

caiana

Andrea Giunta

CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina

George Flaherty

Center for Latin American Visual Studies-University of Texas,
Estados Unidos

Las exhibiciones como campos de
comparación.

Las exhibiciones como campos de comparación.

Andrea Giunta
CONICET-Universidad de Buenos Aires,
Argentina

George Flaherty
Center for Latin American Visual Studies-
University of Texas, Estados Unidos

Entendidas como campos de comparación *par excellence*, las exhibiciones han jugado un papel pionero en la escritura de las historias del arte de América Latina. Observado desde los Estados Unidos, su proceso comenzó en la década de 1930, se intensificó en los años 60 y se consolidó en la década de 1990. El “arte latinoamericano” se define como un campo (y un mercado) inicialmente desarrollado por curadores de los Estados Unidos. Nos referimos a exhibiciones que se articularon desde amplias revisiones regionales itinerantes, organizadas por profesionales de museos no especializados, que trabajaban desde la afinidad formal o la adyacencia geográfica –a menudo eran exposiciones patrocinadas por agencias gubernamentales, corporaciones multinacionales o sus representantes– y se transformaron en exhibiciones más monográficas y temáticas desarrolladas por curadores investigadores.¹ Más recientemente, artistas, comisarios y *brokers* culturales con sede en todas las Américas han intentado

complementar, ampliar y desafiar la idea de arte latinoamericano y también la de exposición.

En este dossier de CAIANA, sostenemos que los creadores y promotores del arte de vanguardia en América Latina se representaron a sí mismos y a su trabajo como parte activa en los debates y los intercambios internacionales. Las interrelaciones entre artistas, curadores, directores de museos, coleccionistas y críticos documentadas por los artículos aquí reunidos son el tejido que conecta las exhibiciones, y que revela negociaciones complejas y a menudo no resueltas. Ciertos actores eran especialmente móviles y, por lo tanto, se destacaron, ya sea por su personalidad o por sus ideas y declaraciones. Por ejemplo, José Gómez Sicre de la Organización de Estados Americanos (OEA) en Washington, Jorge Glusberg del Centro de Arte y Comunicación en Buenos Aires (CAyC), Walter Zanini del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo (MAC-USP), y Marta Traba, quien residió en distintas ciudades. El CAyC y el MAC-USP eran instituciones incipientes en los años 70 que, no obstante, tenían ambiciones globales. Las corporaciones multinacionales con sede en los Estados Unidos también jugaron un papel. No fue coincidencia que muchas de estas empresas se dedicaran a industrias extractivas (es decir, petróleo, agricultura) que dependían de la desterritorialización y reterritorialización de los productos básicos, las personas y, en última instancia, el arte. El “descubrimiento” perpetuo del arte latinoamericano en el Norte global es un subproducto de estos desplazamientos históricos y contemporáneos. La diplomacia cultural, como demuestran estos artículos, no era dominio exclusivo de los estados. Las especificidades de estos estudios de caso amplían y corrigen las generalizaciones, las perspectivas euro-norteamericanas, y dan cuenta de las investigaciones actuales sobre las exposiciones.

Estos artículos comenzaron como presentaciones de investigaciones en curso de académicos emergentes para una serie de seminarios que el Center for Latin American Visual Studies de la University of Texas at Austin organizó en colaboración con colegas en Bogotá, Buenos Aires y San Pablo entre 2013 y 2015, con el patrocinio de la iniciativa “Connecting Art Histories” de la Fundación

Getty.² Las reuniones tuvieron el propósito de reconsiderar el estado del estudio de las neovanguardias entre las décadas de 1960 y 1990 en el arte de América Latina y latinx de los Estados Unidos, a fin de repensar las narrativas dominantes eurocéntricas y colonialistas del arte moderno y contemporáneo. Una mirada focalizada en las exhibiciones y en las estrategias paralelas de exhibición del periodo ofrece una vía importante para la revisión histórica. Como propusimos en nuestra convocatoria de participación de 2014: “las exposiciones contribuyen activamente a la configuración de los modelos nacionales, regionales y a los modelos post identitarios. Articulan mapas hemisféricos y transoceánicos. Permiten la formación de archivos, instalan problemas y provocan escándalos”. Como argumenta Bruce Ferguson, una exposición es retórica, busca persuadir. La exposición “admite como necesarias sus contradicciones y multiplicidades”, escribe el autor.³ Para situar este dossier en un contexto histórico amplio, es útil revisar los orígenes del interés en el arte latinoamericano. En los Estados Unidos, este emergió de una compleja red de intereses intelectuales, políticos y económicos, y dio lugar a al menos cuatro ciclos durante el siglo XX.

El primer ciclo está vinculado al viaje del empresario y político norteamericano Nelson Rockefeller a través de la región en la década de 1930, como *trustee* del Museo de Arte Moderno de Nueva York (NYMOMA), y culminó con la formación de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs) en 1937 (luego renombrada Oficina de Asuntos Interamericanos –Office of Inter-American Affairs). Designado jefe de esta oficina por el presidente Franklin Delano Roosevelt, a Rockefeller se le encargó fusionar, en cierto modo, las solidaridades culturales hemisféricas con las simpatías del libre comercio. La primera exhibición de arte latinoamericano en los Estados Unidos se realizó en el Museo Riverside de Nueva York en 1940 y fue patrocinada por la Comisión de la Feria Mundial de Nueva York de los Estados Unidos. Su catálogo incluía una declaración de Roosevelt, “todos los esfuerzos culturales para promover el entendimiento mutuo de las Américas cuentan con mi interés y con un gran apoyo”, y un prólogo de Leo Stanton Rowe, director de la Unión Panamericana (hoy la OEA).⁴

El arte latinoamericano estuvo en relación con la geopolítica de la diplomacia cultural durante y después de la Segunda Guerra Mundial. También con la idea moderna de las naciones y con la elaboración de productos culturales para las exhibiciones competitivas y espectaculares que generaban las Ferias Mundiales en el siglo XIX. El título de la exhibición de Riverside, Exhibición Latinoamericana de Bellas Artes (*Latin American Exhibition of Fine Art*), recordaba al público visitante que las obras expuestas no eran antiguas ni folclóricas, tal como los estereotipos sobre la región podían haber llevado a pensar, sino obras comparables a las de los museos de Europa y Estados Unidos.⁵ El título también traicionaba cierta ansiedad sobre la relación intelectual que buscaba reunir las obras de los artistas de Brasil, República Dominicana, Ecuador, México y Venezuela, un grupo de países que incluso el analista más astuto podría tener problemas en conectar culturalmente, excepto, tal vez, porque eran áreas de influencia deseadas por la expansión de la economía de explotación de los Estados Unidos. La exposición era, de hecho, una obra de sociología. El catálogo detallaba el “desarrollo” del arte en cada país, incluido el establecimiento de academias de arte (árbitros de las “bellas” artes), centros de producción artística y apoyo gubernamental a las artes –un conjunto de datos más interesantes para el agregado cultural de una embajada que para el visitante promedio del museo–. El interés del MoMA de Nueva York por el arte de América Latina en la década de 1930 y principios de la de 1940, que tuvo un enfoque monográfico más que investigativo, se expresó en retrospectivas como las de la obra de Diego Rivera (1931), José Clemente Orozco (1940) y Cándido Portinari (1940), también se vinculó a los intereses geopolíticos y económicos del momento.⁶ Desde tal perspectiva puede entenderse también la participación del MoMA en la organización de la Bienal de San Pablo a comienzos de los años 50. No fue hasta la década de 1960, cuando coincidieron la explosión de las vanguardias artísticas en América Latina y la Guerra Fría, que los museos norteamericanos comenzaron a producir exposiciones panorámicas a gran escala que abarcaban los siglos XIX y XX, como *Arte de América Latina desde la Independencia* (*Art of Latin America since Independence*) (1966, New Haven y Austin), o cuando comenzó a abordarse el arte contemporáneo, como en *La década emergente: Pintores y pintura*

latinoamericanos en 1960s (The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s) (1966, Ithaca y Nueva York). Los museos universitarios, que contaban con fondos del gobierno de Estados Unidos para los “estudios de área”, que incluían a América Latina –parte de su campaña contra el comunismo–, fueron anfitriones de varias de estas nuevas exposiciones.⁷ El programa de Artes Visuales de la OEA, bajo la dirección del crítico-curador cubano José Gómez Sicre, fue también muy activo.

Gómez Sicre fue una figura clave en iniciativas como las de los salones Esso –una filial de Standard Oil, fundada por John D. Rockefeller, padre de Nelson–, que consistió en una serie de concursos de arte realizados en 1964-65 en trece ciudades de América Latina, y que incluía a artistas menores de cuarenta años. Los salones, con jurados compuestos principalmente por curadores y directores de museos norteamericanos, buscaron dar forma a un joven arte latinoamericano. A través de sus selecciones, premios y publicidad promovieron la abstracción como un movimiento contrario a la historia del arte político en la región.⁸ Esta agenda contó con el apoyo, como se ha documentado, de las fundaciones Rockefeller, Carnegie y Ford.⁹ El MoMA continuó siendo activo en el campo. A través de su Consejo Internacional, el museo organizó exhibiciones itinerantes y continuó comprando obras de arte.¹⁰

Con la influencia hemisférica decreciente del muralismo mexicano, al que Gómez Sicre se opuso, una nueva generación de artistas patrocinados por Esso encontró públicos en América latina y en Nueva York. Los salones –y sus petrodólares– fueron clave en el establecimiento de nuevos museos que continuarían este proyecto, incluidos el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Instituto de Arte Moderno de Cartagena.¹¹ Los Salones, sin embargo, debido a sus divisiones disciplinarias tradicionales (es decir, pintura, escultura) tardaron en dar cuenta del creciente descontento social y de la desmaterialización y desmercantilización del arte que se producía con los experimentos interdisciplinarios, las performances efímeras y los encuentros cara a cara con el público. Este segundo ciclo de exhibiciones estuvo estrechamente vinculado a las nuevas políticas de buenos vecinos

desarrolladas en el campo cultural ante el temor de los Estados Unidos a la reproducción de revoluciones en América Central y del Sur inspiradas en la Revolución cubana.

Un tercer ciclo en la construcción de la idea de arte latinoamericano a través de las exposiciones se inauguró a fines de la década de 1980, con exposiciones como el *Art of the Fantastic, Latin America, 1920-1987*, en las que funcionaron las nociones de lo “fantástico”, “mítico” y “colorido” dando lugar a una nueva constelación de conceptos curatoriales que despolitizaban a través del exotismo y el erotismo.¹² *Art of the Fantastic* fue planeada para coincidir con los Juegos Panamericanos celebrados en Indianápolis en 1987 (viajó a Queens/Nueva York, Miami y Ciudad de México) y fue patrocinada por la Fundación Nacional de las Artes de los Estados Unidos y la Fundación Nacional de las Humanidades (U.S. National Endowment for the Arts y la National Endowment for the Humanities), que estaban comenzando a financiar exhibiciones que buscaban educar al público hispano de los Estados Unidos en su “herencia” cultural. En este ciclo, también encontramos curadores que intentan rastrear migraciones y forjar continuidades estéticas entre América Latina y los Estados Unidos con exposiciones como *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (1988, Bronx / Nueva York).¹³ Por ejemplo, *The Latin American Spirit* realizada por el curador puertorriqueño Luis Cancel, buscaba reconciliar las historias de arte con los órdenes neocoloniales –tal como lo propuso en el catálogo–. Tomando como punto de partida la invasión de los Estados Unidos en 1898, la exposición intentaba dar cuenta de los artistas de la isla como latinoamericanos.¹⁴

Una extensión del paradigma de lo “fantástico” se constata también en las exposiciones asociadas con la celebración, en 1992, del Quinto Aniversario del primer viaje de Cristóbal Colón a las Américas. Estas celebraciones ignoraron en gran medida la violencia y las continuas injusticias de la empresa colonial que siguieron al “descubrimiento” del continente. Entre las primeras de este ciclo se encuentra *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (1989, Londres), que también fue una de las primeras exposiciones realizadas en el nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid –que tomarían un papel cada vez más

destacado en la configuración del arte latinoamericano moderno y contemporáneo—. El catálogo, editado por Dawn Ades, sirvió, *de facto*, como un libro de texto en inglés sobre el tema –y también luego en su traducción al español—. Vinculadas al Quinto Centenario las exposiciones cruzaron el Atlántico. El MoMA organizó *American Artists of the Twentieth Century*, curada por Waldo Rasmussen, director del programa internacional del museo, que se inauguró en Sevilla en 1992, con motivo de la Exposición Universal realizada en esta ciudad, y luego viajó al Museo Nacional de Arte Moderno de París (1992), a Alemania, al Cologne Kusthalle (1992-93) y finalmente al MoMA (1993) en Nueva York.

El último ciclo, en el que estamos actualmente inmersos, involucra la figura del curador como productor no solo de exposiciones sino también de discursos críticos establecidos desde una intensa práctica de archivo. En las últimas décadas, la investigación curatorial y académica ha avanzado en forma paralela, trazando, al mismo tiempo, redes colaborativas.¹⁵ En 1988, la Huntington Art Gallery (ahora Blanton Museum of Art) en la Universidad de Texas contrató a Mari Carmen Ramírez como curadora de arte latinoamericano. En Austin, Ramírez inició una serie de exposiciones con una fuerte base de investigación académica, que comenzó con *El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy* (1992, comisariada por Ramírez junto a Cecilia Buzio de Torres), que ubicó a este taller –dirigido por Joaquín Torres-García en Montevideo– en tensión con los lenguajes artísticos europeos y latinoamericanos basados en las teorías constructivistas. Esta exposición viajó al Museo Reina Sofía, donde años más tarde Ramírez también participó en una serie de exposiciones realizadas bajo el lema “Versiones del sur. Cinco propuestas en torno al arte en América”, que destacaron los procesos de multiplicidad, contingencia y discrepancia del arte latinoamericano entre 2000 y 2001. Ramírez había criticado la fetichización curatorial de lo “fantástico” desde comienzos de los 90.¹⁶ Las exhibiciones del Reina Sofía fueron: *Eztetyka del sueño*, comisariada por Carlos Basualdo y Octavio Zaya; *Más allá del documento*, por Mónica Amor y Octavio Zaya; *No es solo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo* por Gerardo Mosquera; *F(r)icciones*, por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa; y *Heterotopías, medio siglo sin lugar*,

1918-1968 por Ramírez y Héctor Olea. Esta última exposición se presentó en una versión modificada en 2004 con el título de *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, en el Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH), donde Ramírez es curadora de arte latinoamericano desde 2001.

Contrarrestando el paradigma “fantástico”, Ramírez se concentró en exhibir la profundidad y la “calidad” de la producción artística de vanguardia en América Latina. Posicionó esta producción como parte de una “constelación” de la producción global de la vanguardia (sur-norte), al dar más visibilidad y valor a la abstracción que a la figuración subvirtió las expectativas de los públicos, sugiriendo un paisaje más heterogéneo dentro de la región y problematizando la narrativa del arte moderno, tal como se había inscripto, que ubicaba a América Latina en el lugar de una periferia. El MFAH no solo expuso estas obras sino que también las coleccionó con consistencia, expandiendo, en muchos casos, los mercados de estos artistas más allá de su país de origen. *Inverted Utopias* fue, tal vez, la síntesis de esta perspectiva, dando visibilidad a *assamblages*, obras de medios mixtos, e instalaciones, así como a materiales impresos (libros, manifiestos y reseñas), muchos de los cuales no habían sido incluidos en una gran exhibición de arte latinoamericano realizada en Estados Unidos o en Europa. Independientemente de si Ramírez y Olea vieron esta producción como autónoma o íntimamente entrelazada con las vanguardias históricas europeas, lograron vincularla con eficacia a la historia crítica internacional. Ramírez también investigó las relaciones y distancias entre el arte latinoamericano y latinx, reconociendo sus continuidades y discontinuidades estéticas e históricas, tanto como sus diálogos.¹⁷

Las exposiciones basadas en investigación organizadas por Ramírez, así como por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Museo Reina Sofía, el Museo Blanton o el Museo Universitario Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, entre otros, ahora se entremezclan con la investigación histórica del arte producida en universidades de América Latina, Estados Unidos y Europa. Desde la década de 1960 y particularmente en las últimas dos décadas, se ha intensificado el crecimiento del número de programas académicos, cátedras,

becas y espacios de publicación (libros, catálogos, revistas científicas). Un breve recorrido por esta transformación incluye los programas de pregrado y postgrado en historia del arte en la Universidad de Buenos Aires, carrera fundada en 1962 por Julio E. Payró, que se complementan con programas de la Universidad Nacional de San Martín, también en Buenos Aires. En México, los programas de posgrado e investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México son centrales, incluidos los coloquios organizados desde 1975 que fueron pioneros en el intercambio internacional entre académicos. En Brasil, la Universidad de San Pablo organizó tempranamente un programa de posgrado. Adiciones más recientes incluyen la Universidad del Estado de Río de Janeiro, la Universidad de Chile en Santiago, la Universidad de Los Andes y la Universidad Tadeo Lozano, ambas en Bogotá, en parte impulsadas por el restablecimiento y la expansión de la democracia después de las dictaduras en América Latina.

En los primeros años de la post dictadura en Argentina, los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires expandieron lentamente las fronteras de la historia del arte, rompiendo con el currículum eurocéntrico e incorporando temas (arte latinoamericano, arte precolombino) y metodologías (sociología, antropología, psicología, semiótica) anteriormente excluidos en el nivel de pregrado. De esta reforma surgió una intensa revisión de la historia del arte argentino y latinoamericano, cuyas investigaciones fueron difundidas en las primeras publicaciones y conferencias académicas creadas por el Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), fundado en 1989. Estos encuentros, todavía en funcionamiento, aportaron una base bibliográfica para el campo de la historia del arte.

En los Estados Unidos, se produjo una transformación equivalente. La Universidad de Texas en Austin jugó un papel fundamental. Una importante colección de arte moderno latinoamericano se estableció en la Galería Huntington entre 1963 y 1978, bajo la supervisión de Donald Goodall. El crítico argentino Damián Bayón fue contratado como profesor visitante de arte latinoamericano desde

1973 a 1976, periodo durante el cual co-organizó un simposio precursor en el campo de la crítica latinoamericana con la participación de Marta Traba, Juan Acha, Jorge Alberto Manrique y Rita Eder, entre otros. En 1983, Jacqueline Barnitz obtuvo la primera cátedra para enseñar arte latinoamericano moderno y contemporáneo en esta universidad. A Barnitz se le unió Shifra Goldman, una historiadora de arte con sede en Los Ángeles, que viajó extensamente por las Américas y participó en redes emergentes de académicos.

Más recientemente, ha surgido un nuevo mapa del mundo del arte, establecido por un modelo curatorial global que se desarrolla entre museos, ferias, bienales y otras exposiciones de gran escala. Este modelo, ya sea desde el impulso de la academia o desde el del mercado, busca integrar diversas regiones y tendencias estéticas del mundo previamente tratado como marginal desde la etiqueta de lo “contemporáneo”. Esta configuración es impulsada por instituciones como Tate Modern en Londres y exposiciones como *Global Conceptualisms: Points of Origin, 1950s-1980s* (1999, Queens/Nueva York), *Global Feminisms* (2007, Brooklyn/Nueva York), and *Wack! Art and the Feminist Revolution* (2007, Los Angeles) o, más recientemente, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017, Los Angeles). Las Bienales en América Latina han funcionado como plataformas para llamar la atención sobre el arte producido fuera de los centros tradicionales de poder comercial y político. Además de la Bienal de San Pablo, establecida en 1951, bienales más recientes han insertado varios discursos críticos en esta cartografía “global”, delineando las relaciones de poder desiguales, ya sean visibles o invisibles. La Bienal de La Habana, fundada en 1984, ha desempeñado un papel central en la propuesta de circuitos alternativos de intercambio al enfatizar los ejes Sur-Sur, conectando América Latina con Asia y África directamente en lugar de pasar por el eje de Nueva York o Madrid. Otro desarrollo reciente es el patrocinio de sesiones de conferencias y exposiciones sobre arte latinoamericano moderno y contemporáneo en ferias de arte como Pinta (Miami, Londres), ARCO (Madrid) o ArteBA (Buenos Aires), que se reproducen en Chile, Colombia, México, San Pablo, Lima, entre otras. Los galeristas, las casas de subastas y otros empresarios de la cultura recurren a ideas, materiales y también al trabajo

del campo curatorial o de la investigación en historia del arte para investir las obras que comercializan de capital simbólico que alimenta los precios crecientes del mercado.¹⁸ Hay también colecciones privadas que operan como instituciones cuasi públicas: la Colección Patricia Phelps de Cisneros y la Colección Jumex (que desde 2014 ha pasado a ser un museo). Estos desarrollos sugieren que la base intelectual, la retórica y el concepto básico de las exposiciones continúan cambiando en conjunto con la política y la economía a escala local, nacional y global.

Este dossier comprende distintas áreas de investigación históricas sobre las exposiciones de arte. Reúne diez contribuciones que analizan las exposiciones de arte como plataformas políticas diseñadas a partir de los proyectos curatoriales encarados por diversas instituciones de América latina. En este corpus podría trazarse un mapa de relaciones que permite comprenderlas como exhibiciones configuradoras de un campo cultural, exposiciones que plantearon polémicas en el momento en el que actuaron, o bien que estuvieron orientadas a presentar la cultura de un país en el exterior. En su conjunto permiten también aproximarse en forma visible y eficaz a una historia comparada del arte, en tanto estas exhibiciones trazan redes de contacto, intercambios de ideas y de obras, y se ofrecen, además, como observatorio de estrategias institucionales simultáneas que dan cuenta de coincidencias y diferencias que enriquecen el estudio del arte latinoamericano. El dossier se organiza en cuatro secciones.

La primera aborda exposiciones que permitieron trazar políticas institucionales. Por ejemplo, la impronta experimental que la dirección de Walter Zannini imprimió al MAC USP en la ciudad de San Pablo, tema que aborda el artículo de **Mari Rodríguez Binnie**, centrado en el estudio de dos exposiciones (*Prospectiva 74* y *Poéticas Visuais*) realizadas en el MAC USP en los años 70. En su texto se detiene en los dispositivos experimentales a los que el museo daba cabida. La impresión heliográfica se usó para reproducir de forma rápida y barata obras en papel para su exhibición. El público también podría llevar copias de las obras a casa, donde entrarían en nuevos circuitos, conocidos y desconocidos. Como argumenta Rodríguez Binnie, dichos

cambios “nos instan, en última instancia, a remodelar la exposición, desde la finalidad de un trabajo hasta un componente en su desarrollo”. Se trata de un museo que también abordó relaciones interamericanas planteadas, por ejemplo, por la presentación del grupo CAyC de Buenos Aires que analiza **Luiza Mader Paladino** (“Trayectorias expositivas: el Grupo de los Trece en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”).

En segundo lugar, tres de los ensayos del dossier analizan las políticas internacionales trazadas desde salones y bienales. El trabajo de **Isabel Cristina Ramírez Botero** (“Arte latinoamericano en el Caribe colombiano. Los Salones Interamericanos de Arte Moderno de Cartagena (1959) y Barranquilla (1960 y 1963)”) aborda las políticas interamericanas en el área del Caribe de dos salones que consolidaron instituciones: el Museo de Arte Moderno de Cartagena y el de Barranquilla. **Dorota Biczel** se centra en la bienal de Lima y analiza sus momentos destacados y sus dificultades para establecerse en el circuito internacional del arte (“Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el “fracaso” de la Bienal de Lima (1997-2002)”). **Tatiana Reinoza y María del Mar González** miran hacia el relanzamiento en 2004 de la Bienal de San Juan, fundada en 1970, por Mari Carmen Ramírez, para dar cuenta de las cambiantes alineaciones geopolíticas, incluyendo el surgimiento de artistas latinos en Estados Unidos y el campo expandido del grabado (“La isla como puente. Reconceptualizando la Trienal Poli/Gráfica de San Juan”).

La tercera sección considera envíos internacionales. Por un lado, el trabajo de **Nadia Moreno Moya**, que estudia la monumental exposición de arte colombiano precolombino, colonial y contemporáneo realizada en la Galería Joe y Emily Rowe de la Universidad de Miami, en Coral Gables (“Identidad nacional y colonialidad del saber en la exposición *3.500 años de arte colombiano* (1960)”) y, por otra parte, el envío chileno de un iceberg para ser expuesto en el pabellón de Chile en la Feria de Sevilla de 1992 que estudia **Sebastián Vidal** (“El caso del Pabellón de Chile en Sevilla '92. Una lectura desde tres casos abortados de las artes visuales”).

Finalmente, en su cuarta parte, esta selección presenta tres análisis de exposiciones vinculadas a agendas estéticas específicas: la exposición sobre el petróleo realizada por el artista venezolano Rolando Peña en la en la Just Above Midtown Gallery de Nueva York, que analiza el trabajo de **Sean Nesselrode** (“La revelación de *Petróleo crudo* de Rolando Peña: una nueva imagen de Venezuela”); el ensayo de **Regina Tattersfield**, que se focaliza en el estudio de la exposición de arte mexicano *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* del MUAC (“La era de la discrepancia. Un relato premonitorio en Un banquete en Tetlapayac”), y sus relaciones con la película dirigida por Olivier Debrouse, *El banquete de Tetlapayac* (2000); y la que se focalizó en la problemática gay en los años noventa en Buenos Aires, a través de una exposición organizada por un norteamericano, Bill Arning, curador de White Columns de Nueva York, realizada en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Así, el ensayo de **Natalia Pineau** analiza las polémicas que traducen políticas en torno al género tal como se manifestaron a partir de esta exhibición (“*Maricas* en Buenos Aires.

Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad”).

Este dossier, cuya versión bilingüe ha sido realizada con el apoyo de la Fundación J. Paul Getty, permite abordar casos específicos en el periodo de intercambios y experimentaciones intensas de las neovanguardias que se articularon entre los años 60 y 90.

¹ Al mismo tiempo que la falta de actualidad del enfoque monográfico, se ha señalado la necesidad de un compromiso académico con el material y la necesidad de investigación basada en fuentes primarias. Sobre el giro historiográfico del arte latinoamericano, véase Andrea Giunta y George Flaherty, “Arte latinoamericano: un giro historiográfico”, *Art in Translation*, v. 9, suplemento 1, Edinburgh, University of Edinburgh, 2017, pp. 121-42, documento electrónico: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2016.1246293>.

² Carmela Jaramillo Jiménez de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Cristina Friere del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Inés Katzenstein de la Universidad Torcuato Di Tella fueron nuestros asociados.

³ Bruce W. Ferguson, “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense,” en *Thinking About Exhibitions*, editado por Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairne, New York, Routledge, 2005, p. 134. Véase también Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex,” *New Formations* 4, London, Spring 1988, pp. 73-102.

⁴ *Latin American Exhibition of Fine Art*, New York, Riverside Museum, New York, 1940. Sobre el programa visual de la OAS, véase Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013; Michael G. Wellen, “Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976”, PhD dissertation, University of Texas at Austin, 2015.

⁵ En los años 30 existía un gran interés en el arte antiguo de Mesoamérica, véase: Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1992.

⁶ Estas relaciones también estaban mediadas por varias figuras, que incluían a Abby Aldrich Rockefeller, Nelson Rockefeller, y René d’Harnoncourt. Véase Catha Paquette, *At the Crossroads: Diego Rivera and his Patrons at MoMA, Rockefeller Center, and the Palace of Fine Arts*, Austin, University of Texas Press, 2017. La primera exhibición de arte Latinoamericano en Europa fue realizada en París, en 1924, en el Musée Galliera. Véase Michele Greet, “Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art,” *Journal of Curatorial Studies* 3, n. 2-3, 2014, 213-36.

⁷ No debemos olvidar tampoco el “boom” de la literatura de los años 60 y 70 comenzó un poco antes que el de las artes, cuando escritores de América Latina, especialmente aquellos que trabajaban en géneros que parecían representar el exotismo de la Latinoamérica tropical en tiempos de la Guerra Fría (representada por políticas que estuvieron articuladas por acciones como las de la Invasión a Bahía Cochinos, la Crisis de los misiles en Cuba o la Operación Cóndor), lograron fama en el área euronorteamericana –satisfaciendo también su ansiedad exotizante). Estos escritores incluyen a Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Sobre las políticas culturales durante la Guerra Fría. Véase: Patrick Iber, *Neither Peace Nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

⁸ Sobre el papel de la abstracción en la diplomacia cultural de Estados Unidos, ver los clásicos artículos de Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," y Max Kozloff, "American Painting in Cold War", *Artforum*, Mayo 1973.

⁹ Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

¹⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001 y 2003, (reeditado por Siglo XXI, 2008 y 2015).

¹¹ Michele Greet and Gina McDaniel Tarver eds., *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, New York, Routledge, [en preparación 2018].

¹² Los curadores mexicanos también participaron de esta romantización con exposiciones como *Myth and Magic in America: The Eighties* (1991), organizada por el Museo de Arte Contemporáneo en Monterrey que viajó internacionalmente.

¹³ La exhibición contó con el sponsoreo de Philip Morris, la fábrica de cigarrillos, que usó el patrocinio de las artes para generar buena voluntad e influir en la opinión pública, especialmente entre las comunidades minoritarias de los Estados Unidos.

¹⁴ Luis R. Cancel, "Introduction," *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, Bronx Museum of Art, 1988, pp. 7-11.

¹⁵ Daniel Quiles, "Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art from 'Latin America'," *Artl@s Bulletin* 3, n. 1, Paris, Spring 2014, pp. 62-78; Abigail Winograd and Camila Maroja "Vectors or Constellations? Frederico Morais's y Mari Carmen Ramírez's Curatorial Narratives of Latin American Art," *Artl@s Bulletin* 3, n. 2, Paris, Fall 2014, pp. 83-96.

¹⁶ Mari Carmen Ramírez, "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art," *Art Journal* 51, n. 4, New York, Winter 1992, pp. 60-68.

¹⁷ Mari Carmen Ramírez, "Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation," en Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996, pp.15-26.

¹⁸ Sotheby's realizó la primera subasta independiente de arte latinoamericano en 1979; Christie se unió dos años después. En relación con el mercado de arte. Véase Mari Carmen Ramírez and Teresa Papanikolas (eds.), *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Houston, Museum of Fine Arts, 2002.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Giunta Andrea y Flaherty, George; "Las exhibiciones como campos de comparación". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 11 | Segundo semestre 2017, pp. 94-101