

caiana

Diana Wechsler

¿De qué hablamos cuando
decimos Arte Latinoamericano?
Exposiciones y perspectivas
críticas contemporáneas ⁽¹⁾

¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas ⁽¹⁾

Diana Wechsler

Re-localizando el horizonte

Observaba en los noticieros las manifestaciones de los Indignados en diferentes ciudades europeas. Las imágenes que aparecían, resultaban en primera instancia ajenas a los escenarios en los que se estaban produciendo. Habitualmente, la Puerta del Sol de Madrid, las calles de Roma o el Parlamento alemán y el nuevo paisaje berlinés de la unificación, se presentan en las noticias como íconos silenciosos, en los que se sobreimprime una voz en off que narra algún debate parlamentario, algún hecho político, social o cultural de relieve que remite a esos espacios. Sin embargo, las fotos del sábado pasado mostraban en esos escenarios fuertemente identificados como íconos de dichas ciudades y éstas a su vez de sus países, regímenes y formas de vida, imágenes que remitían a otros escenarios. Suele ser habitual que manifestaciones y confrontaciones callejeras se muestren en los noticieros, por ejemplo, en la Plaza de mayo de Buenos Aires, o concentraciones y corridas se exhiban en las calles de Río de Janeiro o de la ciudad de México.

Este cruce de imágenes y sentidos, me llevó a repensar algunas cuestiones que están implicadas en la pregunta que elegí para titular esta presentación, ya que si un concepto ronda las referencias culturales a América Latina es el de los conflictos, la diferencia, la otredad, y en este sentido, y

al son de las imágenes de las manifestaciones de la Puerta del Sol, surge la pregunta de ¿porqué la otredad es siempre nuestra? ¿Porqué no es posible relocalizar las preguntas y ensayar la inversión de su sentido, al menos como ejercicio para pensar y pensarnos?

Dejo aquí abierta esta cuestión como un posible horizonte de relectura desde el que avanzar sobre aspectos más específicos.

Una pregunta que abre otras...

La cuestión elegida como título para este ensayo es sin dudas muy ambiciosa, por lo que he de aclarar desde el comienzo, que no busco responderla, sino más bien, identificar algunos parámetros y aportar indicios para seguir transitándola.

Elegí, para pensar la noción de Arte Latinoamericano, centrarme en las exposiciones y presentaciones en escenarios como las Bienales como espacios privilegiados en los que se revela el pensamiento crítico contemporáneo sobre las artes visuales. Creo necesario aquí hacer esta delimitación ya que como sabemos, la noción de crítica de arte, puede ser aprehendida de diferentes maneras: desde aquellos textos que publicados en los medios gráficos (diarios, revistas, hoy también en sus variantes digitales) se ocupan de promover, hacer circular y aportar algunos términos a partir de los cuales pensar las obras, las acciones de los artistas, las instituciones, hasta los ensayos teórico-críticos que aportan desde sus proposiciones herramientas para pensar las artes modernas o contemporáneas. Dentro de este arco de posibilidades, considero que son las exposiciones itinerantes y las presentaciones de colecciones de arte latinoamericano las que contribuyen fuertemente hoy día, en la construcción de la imagen de lo latinoamericano, y particularmente desde su arte, tanto en nuestros países como en el exterior. Es por eso que esta presentación transitará a manera indiciaria, por algunas exposiciones de los últimos tiempos que creo que aportan elementos para nuestro análisis. ⁽²⁾

Volvamos ahora a la pregunta inicial: ¿de qué hablamos cuando hablamos de arte latinoamericano?

Escena 1

2010 Nosotros, los otros, en Berlín

El año pasado, durante el montaje de *Realidad y Utopía*, una exposición de arte argentino contemporáneo en la Akademie der Künste de Berlín, tuve la oportunidad de conversar con numerosos colegas, activos —especialmente— en la escena artística y académica alemana. La exposición presentaba con el subtítulo *arte argentino desde el presente*, un repertorio de obras contemporáneas en las que resonaban distintos pasados que fueron expuestos a la manera de *bilder cabinet*, agrupados en una de las salas buscando reponer una serie de referencias de la cultura visual *desde la que* emergen o *con las que* dialogan las obras contemporáneas seleccionadas, y recuperar a la vez, con estos anacronismos —en términos de Didi Huberman— un relato posible más allá de los parámetros canónicos de la historiografía del arte moderno y contemporáneo. La muestra presentaba a partir de tres instalaciones las hipótesis sobre las que estaba organizado el relato curatorial ligado a la posibilidad de exponer una serie de marcas de lugar, tiempo y diversidad cultural en cruce nuevamente de tiempos, espacios y referencias diversas. Se trataba de tres instalaciones entendidas como tres *Cajas para pensar*, tres obras como hipótesis de trabajo.

Veamos: tres cajas de diferentes tamaños ubicadas en el espacio delimitan sus lugares. Aunque realizadas recientemente, ellas se ofrecen como cofres de reliquias: conservan, silenciosas, unas claves que invitan a revisar ciertas dimensiones de la historia y la memoria cultural de nuestro país. Podría decirse que ellas hacen uso de las coordenadas espacio-tiempo para convertirse en dispositivos significativos capaces de atravesar la historia desde el presente.

Caja para pensar una patria posible / La primera, de metal y vidrio, contiene una cantidad de tierra de algunas partes del territorio nacional. Tierras diversas que aparecen aquí, más allá de su materialidad, *como testigos de las culturas que en contacto con ellas se desarrollaron*. Con distintas calidades, la tierra se deja ver a través de las inflexiones que la luz y las diversas texturas de la superficie van definiendo. Cantidad de líneas sinuosas de variados grosores surcan los planos del vidrio con la exactitud de mapas superpuestos, cuyos nombres indican lugares remotos que hacen que cada grano de tierra allí almacenado cobre sentido. Son mapas que describen y acercan a la vez, en su yuxtaposición, distancias no solo geográficas sino también culturales y sociales. Son mapas para leer “desde adentro”. *Caja para soñar una patria posible*, construida por Teresa Pereda, que crea cruces de caminos que quizás en la realidad no se cruzan y, con ellos, habilita la alternativa de materializar simbólicamente el sueño de una patria de encuentros y convergencias en los que la tierra —y su vasta connotación cultural—, más que un escenario de disputas, sea un *espacio para el despliegue de las utopías*.

Libros de arena / En otra caja, esta vez se trata de una realizada íntegramente de vidrio, un metro cúbico de arena repone la metáfora cultural de Jorge Luis Borges en su *Libro de arena*. Una luz señala el centro del plano cuadrado e irregular de la superficie que espera latente al espectador que la active. De pronto, una mano que se interpone entre la luz y la arena hace que una catarata de textos luminosos de colores diversos se derrame sobre aquel espacio inerte. Es entonces cuando la obra va revelando sus secretos. Letras, frases, párrafos en distintas tipografías e idiomas exponen la expansión de los textos de Borges en la web. Mariano Sardón retoma para su trabajo el título y activa la imagen de la biblioteca infinita en una obra que, a su vez, opera como referente para pensar sobre las tradiciones culturales, aquellas tan diversas que dan forma singular a

nuestra cultura de mezcla, como la definió Beatriz Sarlo hace ya tiempo. La experiencia estética propuesta por este *Libro de arena* se recrea en cada espectador y se diluye con él. Lo que persiste justamente es lo fugaz, el instante íntimo con la obra, con esos textos escurridizos que se presentan una y otra vez aunque siempre diversos. La obra entraña una serie de paradojas capaces de representar la complejidad de sentidos que alberga el tiempo presente. Alumbra sobre aspectos diversos de nuestra experiencia contemporánea, signada por la fragmentación y la discontinuidad, al tematizar la disolución de los objetos impresos, que desde hace siglos fueron los responsables de alimentar el pensamiento y la imaginación. Como contrapartida, Sardón piensa desde su trabajo la expansión a través de la web de un mundo de textos diseminados en el espacio y en el tiempo, una expansión que permite desarrollar la sensación de acceso ilimitado y, sin embargo, no deja de inquietar cualquier intento de posesión o de totalidad. El *Libro de arena* que describe Borges se lee como prefiguración de una biblioteca infinita –sin paredes ni estantes– que día a día se va construyendo, esparciendo y diluyendo a la vez, y que alcanza en la obra de Sardón una posible representación. De diferentes maneras, convergen aquí distintos espacios y tiempos en procura del encuentro de otros sentidos capaces de revelar aspectos de una realidad inestable. Pasado y presente: desde la configuración imaginaria de la biblioteca de Alejandría como biblioteca universal, hasta la no menos imaginaria biblioteca que procede de la web; la memoria de la cultura occidental con la experiencia contemporánea; la contundencia material del libro y su desvanecimiento en la pantalla luminosa; Borges con Sardón. ⁽³⁾

Metro cuadrado/ La tercera caja es la que construye Graciela Sacco ocupando tres metros cúbicos en el espacio. Tres metros cúbicos delimitados por tubos de metal y tensores que dejan ver de un lado al otro, creando una pantalla visual que muestra el espacio interno de este gran cubo.

En su interior, otro más pequeño flota a la deriva al son de la pregunta: *¿cuánto cuesta un metro cuadrado?* Sobre la superficie de este cubo-globo están impresos los precios del metro cuadrado en diferentes ciudades del mundo, entre ellas también las nuestras. La obra problematiza con irónica síntesis las limitaciones contemporáneas al ejercicio del derecho, imaginado por Sacco, de poder hacer uso de, al menos, un metro cuadrado de tierra.

A partir de considerar que es en ese pequeño espacio donde todo comienza, de suponer que se tiene derecho a un metro cuadrado al nacer, ya que en *algún sitio hay que pararse*, dirá Sacco, se origina una reflexión en torno a la medida del deseo y las dificultades de aprehenderla, y es allí donde se originan varias de las preguntas que guían el proyecto *M2*. *¿Cuántos metros hay desde aquí hasta la línea del horizonte? ¿Cuál es la medida del pensamiento? ¿Cuánto es un metro cuadrado de saber? ¿Cuánto es un metro cuadrado de encierro y cuánto uno de destierro?* ⁽⁴⁾

El espacio como magnitud infinita y sus límites sociales, las posibilidades de medir con esta dimensión otras como el saber, el poder, la prisión, el destierro, hacen de *M2* una metáfora inquietante en la que se encuentran lo individual y lo colectivo dando cuenta de una misma historia. En el proyecto *M2*, el espacio aparece como un sitio en donde se imprimen y desvanecen a la vez presencias que quedan como auras de tiempos diversos generando la impresión de asistir en cada trabajo a un presente continuo.

El tiempo, entonces, se muestra de manera peculiar, porque este presente continuo no narra, sino que es, al ocupar un sitio en el imaginario, y es desde allí que inquieta y mueve a la reflexión al hacer presente, visible, aquello que, por exceso de presencia quizás, se pretende no ver, teniendo en cuenta, por otra parte, que –en palabras de Georges Didi-Huberman– “la imagen, a menudo, tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira”. ⁽⁵⁾

Presente y pasado fluyen y las imágenes resultan

particularmente ricas en esta condición de situarse en el tiempo como iluminaciones –iluminaciones profanas, diría Walter Benjamin–, destellos de realidades que alumbran tiempos diversos, ofreciéndose como revelaciones formales que ponen en común elementos distantes y detonan sentidos que son sociales, pero solo posibles desde lo artístico. En este sentido, estos tres cubos, realizados por tres artistas argentinos contemporáneos –Teresa Pereda, Mariano Sardón y Graciela Sacco–, se presentan como dispositivos que detonan varias cuestiones desde las que escribir algunos fragmentos de nuestra historia. Los materiales elegidos, la tierra y la luz en la primera caja, la arena y la luz en la segunda, y el aire y la luz como configuradores de sentido en la tercera, remiten simbólicamente a lo originario y a la vez al más rotundo presente. En suma, hablan de la continuidad de un tiempo y también de la memoria de aspectos de un pasado complejo, signado por tradiciones diversas, que se combinan una y otra vez, marcado por tensiones que ponen a prueba proyectos imaginados y promesas realizadas que aún merecerían ser cumplidas.

De distintas maneras, este tipo singular de objetos culturales que son las artes visuales operan como agentes activos, constituyendo una forma de conocimiento crítico que abre caminos hacia la configuración de distintos aspectos de lo real. ⁽⁶⁾

Pero antes de exponer estas tres obras-disparadoras de las cuestiones que planteó la exposición, elegí otra instalación que estuvo destinada a funcionar como nexo entre el mundo cultural alemán y el que el espectador encontraría en las salas a partir de los trabajos de artistas argentinos, se trata de la obra de 2007 de Miguel Rothschild.

Melencolía, es su nombre y recoge el curioso elemento geométrico de la iconografía de la obra del mismo nombre de Albrecht Dürer, para presentarlo nuevamente actualizando su sentido simbólico y poniendo ante nuestros ojos la compleja configuración de la tensión sobre los límites del conocimiento humano.

La iconografía de Dürer alude a la idea del pintor geómetra, aquel que logra controlar el mundo de lo medible pero al que el saber de la imposibilidad de acceder a un universo más allá de lo finito lo llena de tristeza, ⁽⁷⁾ pasando por las recuperaciones que de esta misma figura hicieron Giorgio De Chirico y Mario Sironi, ⁽⁸⁾ en tiempos del comienzo tangible de la crisis de la razón moderna, y con ellos los usos que de la imagen de Dürer hicieron Sartre o Agamben, por ejemplo.

Rothschild excluye la figura femenina en la que se centra la iconografía clásica y elige el enigmático poliedro para volver a pensar con él la relación con la cultura clásica, con la tradición europea occidental, pero también para situar nuevamente el problema de los límites del saber humano y la dificultad para encontrar alguna razón capaz de revelar el sentido de la existencia contemporánea. Más allá del abismo que se instala con ambas cuestiones, la recuperación de este elemento geométrico complejo en una versión colorida y grácil que permite el paso del espacio real a través de él invita a pensar en una virtual resignificación vinculada a la posibilidad de volver a pensar desde algunos de los términos de la modernidad: aquella lejana del siglo XVI con la más cercana del siglo XX, con la que aún tenemos algunas cuentas pendientes, algunas promesas por cumplir, algunas utopías por recuperar.

Europa y América, Alemania y Argentina se presentan en esta obra como puntos de encuentro, bisagra y prólogo entre dos universos simbólicos en relación. Esto que a mi se me aparecía tan claramente, a los colegas alemanes les disparaba rápidamente la pregunta acerca de dónde está lo argentino en esta obra. ¿Porqué diríamos que esta y las otras tres obras forman parte del corpus que podría definirse como de arte latinoamericano?

Una vez más se reeditaba la pregunta, una vez más la necesidad de revisar los parámetros

canónicos desde los que habitualmente se leen las producciones culturales realizadas por artistas de nuestros países.

A partir de estas cuestiones, Johannes Odenthal, el curador de la Akademie, decidió organizar un seminario que bajo el título *How to curate a culture?* agrupó al curador de la muestra *O deseo de forma* con obras concretas y neo concretas de artistas brasileños, que en paralelo a *Realidad y Utopía* se exhibía en la otra sede de la Akademie, al curador de la muestra *Contemporary Istanbul* que había presentado el arte contemporáneo turco en Berlín el año anterior y a una curadora israelí que llevaba adelante un proyecto con artistas palestinos e israelíes. Con la coordinación de Odenthal, los “otros” hablábamos entre nosotros, de nosotros mismos. Esto que parece un trabalenguas ilustra en parte la situación. Estuvimos allí reunidos pensando desde cada una de nuestras posiciones relativas sobre los modos que cada uno había elegido para presentarse ante el público alemán y con esto, inevitablemente la cuestión de la identidad rondó todas las intervenciones y debates.

Llegamos así a otro de los parámetros sobre los que necesitamos pensar: ¿porqué nosotros, que para los europeos y los norteamericanos funcionamos como los “otros” -en tiempos de globalización, supuestos borramientos de fronteras y transnacionalizaciones culturales mediante-, debemos responder a cuestiones identitarias? ¿De quién es la demanda de esta marca de identidad: propia o ajena?

Veamos brevemente algunos indicios del pasado cercano.

Escena 2. 1967 Latinoamericanos en París

El 4 de diciembre de 1967, la Revista *Time Life*, desde París titulaba: “A orillas del Sena se hace arte en español. Latino América brilla en París”. A continuación:

“Desde hace siglos, los artistas de Europa han pintado, esculpido y debatido a orillas del Sena. Así se forjó la fama intelectual de París, y con la afluencia de artistas de diversos acentos, se transformó en capital de la cultura universal. Hoy una nueva ola, la de los latinoamericanos, ha impuesto el español, el portugués y una obra formidable, a la vez ibérica e india, negra y mulata, con la fuerza, frescor y ritmo del Nuevo Mundo, según describe el corresponsal de *Time Life* en París, Roger Stone. Ahora, la adjudicación del Premio Nobel al guatemalteco Miguel Angel Asturias, (...) pone ante los ojos de Europa y los EEUU el gran florecimiento cultural latinoamericano que está produciéndose en París. Como los artistas y escritores británicos y norteamericanos de antes de la Segunda Guerra Mundial, los latinoamericanos están plasmando imágenes e ideas con los colores y la magia de sus países. Y con la perspectiva de la distancia, su obra adquiere una dimensión de excelencia universal.”

Después de un extenso desarrollo sobre las presencias de diferentes artistas y escritores en París, el cronista llega a una primera conclusión: “ellos han establecido en París la capital cultural de América Latina.” (Una afirmación en la que curiosamente –o no tanto- resuena aquella de la Gaceta Literaria de Madrid cuando en 1925 se autoproclamaba como “meridiano cultural de Hispanoamérica”) Y prosigue:

“además han brindado a París un punto de apoyo intelectual en un momento en que la Ciudad Luz parecía contrastada. Pero quizás lo más importante sea el hecho de que están probando que sus países pueden alcanzar la más alta jerarquía cultural (...). Se han incorporado con éxito a movimientos internacionales que se consideran importantes. Su prominencia en París imprime un sello de lozana capacidad creadora a un mundo que por razones geográficas y de comunicaciones, ha preferido con frecuencia desconocerlas. Hoy las casas editoriales y las galerías de arte –y el público- empiezan a conocer mejor a los latinoamericanos. Ya no buscan en ellos solamente lo arcaico y lo folklórico, las novelas de

bandidos de parajes remotos o las pinturas primitivas de colores brillantes, el ritmo del samba o el tango. Buscan la excelencia que puede medirse por cualquier patrón, viejo o nuevo, y saben que pueden hallarla. Puede decirse que si la integración económica de la América Latina está aún por lograrse, en París existe ya un mercado común de capacidad creadora.”

Me permití incluir esta extensa cita ya que aporta desde el optimismo de finales de los años '60 una serie de paradojas que continúan hoy día rondando la cuestión que estamos situando. Según la nota de *Time life*, los artistas latinoamericanos cumplen una doble misión en el París de aquellos años: resucitar a la ciudad luz, a partir del movimiento que ellos aportan y obtener en ella una visibilidad que de ninguna otra forma alcanzarían en las metrópolis de las que cada uno de ellos procede. Por otra parte, se señala que esta nueva situación habría permitido que los artistas latinoamericanos se incorporaran a los movimientos internacionales y a su vez que esta nueva condición llevara a la crítica a desactivar las lecturas folklóricas y pintoresquistas habituales para pasar a valorar el arte latinoamericano con otro tipo de patrones.

Resulta interesante poner en línea con esta lectura de la revista del '67, dos premios de las bienales de Venecia cercanos: en 1961 lo obtiene Antonio Berni con su serie de Juanito Laguna y en 1966 Julio Le Parc con su trabajo cinético. Si en el primer caso el premio podría aparecer sospechado de contaminaciones políticas a la vez que, la imagen podría haber sido identificada con las propuestas del Nuevo realismo y la Figuración narrativa franceses, también estaban presentes los presupuestos de las marcas de lo regional; en el segundo, en cambio, lo que se valora es una propuesta estética no menos política quizás, pero estrictamente alineada con la vanguardia abstracta contemporánea.

Si a Berni parecería que se le hubiera exigido “declarar el contexto” – extrapolando las palabras de Gerardo Mosquera cuando se refiere al

proceso del arte latinoamericano al promediar los '90- a Le Parc, se le habría reconocido “como participante en una práctica general, que no tiene por necesidad que exponer el contexto, y que en ocasiones refiere al arte mismo”.⁽⁹⁾

Sin embargo, esto que observamos en aquellos años y que al parecer hasta el periodista de *Time Life* lo habría intuido, no podemos decir que haya sido la tendencia dominante. Los artistas latinoamericanos siguieron estando bajo la presión del pronunciamiento identitario y me cuesta discernir cuánto hay de propia demanda y cuánto de demanda externa en esta cuestión.

Abandonemos ahora esta referencia histórica y avancemos sobre nuestros días.

Escena 3.

Latinoamericanos entre Venecia y Sao Paulo

Son numerosas las nociones utilizadas para definir a América latina, su arte, su cultura. Todas ellas buscan encontrar patrones comunes que resulten totalizadores. Entre ellos, el rescate del concepto reapropiado por la vanguardia modernista brasileña de *Antropofagia* resulta especialmente significativo ya que una vez más permite reenlazar tiempos y espacios.

Recordemos rápidamente, en 1998, Paulo Herkenhoff tituló a la XXIV Bienal de Sao Paulo con el potente término de *ANTROPOFAGIA*, una noción altamente significativa para pensar la dinámica cultural del continente ya que admite la inclusión de cuestiones claves para nuestros procesos culturales como la de *apropiación*, *resignificación* así como también, la *validación de la copia*, algo que a su vez resulta convergente con las consignas del posmodernismo.

Apropiaciones, resignificaciones pueden ser leídas claro, como gestos de resistencia cultural, pero a la vez, son también parte de la dinámica de reconocimiento de la existencia de otra matriz cultural. Retomando a Mosquera, se trata no sólo de que lo ajeno se *impona* sino que también se *asume*.⁽¹⁰⁾

La reactivación *antropofágica* de la bienal del '98 buscó derribar el viejo canon derivativo desde el

que estaba escrita la historia del arte latinoamericano, acogiéndose, a su vez, a las matrices del gran relato del arte moderno. En esta línea, puede ser leído tanto el relato curatorial construido por Waldo Rasmussen para la exposición itinerante de arte latinoamericano que se inició en Sevilla '92, pasó por el Pompidou y terminó en el MOMA y –aunque con matices superadores como los de señalar que se trata de *artistas en* Latinoamérica y no *arte de* Latinoamérica en el ensayo, escrito por Edward Sullivan para acompañar esa exposición– la cuestión de la irradiación de influencias del centro a las periferias sigue rondando y el catálogo ha quedado como testigo y continuador en el tiempo de esta impronta conceptual.⁽¹¹⁾

Diez años más adelante, Maricarmen Ramírez y Héctor Olea buscan otra alternativa al emprender el proyecto de *Heterotopías* llevado a cabo en el MNCARS y replanteado luego como *Utopías invertidas* en Texas.

Entre los presupuestos que sostienen estas comparaciones está el considerar –en los términos en que lo plantea Foucault y son retomados por Said–⁽¹²⁾ el carácter *artificial* de los discursos de la modernidad y allí el del arte moderno así como la pretendida universalidad de su aparato conceptual y político. Ambos casos tienen en común el hecho de que, como afirmó García Canclini, están “relatados a distancia” ya que se trata de proyectos llevados adelante por curadores que residen y trabajan en los Estados Unidos. Por otra parte, se considera que la IIª post guerra aportó, junto con un nuevo proceso de expansión del capitalismo y la modernidad, nuevos elementos discursivos para pensar el mundo. Éstos, distribuidos desde las instituciones de reproducción del sistema – centros de formación, universidades, espacios e instituciones culturales, etc.- construyeron nociones como la de *Latinoamérica* y en el caso que nos interesa, de *arte moderno y arte latinoamericano* que se inscriben dentro de la lógica del nuevo orden mundial. Esta fuerte tendencia a la occidentalización asume, en las últimas décadas del siglo XX en el marco de la expansión de lo que se conoce como

la *lógica del capitalismo tardío* un papel clave dentro de los procesos de globalización y transnacionalización de la cultura. Estas exhibiciones mencionadas presentan algunas huellas de las formas en que este proceso se fue consolidando en el área específica de la construcción de una zona de conocimiento relativo a las artes visuales de Latinoamérica.

Retengamos estas cuestiones como referencia. Entre tanto, en 2007, Robert Storr, Rector de la Yale School of Art de Estados Unidos, es el responsable de la curaduría general de la Bienal de Venecia. “El arte es un network (red) mundial” sostuvo Store y expandió las fronteras de la antigua bienal con una alta inclusión de artistas no europeos, creando el primer pabellón africano de la historia además de alcanzando la mayor representación de artistas de América latina en esta edición. Los medios hablaron entonces de una bienal muy democrática y altamente política. De ella participaron, por ejemplo León Ferrari con su avión cazabombardero de 1966 con el que se pronunciaba frente a *La civilización occidental y cristiana*, contra la Guerra del Vietnam y el colombiano Oscar Muñoz, con su *Proyecto para un memorial*, cinco videos sincronizados, que instan a reflexionar sobre la memoria. Fue una bienal que incluyó la denuncia contra las dictaduras militares, la hipocresía de la iglesia, la violencia, la memoria, especialmente de la mano de las presencia de artistas de América latina y de África. De manera similar a lo que se observó en la escena parisina de los '60, Venecia se presentaba como un sitio de alta visibilidad para hacer oír la voz y a su vez Storr se valió de estas otras voces para dar cuenta de procesos globales, que lejos de mostrarse de forma homogénea hacían estallar el eurocentrismo en la diversidad.

De esta bienal a la de 2009 se advierte un interesante proceso de inclusión de las propuestas de los artistas latinoamericanos dentro de las narraciones generales, algo que resulta interesante señalar, dado que contemporáneamente en esta última década se produjeron exposiciones muy

abarcativas que sin embargo, curiosamente no incluyeron referencias latinoamericanas. Vayan como ejemplo: *Mimesis*, la extensa exposición realizada en el Museo Thyssen en 2005 y *Huellas de lo sagrado*, en el Pompidou en 2008.

Retomando entonces Venecia 2009. Allí, un enjambre organizado de tensiones inundó el espacio de una sala amplia y diáfana de la exposición central de la 53ª Bienal de Venecia. Como una visión aumentada de un mundo microscópico de células de distintos tamaños que crecen, se expanden, agrupan, elevan o aíslan mostrándose ante el espectador como un universo alternativo; o bien, poniendo en el espacio un poderoso campo de fuerzas materializado por tensores negros que organizan las direcciones de un enorme cubo blanco generando otros espacios e invitando al espectador a transitarlos explorando en ese acto otros modos de habitar, obligándolo a agacharse, realizar torsiones inusuales, mirar en distintos sentidos, moverse con sigilo, en fin, ocupando literalmente todo el espacio, el artista argentino Tomás Saraceno presentó sus *Galaxias*. Una apuesta estética poderosa que capturó quizás más que ninguna otra – el menos en su modo de imponerse en el espacio- el concepto *Fare mundi*, propuesto por el curador.

Venice suitcase, es la intervención que la brasileña Renata Lucas realizó en las principales calles de los Giardini y del Arsenale. En la exposición central, entre más de 80 artistas de diversos orígenes, la presencia de estos dos creadores sudamericanos respondió a la selección del curador general de la bienal Daniel Birnbaum. En paralelo, lo que en el marco de las bienales se define como las participaciones nacionales, se fue situando en distintos espacios y asumió diversos formatos. Antes de avanzar sobre ellos, retomemos las palabras de Birnbaum:

“El título de la exposición *Fare Mondi* expresa mi deseo de enfatizar el proceso creativo. Una obra de arte representa una visión del mundo y si la tomamos en serio puede llegar a verse como una manera de hacer un mundo. La fuerza de la

visión no depende del tipo o complejidad de los instrumentos puestos en escena. Por ello todas las expresiones artísticas están presentes: instalación, video y film, escultura, performance, pintura y dibujo, incluso un desfile en vivo. El ‘crear mundos’ como punto de partida también permite a la exposición resaltar la fundamental trascendencia de determinados artistas clave para la creación de sucesivas generaciones, además de explorar nuevos espacios para el desarrollo del arte fuera del contexto institucional y más allá de las expectativas del mercado del arte. *Fare Mondi* es una exposición impulsada por la aspiración de investigar los mundos que nos circundan, a la vez de imaginar mundos futuros. Se trata de posibles nuevos comienzos y esto es lo que quisiera compartir con los visitantes de la Bienal.”

Toda una declaración de principios que sostiene la perspectiva inclusiva de Birnbaum en la muestra central en la que los dos artistas mencionados compartieron la deriva propuesta por el curador con otros de orígenes europeos, asiáticos, africanos. Una vez más la bienal aparece como un modelo a escala del mundo, aunque en este caso en particular, dado el discurso con el que se convocó a participar, un modelo que traccionaría hacia el futuro, buscando instalar otras/nuevas perspectivas en el horizonte.

En este contexto, las presencias nacionales, enfocando particularmente las de los países latinoamericanos, asumieron distintos formatos, desde aquellos que se presentaron en sus propios pabellones, como Brasil, Venezuela o Uruguay, hasta quienes integraron la exhibición reunida a instancias del Instituto Italo-latinoamericano en un sector del Arsenale, en la *Artiglierie*, con curaduría de Irma Arestizábal, (su último trabajo, vaya esta mención como pequeño homenaje).

Aquí, la política de selección estuvo guiada por un concepto complementario del de la convocatoria general. *Mundus Novus - Arte Contemporánea dell'America Latina*, fue la idea de Arestizábal en la que incluyó trabajos de artistas de

distintos sectores del continente.

La propuesta fue presentar al conjunto como tal, como una única muestra enlazando diversos temas en una unidad orgánica y articulada que pone en diálogo las obras entre sí y con el espacio. Artistas de Bolivia, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Perú y República Dominicana fueron reunidos aquí. Proyectos de larga exploración como *El herbario de plantas artificiales* de Alberto Baraya (Colombia) que reelabora los viajes científicos de los siglos XVIII y XIX, se encuentran con la instalación de Fernando Falconi (Ecuador) – *Olimpo*– en donde nuevamente se hace centro en esos viajes apropiándose de la figura del Volcán Chimborazo como referente geográfico e histórico americano.

Las mitologías americanas se reactivan en el trabajo de Dario Escobar (Guatemala) y sus estrategias de re-contextualización de los objetos: la cola de un Quetzalcoatl rojo, la serpiente emplumada, se construye con llantas de bicicletas. Y si de recontextualizaciones se trata, *La luna* de Paul Ramirez Jonas (Honduras) plantea la localización en el territorio desde las fases de la luna, en tanto *La nube* de Ramsés Larrazábal (Cuba) reenvía desde una perspectiva constructiva a otra tradición del arte en América Latina, retomado por el trabajo de Luis Roldán (Colombia) desde la experiencia urbana recreada por fragmentos que testimonian sus “expediciones” arqueológicas por sus espacios personales y por las calles de Bogotá y de New York. Las ciudades, a su vez, aparecen en el trabajo de Carlos Garaicoa (Cuba), en tanto la presencia de otros mundos alternos aparece en el de Raquel Paiewonsky con la presencia de raros especímenes que los pueblan.

Federico Herrero (Costa Rica), Gastón Ugalde (Bolivia), Nils Nova (El Salvador), Sandra Gamarra (Perú) aportan desde sus trabajos fuertemente coloridos otros juegos ilusorios que des y re localizan las marcas de lugar, las represent-

aciones de Latinoamérica en la escena internacional. Un vasto repertorio que sin embargo prescinde de las viejas aspiraciones totalizadoras para operar sobre ciertos tópicos en red, invitando a transitar recorridos como los observados.

Entonces, 2009 y 2010 fueron los años de las dos últimas bienales. La de Venecia, portando su tradición más que centenaria convocó con el lema *Fare mundi* a una exhibición internacional que más allá de las presentaciones nacionales buscara integrarse con propuestas que ofrecieran distintos modos de mirar, ocupar, situarse o des localizarse en el, o mejor dicho, en los mundos que habitamos. Entre tanto la de Sao Paulo, fue convocada por los curadores Agnaldo Fariás y Moacir dos Anjos desde una plataforma en apariencia más clásica a partir del lema *arte y política* aunque resignificado, desde las perspectivas teórico críticas contemporáneas.

En la 29ª bienal de Sao Paulo, las dimensiones en cruce *arte y política* aparecen a su vez puestas en juego con otras dos indispensables para pensar las anteriores: tiempo y espacio. Así reivindicando la magnitud “verdaderamente pública” del arte, el discurso de los curadores convocó desde los presupuestos de la lógica de los conflictos diversos y las intervenciones artísticas también diversas, desde la capacidad de señalar o de reinventar que albergan las artes, los curadores convocaron experiencias artísticas del pasado cercano y del presente para mapear las maneras en que la tensión arte y política se ha expresado, haciendo un particular subrayado en los casos latinoamericanos.

Por cuestiones geográficas y económicas, quizás tanto como por razones procedentes a los mundos de referencia con los que se trabajó, la bienal de Sao Paulo nucleó centralmente artistas y propuestas estéticas de la región ofreciendo un repertorio del arte contemporáneo desde esta singular mirada.

Interesa señalar aquí la presencia de gestos fuer-

temente disruptivos recuperados para esta bienal como los de Alberto Greco (Argentina) o Alfredo Jaar (Chile), Anabella Gaiger (Brasil), Cildo Meireles (Brasil), David Lamelas (Argentina), Francys Aljés (México) o Flavio da Carvalho (Brasil) y el Archivo Tucumán Arde (Argentina), junto a propuestas contemporáneas vinculadas con distinto tipo de conflictividades contemporáneas en las que resuenan varias de las relevadas del pasado. Entre ellas, por ejemplo la de Claudia Juskowicz (Bolivia), Yoel Díaz Vázquez (Cuba), el grupo PixaçoSP (Brasil), o Ana Gallardo (Argentina). Con una compleja topografía, los curadores pusieron en relación las diferentes propuestas y tiempos para ofrecer al público un montaje abierto y complejo destinado a repensar una y otra vez las dimensiones convocantes en tiempo y espacio.

Más allá de los puntos de partida asumidos por cada curaduría, en ambas convocatorias, convergieron diversas políticas del arte en donde se entrecruzan lógicas de procedencias diversas, desde las institucionales, las de los artistas hasta las que remiten más directamente al interior del debate estético. Entre todas ellas, las participaciones latinoamericanas en ambos escenarios. Del contraste entre las presencias en ambas exhibiciones internacionales emergen algunas consideraciones finales -aunque no conclusivas sino meramente indiciarias- que permiten observar que en uno y otro encuentro, se advierte la paradójica relación entre el arte y la política, en palabras de Jacques Rancière,

“arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible (...) hay así, una política del arte que procede de la política de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que pueden tener los artistas de servir a tal o cual causa.”

En el cruce de estas lógicas diversas se leen los dos convocatorias y las presencias de los latino-

americanos en ellas, proponiendo debates o divergencias tanto respecto del mundo artístico en particular como en términos ampliados, arrojando cuestiones sobre otras escenas de la realidad contemporánea.

Cierre. Retomando hilos...

Como parte de los procesos de reinscripción de la cultura y las artes en un (aparentemente) nuevo mapa mundial calificado como global, las exposiciones de arte reforzaron su lugar entre aquellos dispositivos capaces de dar entrada o de reafirmar –según los casos- la imagen de un país o una región del mundo ante el resto. Es por esta razón que elegí este nuevo formato de la crítica, (o formato ampliado) ligado a la construcción de narraciones curatoriales para centrar este ensayo. Entre ellas, a su vez, las bienales - la de Sao Paulo a partir de 1951, la documenta de Kassel a partir de 1955 y hoy día tantas otras bienales que proliferan en diferentes sitios del planeta y son motivo de otros trabajos- han tenido un papel clave a la hora de señalar tendencias, establecer redes de intercambio y sobre todo –y especialmente en las últimas décadas- crear un circuito internacional –hoy diremos global-. Es posible pensar a este escenario, con una cierta autonomía, como si asumiera una existencia paralela a la de otros circuitos como los de las exposiciones itinerantes que se gestionan en los museos de las diferentes metrópolis culturales. En palabras de Andrea Giunta “el circuito global del arte –refiriéndose a las bienales y la itinerancia de ciertos artistas y curadores en ellas- no sólo da cuenta de la recurrencia de determinados lenguajes, también de ciertas temáticas.”⁽¹³⁾

Junto a las bienales, otro circuito que fue consolidándose en la última década –o un poco más- es el de las ferias de arte. En ellas las representaciones nacionales o regionales también están presentes. Se trata de pensar la producción curatorial y la producción de textos críticos como *acciones políticas* (entendidas como estrategias de posicionamiento dentro del espacio de la producción de saberes), dado que son gestos respons-

ables de la delimitación de un conjunto y una mirada precisa sobre ciertos aspectos del mundo contemporáneo: construyen representaciones socio culturales de distinta índole interviniendo en la formación de diversas nociones identitarias de género, nación, región, clase, etc. (según los casos) que se van instalando en el imaginario de nuestras sociedades. Tras la presentación/re-presentación del “arte latinoamericano” en la escena internacional subyacen algunas preguntas más tales como: ¿Cuál es el estatuto socio político de esos relatos? ¿A quiénes están destinados? ¿Cómo intervienen en la construcción / discusión / redefinición de nociones ligadas directamente con la institución artística como arte, modernidad, arte moderno, arte latinoamericano y otras que la desbordan, como género, nación, clase, etc.?

Junto con estas cuestiones, el problema de la historia atraviesa buena parte del análisis ya que es este uno de los conceptos cuestionados o revisados no sólo desde las obras, sino también desde los relatos curatoriales y con ellos la selección de obras y los ensayos críticos que los sustentan.

Las muestras aquí consideradas, fueron asumiendo el lugar de la representación de un territorio, de su identidad y los modos en los que ésta se expresa a través de un conjunto de imágenes artísticas. Este panorama, pensado además desde el concepto de “la cultura como recurso” tal como lo propone George Yudice para pensar los usos de la cultura en la era global, ⁽¹⁴⁾ nos enfrenta a una serie de cuestiones vinculadas tanto a la observación de la delimitación del corpus de artistas y obras como a la del campo semántico que la noción de “arte latinoamericano” adquiere. Una noción que, con la pretensión de homogeneizar, sólo terminará dando cuenta de una falsa totalidad.

El problema de la demanda de la identidad –la demanda de señalar el origen- sigue filtrándose entre los presupuestos de muchas exposiciones y selecciones, muchas veces a través de aspectos como los de demandar a las presentaciones de

arte latinoamericano necesariamente una mirada política, o de carácter regional como ocurre con buena parte de las obras seleccionadas por Alphonse Hug para el pabellón del Instituto Italo Latinoamericano de la actual Bienal de Venecia.

Otra cuestión pendiente es la dificultad de integración de los repertorios de obras latinoamericanas con otros repertorios quebrando con estas inclusiones los relatos canónicos.

Posiblemente, ambos problemas resultan convergentes. A pesar de lo que la propia producción artística latinoamericana está planteando en relación con cuestiones globales al parecer el corsé teórico crítico aún impide o complica que el hecho de que los artistas latinoamericanos salgan del ghetto.

Sin embargo, es posible avanzar sobre las marcas alcanzadas en los casos observados: bienales que pernean arte y artistas latinoamericanos con distinta fortuna y presupuestos muchas veces ligados a las demandas de lo identitario, o exposiciones itinerantes que recuperan estas demandas o sostienen como marcos referenciales los de los relatos canónicos. Alternativas críticas como las que plantean Gerardo Mosquera para el arte contemporáneo, señalando la necesidad de reconocer la condición de producir reconociendo el formar parte de una cultura impuesta y trabajar desde ese sitio, haciendo del contexto un objeto más que supone plantear las cuestiones “desde aquí” a lo que ha de sumarse lo que se viene proponiendo desde diferentes espacios, acerca de la necesidad de modificar los flujos de circulación y generar otras vías más allá de la tradicional norte sur o del binarismo centro periferia, construyendo relaciones sur sur, por ejemplo. Así como aquello que propongo pensar acerca de las maneras de revisar los relatos canónicos recuperando el “fuera de foco” de las grandes fotografías del arte moderno y contemporáneo y con esta recuperación activar las lecturas a partir de la posibilidad de pensar tanto los procesos modernos como contemporáneos como procesos co-producidos en donde se retomen las dimensiones dialécticas de estos procesos. Retomando la pre-

gunta inicial, evidentemente, cuando hablamos de arte latinoamericano, aludimos a demasiadas cosas, tantas que posiblemente estén poniendo a prueba la noción y señalando su imposibilidad....

Notas

(1) Este texto fue presentado como Conferencia inaugural del Congreso Internacional, Del indigenismo a la interculturalidad: Balance del debate identitario en la crítica de arte latinoamericana. Universidad Carlos III, de Madrid, Madrid, octubre 2011

(2) También señala a las exposiciones como sitio clave donde observar la producción de las narraciones planetarias Suely Rolnik cuando afirma: "Así llegamos al territorio de la producción artística: es evidente que esta situación lo afecta directamente. Las artes plásticas nunca habían tenido tanto poder en el trazado de la cartografía cultural del presente como en estos últimos diez o quince años. Más allá de la prominencia que la imagen en general ha adquirido en este trazado en el transcurso del siglo XX, en el campo específico del arte, las exposiciones internacionales se han convertido en un dispositivo privilegiado para el desarrollo de narrativas planetarias. De hecho, en ellas se concentra y se compone, en un solo espacio y tiempo, la mayor cantidad posible de universos culturales -tanto del lado de las obras como de su público" en Des-borden nr. 0, www.des-bordes.net

(3) Fragmentos retomados de mi texto "Imagens entre o espaço e o tempo", en Jozami, Marlise (coordinación general), Argentina hoy, São Paulo, CCBB, 2009, pp. 12-24.

(4) Sacco, Graciela, Metro 2, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2009, pp. 109-124.

(5) Didi-Huberman, Georges, Ante el tiempo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 12.

(6) Cfr. van Alphen, Ernst, "¿Qué historia, la historia de quién, historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y estudios de cultura visual", en Estudios Visuales, nº 3, diciembre de 2005, Murcia, Cendeac, 2005, pp. 79-99.

(7) Cfr. Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz, Saturno y la melancolía, Madrid, Alianza, 1991.

(8) Cfr. Claire, Jean, Malinconía, Madrid, Visor, 1999.

(9) Gerardo Mosquera....1996

(10) Mosquera, contra el arte latinoamericano...Ramona 91...

(11)Waldo Rasmussen....Edward Sullivan....

(12) Cfr, Foucault, Michel La arqueología del saber, (1970) y Said, Edward Cultur and Imperialism (1993)

(13) Andrea Giunta, "Arte y globalización. Agendas, representaciones, disidencias" en: Centro de arte, nº 4, noviem-

bre de 2002, Madrid.

(14) George Yudice, El recurso de la cultura. Los usos de la cultura en la era global, Barcelona, GEDISA, 2002

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

WECHSLER, Diana; "¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas". En Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Nº 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012.