.icat.una.ac.cr/suplemento\\_cultural/index.php/articulos/151-suplemento-](http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/151-suplemento-)

027julio95/117-ventanas-hacia-america-latina-gerardo-mosquera. Consulta: 08 de junio de 2011.

Mosquera, Gerardo. (2000). Good-bye identidad, Welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. *Arte en América Latina. Tránsitos Globales*. Proyecto de investigación Arte contemporáneo de Ecuador. Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), pp. 1-9. Disponible en: [www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc](http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc). Consulta: 08 de junio de 2011.

Mosquera, Gerardo. (2003). Del Arte latinoamericano al arte desde América Latina. *ArtNexus*, (48) 2, 70-74.

Mosquera, Gerardo. (2006). Más allá de la antropofagia. Notas sobre Globalización y Dinámica Cultural. *Huellas: búsquedas en arte y diseño*. (5), pp.93-101. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1232>. Consulta: 08 de junio de 2011.

Muñoz, Clara. (2014). CAAM 25 años. Crónica de un recorrido. *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*. (54), 6-25.

Olívar Graterol, Dagmary. (2014). Del indigenismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década de los 70. *Semiosfera* (2), 172 - 195.

Orellana, Carlos. (1987). Chile Vive. Homenaje a un pueblo pertinaz. *Araucaria de Chile*. (37). Disponible en: <http://www.blest.eu/cultura/zurita.html>. Consulta: 08 de septiembre de 2016.

Parreño, José María. (1997). Polémicas de ARCO 97 o "Del inconveniente de haber nacido". *Cuadernos Hispanoamericanos* (563), 89-92.

Pedrosa, Adriano. (1993). Cartographies. *Poliéster*, 2 (6), 68-69.

Pérez-Oramas, Luis. (1993). Cuadros en una exposición. *ArtNexus*. (8), 59-61.

Pinto de Almeida, Bernardo. (1995). Cartografías: De Cameron al *Decameron*. *Revista Lápiz*, (111), 76-78.

Pinto Ribeiro, António. (2009). Próximo Futuro. *Próximo Futuro / Next Future* (Folleto del proyecto), (1), 1 - 40.

Piñero, Gabriela A. (2013). Re-estructurar el proyecto de un arte latino-americano: el modelo constelar. *Intervención*, (4), 7, 11-20.

Piñero, Gabriela A. (2014). Políticas de representación/ políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVI, (104), 157-186.

Piñero, Gabriela A. (2015). *Adiós Latinoamérica: historia de um abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*. (6), s.p. Disponible en: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=181&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=181&vol=6). Consulta: 15 abril de 2016.

Ribeiro dos Santos, Renata. (2013). Colombia hoy en exhibición. Arte colombiano del Siglo XX en España, 1980 – 2012. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (3), 56-67.

Ribeiro dos Santos, Renata. (2014). Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (Século XX) em Portugal, 1980-2000. *PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG* (4), 7, 184 – 198.

Ribeiro dos Santos, Renata. (2015). ¿Meter el mundo en el arte? Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera. *Arte y Políticas de la Identidad*. (13), 76-90.

Ríos Cullera, Pablo. (2010). Principio Potosí. *Arte y políticas de la identidad*. (2), 169-171. Disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/41520/1/117361-465461-1-PB.pdf>. Consulta: 17 de marzo de 2013.

Rodríguez, Bélgica. (1993). Un re-descubrimiento. *ArtNexus*. (8), 56-58.

Ruiz-Rivas, Tomás. (2006). Teoría del desplazamiento. Ensayo sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*. (24), 133-146

Salcedo Miliani, Antonio. (2005). América Latina: Arte y Territorio. *Atrio* (10/11), 133-140.

Schwartz, Jorge. (2002). Texto Introductorio al catálogo de la exposición Brasil 1920-1950 de la Antropofagia a Brasilia. IVAM Centre Julio González. Valencia, España. 26 de octubre de 2000 a 14 de enero de 2001. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. (8), s.p. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/schwartz.html>. Consulta: 23 de septiembre de 2016.

Scovino, Felipe. (2007). A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte e Ensaios*, v.1, (20). 98-105. Disponible en: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_Felipe\\_Scovino.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Felipe_Scovino.pdf). Consulta: 25 de marzo de 2014.

Suárez Canal, José Luis. (1995). La fotografía latinoamericana: realidad de un canto. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (544), 99-111.

Sueiro Seoane, Susana. (1992). Retóricas y realidades del “Hispanoamericanismo” en la dictadura de Primo de Rivera. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 28 (3), 143-159.

Tarroja, Rosa. (2004). La política cultural del Quinto Centenario en España. ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción a la recepción del arte latinoamericano? *Boletín Americanista* (54), 199-207.

Truppman, Jonathan. (2008). El arte en democracia. La trayectoria institucional del arte contemporáneo en la España moderna. *Gaceta Hispánica de Madrid* (7), 1-29.

Varela Agüí, Enrique. (2014). Tomás Llorens em 10 preguntas. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (9 – 10), 232-239.

Vidal, Carlos. (1995). Comentario sobre el multiculturalismo de los señores Jan Hoet, Bonito Oliva, Hubert Martin y Dan Cameron. *Revista Lápiz*, (111), 20-25.

Zaya, Octavio. (1992). Artistas latinoamericanos del siglo XX. *Atlántica: Revista das Artes* (4), 60-65.

### CONGRESOS Y SEMINARIOS

Álvaro Oña, Francisco Javier. (2004). La “I Bienal Hispanoamericana de 1951”. Paradigmas y contradicciones de la política franquista. En *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Barriandos, Joaquín. (2007). La descolonización del pensamiento geográfico. Arte global, Transculturalidad, Políticas de la Movilidad. En *Crítica de Arte en un mundo global*. Barcelona: MACBA, 1-11. Disponible en <http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/joaquin-Barriandos-La-Descolonizacion-Del-Pensamiento-Geografico.pdf>. Consulta: 21 de mayo de 2015.

Dios Vicente, Adrián. (2015). El proceso de internacionalización hacia América Latina de las empresas eléctricas españolas en las últimas tres décadas. Impacto económico y estrategias empresariales. En: *Seminario Doctoral Premio Europeo Carlos V. José Manuel Durão Barroso: Historia, memoria e integración europea desde el punto de vista de las relaciones transatlánticas de la UE*. Yuste: Academia Europea de Yuste.

Godoy, Francisco. (2013). El modelo constelar: Mari Carmen Ramírez y su estela. En *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Archivo de audio). Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/modelo-constelar-mari-carmen-ramirez-su-estela>. Consulta: 14 de marzo de 2014.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (9 de diciembre de 2011). Las exposiciones conmemorativas como modelo de difusión. En López Guzmán, Rafael. (Presidencia). Conferencia llevada a cabo en el congreso *Patrimonio iberoamericano desde Andalucía: difusión, conservación e investigación*. Baeza: Universidad Internacional de Andalucía.

Miralles Huete, Santiago. (26 de octubre de 2016). *Casa de América. 20 años de diplomacia pública y cultura*. Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.

Von Hafe Pérez, Miguel. (15 de marzo de 2014). *Imagens para os Anos 90*, Serralves, Porto, 1993. En *Simpósio "Exposições coletivas: uma reflexão crítica"*. Simposio dictado en el Museo Serralves, Oporto.

## TESIS

Ait Moreno, Isaac. (2010). *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1979 – 1994)*. [Tesis Doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/10858/1/T31873.pdf>. Consulta: 07 de abril de 2016.

Barriandos, Joaquín. (2013). *La idea del arte latino-americano. Estudios globales de arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. [Tesis doctoral inédita]. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/1/BR\\_TESIS.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110924/1/BR_TESIS.pdf?sequence=1). Consulta: 15 de marzo de 2015.

Fatio, Carla Francisca. (2012). *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. [Tesis doctoral inédita]. São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br). Consulta: 08 de agosto de 2015.

Garrido Castellano, Carlos. (2013). *Continente de insularidades. Arte y contexto en el Caribe en el cambio de milenio*. [Tesis Doctoral inédita]. Universidad de Granada. Disponible en: [digibug.ugr.es/bitstream/10481/29521/1/21862473.pdf](http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/29521/1/21862473.pdf). Consulta: 07 de marzo de 2014.

Godoy Vega, Francisco. (2015). *Modelos, límites y desórdenes de los discursos post--- coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Autónoma de Madrid.

González Ruiz, Nubia Janeth. (2006). *Colombia en la pintura de Fernando Botero. El Realismo Mágico en el imaginario Boteriano*. [Tesis Doctoral inédita]. Universidad Politècnica de Catalunya. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/6086>. Consulta: 03 de febrero de 2013.

Habib El Fakih, Yamily. (2015). *Genealogía del giro etnográfico en los discursos curatoriales contemporáneos (1989 – 2013)* [Trabajo final de Máster inédito]. Universitat de Barcelona. Disponible en: [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/63003/1/TFM\\_Habib\\_2015.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/63003/1/TFM_Habib_2015.pdf). Consulta: 15 de junio de 2016.

Mandelli de Marsillac, Ana Lúcia. (2011). *Aberturas utópicas. Singularidades da arte política dos anos 70*. [Tesis doctoral inédita]. Universidade Federal de Porto Alegre,

Instituto de Artes. Disponible en: <file:///C:/Users/Renata/Downloads/000821491.pdf>.  
Consulta: 12 de diciembre de 2016.

### CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

Coutinho, Wilson. (coord.). (1982). *Brasil. 60 Anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Catálogo de Exposição celebrada na Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, 12 de julho a 26 de setembro de 1982).

Ayllón, José. (coord.). (1983). *Edgar Negret*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo entre febrero y marzo de 1983).

Blázquez Godoy, Rafael. (coord.). (1987). *Chile Vive*. Madrid: Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Círculo de Bellas Artes. (Catálogo de exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes del 19 de enero al 18 de febrero de 1987).

Downs, Linda y Sharp, Ellen. (coord.). (1987). *Diego Rivera. Retrospectiva*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones. (Catálogo de exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía del 18 de febrero al 30 de mayo de 1987).

Day, Holliday T. y Sturges, Hollister. (1988). *Art of the fantastic: Latin American, 1920 - 1987*. Indianapolis: Indianapolis Art Museum. (Catálogo de exposición celebrada en el Indianapolis Art Museum del 28 de junio al 13 de septiembre de 1987).

Fundação Calouste Gulbenkian. (1989). *Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira. Coleção Roberto Marinho*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian. (Catálogo de Exposição celebrada en la Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989).

Pellicer, Carlos et al. (1988). *Rufino Tamayo. Pinturas*. Madrid: Ministerio de Cultura. (Catálogo de exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía del 29 de junio al 3 de octubre de 1988).

Ades, Dawn (coord.). (1989). *Arte en Iberoamérica 1820 - 1980*. Madrid: Ministerio de Cultura. (Catálogo de exposición celebrada en el Palacio Velázquez del 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990).

Ramírez, Mari Carmen et al. (1991). *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*. Madrid: Ministerio de Cultura / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 18 de junio al 12 de agosto de 1991).

Montovani Franco, Maria Ignez e Guarita do Amaral, Sonia Helena. (coord.). (1991). *Coleção Beatriz e Mario Pimenta Camargo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Catálogo de Exposición celebrada en la Fundação Calouste Gulbenkian de julio a agosto de 1991).

Brett, Guy et.al. (coord.). (1992). *Hélio Oiticica*. Róterdam: Witte de With Center for Contemporary Art en colaboración con Projeto Hélio Oiticica y The Galerie Nationale du Jeu de Paume. (Catálogo de exposición celebrada en la Witte de With Center for Contemporary Art del 22 de febrero al 26 de abril de 1992; Galerie nationale du Jeu de Paume, 10 de junio al 23 de agosto de 1992; Fundació Antonio Tàpies, 1 de octubre al 30 de diciembre de 1992; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de enero al 20 de marzo de 1993; Walker Art Center, 31 de octubre al 20 de febrero de 1994).

Boulton, Alfredo et al. (1992). *Reverón*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 3 de marzo al 19 de abril de 1992).

Rasmussen, W. (coord.). (1992). *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla: Tabapress. (Catálogo de exposición celebrada en la Estación Plaza de Armas del 11 de agosto al 12 de octubre de 1992).

Waugh, Carmen. (coord.). (1992). *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias, 1910 – 1960*. Las Palmas de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno y Turner. (Catálogo de exposición celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno del 7 de septiembre al 8 de noviembre de 1992 y en Casa de América del 10 de diciembre de 1992 al 31 de enero de 1993).

Laurin Lam, Lou et al. (1992). *Wilfredo Lam*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 29 de septiembre al 14 de diciembre de 1992).

Sichel, Berta y Villaespesa, Mar. (coord.). (1992). *Plus Ultra: AMÉRICAS*. Sevilla: Pabellón de Andalucía en la Expo'92. (Catálogo de exposición celebrado en el Monasterio de Santa Clara, Huelva, del 1 de agosto a 1 de septiembre de 1992).

Rasmussen, Waldo. (coord.). (1993). *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York: Paperback. (Catálogo de exposición celebrada en The Museum of Modern Art del 6 de junio al 07 de septiembre de 1993).

Billeter, Erika. (coord.). (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*. Madrid: Lunwerg Editores. (Catálogo de exposición celebrada en la Casa de América en 1993 y en el Instituto de América de Santa Fe – Centro Damián Bayón en 1994).

Vidal de Alba, Beatriz. (coord.). (1995). *Gravura contemporânea. Presença do México*. Lisboa: Centro Cultural Belém. (Catálogo de exposición celebrada dentro del festival *A magia do México* en el Centro Cultural Belém en 1995).

Cameron, Dan. (coord.) (1995). *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995).

Franco Domínguez, Antonio et al. (1995). El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Badajoz: Editora Regional de Extremadura. (Catálogo de presentación del museo).

Cunha Rêgo, Ivonne. (coord.). (1996). *Torres-García*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. (Catálogo de exposición celebrada en la Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva del 8 de mayo al 21 de julio de 1996).

Albiñana, Salvador y Fernández, Horacio. (coord.). (1998). *Mexicana, Fotografía moderna en México, 1923 – 1940*. Valencia: IVAM. (Catálogo de exposición celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno del 29 de enero al 17 de mayo de 1998).

Pacheco, Marcelo. (coord.). (1999). *Claves del arte latinoamericano. Colección Constantini*. Madrid: Fundación La Caixa. (Catálogo de exposición celebrada en la Caixa Forum Madrid del 16 de abril a 9 de junio de 1999).

Romero Magalhães, Joaquim; dos Reis Miranda, Tiago; y Viana, António. (coord.). (2000). *Brasil brasís cousas notaveis e espantosas. (Olhares modernistas)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (Catálogo de exposición celebrada em el Museo do Chiado, del 28 de abril al 28 de junio de 2000).

Glusberg, Jorge. (coord.). (1999). *Das vanguardas ao fim do milénio*. Lisboa: Culturgest. (Catálogo de exposición celebrada en la Culturgest del 23 de abril al 01 de agosto de 1999).

Reis, Paulo y Rosengarten, Ruth. (coord.). (2000). *Um oceano inteiro para nadar*. Lisboa: Culturgest. (Catálogo de exposición celebrada en la Culturgest, Galerias 1 e 2 del 02 de maio a 30 de julho de 2000).

Mosquera, Gerardo. (coord.). (2000a). *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del proyecto Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina, del 12 de diciembre de 2000 al 12 de febrero de 2001).

Ramírez, Marí Carmen y Olea, Héctor (coord.). (2000). *Heterotopías. Medio Siglo Sin-Lugar: 1918 – 1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del proyecto Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina, del 12 de diciembre de 2000 al 24 de febrero de 2001).

Mesquita, Ivo y Pedrosa, Adriano (coord.). (2000). *F(r)icciones*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del proyecto Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina, del 12 de diciembre de 2000 al 26 de marzo de 2001).

Amor, Mónica y Zaya, Octavio (coord.). (2000). *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del proyecto Versiones del Sur: cinco

propuestas en torno al arte en América Latina, del 12 de diciembre de 2000 al 12 de febrero de 2001).

Basualdo, Carlos y Zaya, Octavio (coord.). (2001). *Eztétyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del proyecto Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina, del 23 de enero de 2001 al 25 de marzo de 2001).

Aguilar, Nelson y Espath Pedroso, Franklin. (coord.). (2000). *Século 20. ArteDoBrasil*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian. (Catálogo de Exposición celebrada en el Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, octubre de 2000 a enero de 2001).

Jiménez, José. (coord.). (2001). *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica. (Catálogo de exposición celebrada en la Fundación Telefónica Madrid del 12 de septiembre al 18 de noviembre de 2001; Palacio de los Condes de Gabia, Instituto de Santa Fe – Centro Damián Bayón y Salas Caja General, Granada del 29 de noviembre de 2001 al 20 de enero de 2002; Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano del 8 de febrero al 08 de abril de 2002; en las Salas de la Universidad de Salamanca del 3 de septiembre al 27 de octubre de 2002).

Marroquí, Javier y Arlandis, David. (coord.) (2005). *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. (Catálogo de la exposición celebrada en el MEIAC del 26 de enero al 3 de abril y en el Centro de Arte Caja de Burgos del 14 de abril al 30 de junio de 2005).

Cerveira Pinto, António. (coord.). (2006). *META.morfosis. El museo y el arte en la era digital*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. (Catálogo de la exposición celebrada en el MEIAC del 27 de enero a 30 de junio de 2006).

Ciudad Ruiz, Andrés et al. (coord.). (2007). *Arte latinoamericano en la colección BBVA*. Madrid: BBVA. (Catálogo de exposición celebrada en la Fundación BBVA, Palacio Marqués de Salamanca del 21 de septiembre al 9 de diciembre de 2007).

Berríos, Marías y Lagnado, Lisette. (coord.). (2010). *Desvíos a la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 5 de mayo al 23 de agosto de 2010).

Jiménez, Carlos y Delgado, Carlos. (coord.). (2010). *Sinergias. Arte Latinoamericano actual en España*. Madrid: Secretaria General Iberoamericana y Fundación Fondo Internacional de las Artes. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo del 14 de mayo al 14 de septiembre de 2010 y en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa Gas Natural del 11 de noviembre de 2010 al 20 de febrero de 2011).

Creicher, Alice; Hinderer, Max Jorge; y Siekman, Andres. (ed.). (2010). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena*. Madrid: Haus der Kulturen der Welt/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 12 de mayo al 6 de septiembre de 2010).

Rivera Cusicanqui, Silvia. (ed.). (2010). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 12 de mayo al 6 de septiembre de 2010).

Suárez, Osbel. (coord.). (2011). *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934 – 1973)*. Madrid: Fundación Juan March. (Catálogo de exposición celebrada en la Fundación Juan March del 11 de febrero al 15 de mayo de 2011).

Carlos, Isabel. (coord.). (2011). *Doris Salcedo. Plegaria muda*. Londres: Prestel. (Catálogo de exposición celebrada en el Moderna Museet Malmö, 21 de mayo a 04 de septiembre de 2011; Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian del 09 de noviembre de 2011 al 22 de enero de 2012; y en el MAXXI, Roma del 15 de marzo al 24 de junio de 2012).

Pérez-Barreiro, Gabriel y Borja-Villel, Manuel. (coord.). (2013). *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Turner. (Catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 23 de enero al 16 de septiembre de 2013).

Castro Flórez, Fernando. (coord.). (2014). *Arte Iberoamericano en la Colección del IVAM*. Valencia: Institut Valencià d'Art Moderne. (Catálogo de exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Moderne del 15 de mayo al 13 de julio de 2014).

Bustamante Gutiérrez, Carolina y Godoy Vega, Francisco. (coord.). (2014). *Crítica de la razón migrante*. Madrid: AECID Publicaciones. (Catálogo de exposición celebrada en La Casa Encendida del 30 de mayo al 07 de septiembre de 2014).

Navarro, Wendy. (coord.). (2016). *Caleidoscopio y Rompecabezas. Latinoamérica en la colección del MUSAC*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de arte Moderno. (Catálogo de exposición celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno del 09 de junio al 09 de octubre de 2016).

## AGRADECIMIENTOS

Es inmenso el sentimiento de gratitud al finalizar esta etapa de la jornada. Incontables son los colaboradores, directos o indirectos, implicados en esta investigación. Apoyo, ánimo, conversaciones, discusiones, encuentros y desencuentros que estuvieron mezclados en la concepción y escritura de estas páginas. Son incontables los nombres que debería de citar, que se me hace pequeño el espacio. Por esto e, intentando poéticamente agradecer a todos, volveré a recurrir a Cortázar —varias veces citado a lo largo de estas páginas—, para organizar estos reconocimientos, apropiándome de las tres divisiones que hace el argentino en su novela *Rayuela*.

En la península, ***del lado de acá***, fue determinante el apoyo de los profesionales de los centros investigados que han donado parte de su tiempo, experiencias y vivencias para la construcción de este trabajo. Fundamental también fueron las trocas realizadas con los compañeros de trabajo y amigos en Granada y en su Universidad. También de este lado está Portugal y un lindo momento dónde se me reveló parte fundamental de mis raíces y me hizo redefinir aspectos de mi cultura. Muito obrigada ao Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa e a todos estes momentos compartidos, entre abatanado e abatanado.

En América Latina, ***del lado de allá***, está todo el desarrollo y edificación de mi discurso. Están mis verdades y esperanzas, mis quimeras y desalientos. Está el reverso. Tengo de agradecer a todos los involucrados en esta cimentación, en los que me han despertado el interés hacia *Nuestra América* y que me estimulan a seguir creyendo que estudiar y comprender aspectos de nuestra realidad, histórica y cultural, nos llevará a mejores senderos para hacer frente a una realidad tan desigual y dura.

Finalmente, ***de otros lados*** —que distinto de *Rayuela*, aquí se trata de los capítulos imprescindibles—, están los que ocupan ambos lados y que hacen que las distancias y las saudades sean menos complicadas. Lugar fundamental en este espacio ocupa mi director y guía en todo este recorrido, el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Sua orientación académica, los aportes de ideas, las sugerencias, las pacientes correcciones de idioma; han desbordado las expectativas de lo que debe ser un “buen director”, creando un espacio de troca y afecto que hace que el trabajo académico gane dimensión en lo real.



El doctorando RENATA RIBEIRO DOS SANTOS y el director de tesis DR. RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES,

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado resultados o publicaciones.

*Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.*

Fecha y lugar / *Place and date*

Granada, 27 de marzo de 2017.

Director de la Tesis/ *Thesis supervisor;*

Doctorando / *Doctoral candidate*