

UNA MIRADA DESDE EL "SUR": "ANTE AMÉRICA" Y "CARTOGRAPHIES" EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ARTE "LATINOAMERICANO"

Gabriela A. Piñero¹
U.N.A.M.

Introducción

La década de '1990 marcó un hito en cuanto al grado de visibilidad y circulación de las producciones artísticas de América Latina. Si en líneas generales los años ochenta se caracterizaron por una construcción hecha desde el "norte"² de las producciones de América Latina en términos de "lo fantástico" (Ramírez: 1994) —con la carga de ahistoricidad y carencia de poder crítico que esto implica—, y por la exigencia de "la toma de la palabra",³ uno de los debates que marcó los primeros años de la década del '90, se derivó de las conmemoraciones acerca del V centenario del llamado "Encuentro de Dos Mundos".

Las revisiones teóricas y metodológicas acontecidas en los estudios del arte desde la década de los ochenta, así como el malestar generado por las grandes exposiciones organizadas especialmente desde Europa y los Estados Unidos desde fines de los '80s, estimularon una serie de operaciones tendientes, desde el "sur", a cuestionar las representaciones y discursos que desde el "norte" se hacían de América Latina.

¹ pinero.gabriela@gmail.com

² Interpreto las nociones de "norte" y "sur" no como localizaciones geográficas, sino en el sentido de la noción de "lugar" según Michel de Certeau; como lugar social, un lugar enunciativo, un lugar de producción socioeconómica, política y cultural en función del cual se establecen los métodos, se precisa la topografía de intereses y se organizan los expedientes de las cuestiones a indagar. Michel de Certeau. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2006, pp. 67-118.

³ Esta exigencia en los '80s, puede resumirse en la denuncia que hace Mari Carmen Ramírez acerca de la ausencia de críticos y pensadores latinoamericanos en la exhibición y construcción de sentidos sobre las producciones del continente (situación ejemplificada por la etiqueta "Another View" bajo la cual son reunidas las voces de críticos latinoamericanos en el catálogo de *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*). Mari Carmen Ramírez, *Op. Cit.* Gerardo Mosquera, "Some Problems in Transcultural Curating", Jean Fisher (ed.) *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London: Kalo Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994, pp. 105-112.

En este texto me centraré en el análisis de las dos primeras exposiciones organizadas por curadores latinoamericanos que aspiraron a ofrecer una mirada general sobre el arte del continente. “Ante América” (1992) y “Cartographies” (1993), organizadas por Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León junto a Rachel Weiss, y por Ivo Mesquita respectivamente, se desmarcaron de una representación geográfica y asumieron el desafío de interrogar las múltiples formas en que las producciones plásticas incorporan y problematizan sus espacios de producción. Contra cualquier cristalización identitaria bajo una supuesta unidad geográfica, “Ante América” y “Cartographies” actualizaron una perspectiva en la cual América Latina (cuya “latinidad” está en ocasiones cuestionada) aparece como emplazamiento, es decir como espacio móvil y táctico, lugar enunciativo, dentro de un circuito artístico pretendidamente global.

“Ante América” y “Cartographies”: una mirada desde el sur

“Ante América” fue una exposición que, al igual que tantas en diversas partes del globo, se organizó en el marco de las conmemoraciones por el V Centenario de la llegada de Colón a América. Fue la primera, sin embargo, que se concibió como respuesta frente a las construcciones estereotipadas que del arte de la región se emitían desde el norte. Esfuerzo inaugural por revertir la falta de comunicación sur-sur denunciada por Gerardo Mosquera, esta exposición pretendía no sólo fortalecer el conocimiento de sus producciones al interior de América Latina, sino también presentar, devolver, en Estados Unidos “una imagen del arte latinoamericano construida desde el sur, problematizadora, ajena a expectativas cliché”. (Mosquera et al., 1992)⁴

A diferencia de exposiciones anteriores construidas especialmente desde Estados Unidos “Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987” (Indianapolis, 1987), “The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970” (Nueva York, 1988), “Latin American Artists of the Twentieth Century” (Nueva York, 1993), etc. “Ante América” no sólo aspiró a destruir la supuesta unidad

⁴ “Ante América” fue organizada y exhibida por primera vez en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Colombia. Posteriormente también se expuso en los siguientes espacios: Queens Museum of Art (New York, Estados Unidos); Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Caracas, Venezuela); Centro Cultural de la Raza (San Diego, Estados Unidos), The Yerbabuena Center for the Arts (San Francisco, Estados Unidos); The Spencer Art Museum (Lawrence, Kansas, Estados Unidos); Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (San José, Costa Rica).

artística de las producciones de la región, sino que también cuestionó la misma posibilidad de un arte latinoamericano.

Enfocada en el arte contemporáneo de la región, a través de la selección de veintiseis artistas,⁵ "Ante América" buscó enfatizar las múltiples raigambres culturales del continente en una operación que cuestionó la "latinidad" de la llamada América Latina. Contra una rigurosa delimitación geográfica, esta exposición incorporó obras de artistas aborígenes de los Estados Unidos (Jimmie Durham), chicanos (Amalia Mesa, Guillermo Gómez Peña) y de diversas comunidades instaladas en Estados Unidos (por ejemplo, artistas de descendencia africana como Melvin Edwards). Contra la estricta coincidencia entre localización geográfica y comunidad de intereses, "Ante América" aspiró a construir una visión integradora desde una "comunidad cultural, histórica, económica y social" (Mosquera et al., 1992) que trascendiera las obvias diferencias. La referencia latinoamericanista quedó así disuelta en un frente mayor del "sur", un proyecto factible de ser pensado en relación al espíritu que alentó, desde su fundación en el año 1983, a la Bial de la Habana, y que adquirió mayor despliegue en su segunda edición (1986) cuando junto a las producciones de América Latina y el Caribe, se incorporaron prácticas contemporáneas de África, Medio Oriente y Asia.

Un año después, en 1993, este reclamo sobre las formas estereotipadas bajo las cuales el arte de la región circulaba en los centros internacionales del arte, encontró resonancias en "Cartographies", una exposición desarrollada en Winnipeg Art Gallery (Winnipeg, Manitoba) de Canadá. Resultado de un proceso que se remonta a 1988 cuando Ivo Mesquita fue invitado al programa de curador en residencia en Winnipeg, "Cartographies" profundizó los cuestionamientos pronunciados por "Ante América", e instaló varios de los interrogantes todavía válidos para pensar las actuales condiciones de visibilidad y circulación de las artes de la región.

"A diferencia de los mapas tradicionales que delimitan las áreas tal como fueron definidas por la geopolítica", sostiene Mesquita, "la cartografía se

⁵ Los artistas incluidos fueron: Luis Camnitzer, Juan Francisco Elso Padilla, José Bedía, Doris Salcedo, Jimmie Durham, Everlad Brown, Carlos Capelán, Mara Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Enrique Chagoya, Luis Cruz Azaceta, Arturo Duclos, Melvin Edwards, Milton George, Guillermo Gómez Peña, Beatriz González, Marina Gutiérrez, José Antonio Hernández, María Teresa Hincapié, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, Amalia Mesa, André Pierre, Carlos Rodríguez Cárdenas, Francisco Toledo y José Antonio Suarez.

construye al mismo tiempo que el territorio" (Mesquita, 1993: 22). El recurso a esta categoría pretende no sólo referir al proceso de gestación del proyecto, que implicó el establecimiento de relaciones y circuitos a veces alternos a los ya institucionalizados, sino que también quiere aludir al propio ejercicio de mirada postulado por la exposición. Catorce artistas contemporáneos⁶ presentaron, en ocasiones, grandes núcleos de obras. Al igual que "Ante América", "Cartographies" apostó a una labor curatorial que no recurra a las obras como meras ilustraciones de un constructo elaborado de antemano, sino que logre instalar, desde las propias obras, una reflexión sobre la cultura contemporánea.

La diferencia con una exposición como la ya mencionada "Art of the Fantastic", es evidente en cuanto la perspectiva latinoamericana no es asumida como rasgo de identidad, en términos de un relato que nos ontologice.

Sobre la categoría de "arte latinoamericano" y la especificidad del arte

Los dos objetivos de "Cartographies", participar del debate sobre la validez de lo "latinoamericano" como categoría artística, y explorar una metodología curatorial capaz de cuestionar la tradición institucionalizada reservando a la vez la especificidad de los discursos plásticos, confluyen en una selección disímil de obras que aspira, desde las problemáticas abiertas por las diversas piezas, a desarticular los discursos hegemónicos. La convivencia de piezas de Juan Dávila, José Bedia, María Fernanda Cardoso y Marta María Pérez Bravo, entre otros, revela la insuficiencia de una categoría como "arte latinoamericano" para dar cuenta de la variedad de tradiciones con las cuales estas obras filian, y de formatos y cuestionamientos que incorporan.

Si la ideología del multiculturalismo, con su interés en la diferencia y la otredad, junto a la presión de grupos minoritarios, logró instalar nuevas categorías de pensamiento y espacios de representación —entre los cuales es factible ubicar el interés por el llamado arte latinoamericano—, su efecto secundario fue el de confinar estas prácticas a especies de guetos, nuevas reservas de identidad cristalizada. "El interés postmoderno por la alteridad es, una vez más, hegemónico y eurocéntrico, un movimiento del dominante hacia el dominado: el Otro somos siempre nosotros", sostiene Mosquera (1992). Revisada

⁶ Los artistas incluidos en "Cartographies" fueron: José Bedia, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Nieto, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Carlos Fajard, Iole De Freitas, Julio Galán, Guillermo Kuitka, José Leonilson, Alfred Wenemoser y Nahum B. Zenil.

en este marco del interés de las metrópolis por las expresiones de las periferias, Mesquita identifica la categoría de “arte latinoamericano” como una forma de “primitivismo moderno” (Ivo Mesquita, 1993:44). Incapaz de imponer un cambio significativo en la comprensión de las producciones artísticas del continente, “Latinoamérica” más que una verdadera categoría artística sólo reforzó los entendimientos instituidos y contribuyó a la sustitución de estereotipos, más que a su completa extinción. La frase del artista brasilero Tunga referida por Paulo Herkenhof en su contribución al catálogo de “Cartographies”, acerca de que geográficamente él es latinoamericano, pero que profesionalmente es un artista, expresa la intención de desmarcarse de una categoría de localización geográfica que sólo tipifica y funciona como elemento de exclusión en los circuitos globales/internacionales del arte. Esta jerarquización se hace evidente en el diferente precio que las producciones de la región adquieren en las subastas internacionales, según se comercialicen bajo la etiqueta de “arte latinoamericano”, o de “arte contemporáneo y de posguerra”.⁷

Además de la idea de “lo fantástico” con la cual se ha caracterizado al arte de la región, Mesquita explora otro estereotipo no tan cuestionado y analizado. Si el primer estereotipo (el de lo fantástico), evoca un repertorio surrealista y concibe al continente como la tierra del buen salvaje en la cual los niños nacen con cola de cerdo, el segundo estereotipo tiende a concebir la producción artística de la región como espacio de militancia política, sólo un medio para la transformación social. Sometidas a la funcionalidad y eficacia, a las producciones que bajo este segundo paradigma son comprendidas, les es extraída toda potencialidad en relación a cuestiones de lenguaje y conocimiento. Si bien, como sostiene Mosquera, la consideración del arte de la región en relación a su propio contexto es una estrategia válida para cuestionar los discursos atemporales de autenticidad y reinsertar a estas producciones en el devenir de la historia, el problema, expuesto extensamente por Mesquita, es cuando esta perspectiva cristaliza en nuevos estereotipos.

El propio espacio de localización es incorporado en las obras expuestas en “Ante América” de modo diverso y éstas nunca se reducen a meros vehículos de una voluntad comunicativa. La serie sobre la tortura uruguaya realizada por Luis

⁷ Los resultados de las subastas de Christie's y Sotheby's de los últimos 10-12 años están disponibles en: <http://www.christies.com/results/> y <http://www.sothebys.com/app/live/event/EventResultsLanding.jsp>

Camnitzer en Estados Unidos, problematiza a partir de un conflicto local los lenguajes estéticos internacionales (en este caso, el conceptualismo), bajo una estrategia que tiene ecos en su propia condición de exiliado,⁸ y constituye una posición donde los intereses de “América Latina” se debaten al interior de los Estados Unidos. También desde los Estados Unidos, las performances de Guillermo Gómez-Peña atacan y parodian los múltiples estereotipos que sobre los “latinos” allí imperan de un modo que fuertemente compromete e involucra al espectador. Desde Cuba y México, la obra de Juan Francisco construye una “americanidad” a partir de una concepción de los procesos artísticos como procesos rituales—o tal vez como una ampliación de lo artístico desde lo artístico y a través de procesos rituales— bajo una práctica guiada por los procedimientos de la Santería, una de las religiones afrocubanas más difundida en Cuba. Incapaces de ser encapsuladas en un tablero de identidades tipificadas, todas estas prácticas apuestan, según Mosquera, a la construcción de una metacultura verdaderamente global. El contexto ya no es mostrado como en exposiciones anteriores se pretendía, sino actuado e incorporado de modo siempre crítico.

Escrituras. Historias y categorías re-negociadas

Tanto “Cartographies” como “Ante América” denuncian, en los diversos textos que integran los catálogos, el poder de exclusión ejercido a través de la escritura de la historia del arte. El eurocentrismo intrínseco a esta disciplina se evidencia no sólo en los criterios de valoración empleados, fundados principalmente en consideraciones estilísticas y formales, sino también en las lógicas explicativas empleadas que tienden a organizar las experiencias artísticas del globo en “centrales” y “periféricas”.

La distinción establecida por Gerardo Mosquera entre “culturas que curan” y “culturas curadas”, (Mosquera, 1994) y la necesidad señalada por Mari Carmen Ramírez de que las exposiciones del arte de la región sean curadas y organizadas al interior de las propias comunidades, (Ramírez, 1996) ubican a ambas

⁸ Tras su traslado a Estados Unidos, Camnitzer empieza a indagar sobre la posibilidad de una estética que recurra a los lenguajes internacionales (y así lograr su inserción y circulación en las metrópolis artísticas), pero que a la vez incorpore progresivamente las problemáticas del que identifica como su espacio de producción (América Latina). Camnitzer definirá esta estrategia bajo la fórmula de un “arte espanglish”. Luis Camnitzer, “El pan ‘Wonder’ y el arte Espanglish” (1988), en: Luis Camnitzer, *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009, pp. 35-46.

exposiciones en el marco de un esfuerzo conjunto por cuestionar el carácter “derivativo” con el cual las artes de la región eran catalogadas.

La profunda revisión experimentada por el estudio del arte en general y del latinoamericano en particular desde la década de '1980 (las teorías feministas y de género, los estudios coloniales y visuales, los discursos poscoloniales, las estrategias de la deconstrucción), no sólo han implicado una revisión del “campo” del arte en términos de ampliación y diversificación de sus objetos de estudio, sino también una reformulación de sus metodologías y perspectivas de análisis. Es en esta línea que “Ante América” y “Cartographies” constituyeron instancias teóricas destinadas a cuestionar, e incluso alterar, no sólo la centralidad del objeto modernista y una restringida concepción de arte, sino también las premisas mismas que guiaban la labor historiográfica. Como señala el crítico mexicano de arte Cuauhtémoc Medina, ambos dispositivos curatoriales, constituyeron modelos para la labor de críticos y curadores posteriores.

Conclusión

“Ante América”, “Cartographies” asumen como problema lo que en exposiciones anteriores, e incluso simultáneas, constituía un punto de partida. Ambas exposiciones revelan que la intención de delimitar un territorio para lo latinoamericano en el arte constituye una solución equivocada sólo conducente a la pervivencia de viejos estereotipos, y el establecimiento de nuevos.

Aprovechando la coyuntura abierta en los centros hegemónicos de arte entre fines de la década de '1980 e inicios de '1990, ambas exposiciones supieron utilizar en su provecho la sed de exotismo y otredad estimulada por las políticas del multiculturalismo. Desde el interior mismo de lo ya instituido, “Ante América y “Cartographies”, lograron infiltrar un discurso crítico tendiente a subvertir las imágenes de “lo latinoamericano” en el arte que allí imperaban y cuestionar las expectativas que allí se tenían de estas producciones. Ambas exposiciones se presentan como los primeros esfuerzos en invertir la dirección de comunicación norte-sur, bajo la cual consumíamos imágenes de nosotros mismos elaboradas desde el norte.

Mientras “Ante América” se concibe a sí misma, bajo la égida del proyecto martiniano de “Nuestra América”, como un discurso de integración destinado a mostrar las múltiples tradiciones culturales del arte de la región, “Cartographies” apuesta por la construcción de múltiples y siempre nuevas cartografías

instauradas tras una experiencia de la mirada. Ambas se constituyen como actos, acciones situadas en relación a una trama específica de operaciones, y funcionan, en este sentido, como respuestas y también como tomas de posición.

El carácter de “ilustración” de estereotipos o “vehículo” de una voluntad comunicativa generalmente atribuido a las producciones de la región, quiere ser cuestionado en ambas propuestas a través de una aproximación que atienda a la especificidad de cada una de las prácticas en términos de los lenguajes formales y materiales involucrados. Se trata de romper así la “perversa” (Richard, 2004) división internacional del trabajo instituida por los centros hegemónicos del arte entre la “teoría” y la “práctica”, es decir, entre quienes asumen la experimentación formal y legitimación de los códigos, y aquellos a quienes se les exige identificarse contenidísticamente con “lo real” y la “experiencia”, con la carga “pre-teórica” (Richard, 2004) que esto implica.

Lo que ambas instancias expositivas demostraron, es que los múltiples problemas implícitos en el uso de la categoría de “arte latinoamericano” no se refieren sólo a la inadecuación de esta noción para dar cuenta de un conjunto de territorios y experiencias diversas,⁹ sino que esta categoría (en tanto insiste en articular una comprensión del arte desde una supuesta unidad geográfica), termina obturando posibles reflexiones en cuanto a la investigación de los lenguajes plásticos, y sus potencialidades en términos de intervención crítica y subjetivación.

Como sostiene Mosquera, “uno de los desafíos ineludibles de las culturas subordinadas, más postcolonial que postmoderno, es la transformación en beneficio de ellas de la cultura dominante, deseurocentralizándola sin mella de su capacidad de acción contemporánea”. (Mosquera, 1992) De lo que se trata, entonces, no es de incrementar la visibilidad de estas producciones al precio de su reducción a nuevas reservas de identidad, sino de incorporarlas en la construcción de lo que Mosquera denomina una “meta-cultura global”.

⁹ En el texto del catálogo, Ivo Mesquita señala la pervivencia en América Latina de al menos seis grupos culturales: Amazonia y el Caribe (Venezuela, el norte de Brasil, el este de Colombia, las Guayanas y el Caribe); el Cono Sur (Argentina, el sur de Brasil, Paraguay, Uruguay y Chile); el Grupo Andino (Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia); México; Centro América; y el Nordeste Brasileiro. Ivo Mesquita, “Latinoamérica: una cartografía diferente”, *Cartographies*, p. 34.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMNITZER, Luis, *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009.
- DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2006.
- MESQUITA, Ivo (ed.), *Cartographies*, Catálogo de exposición, Winnipeg, WAG Press, 1993.
- MOSQUERA, Gerardo, Farver, Jane, Ponce de León, Carolina (eds.), *Ante América*, Catálogo de exposición, Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam03.htm> (Abril, 2011).
- MOSQUERA, Gerardo, "Some Problems in Transcultural Curating", en: FISHER, Jean (ed.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London: Kalo Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994, pp. 105-112.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", en: MOSQUERA, Gerardo (ed.) *Beyond the Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts, Cambridge, Massachusetts, MIT, c1996, pp. 229-246.
- RICHARD, Nelly, "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", en *II Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano*, Facultad de Diseño y Artes, Universidad Nacional de Cuyo, Noviembre de 2004, inédito, s/p.