

RENATA RIBEIRO DOS SANTOS

ARTE CONTEMPORÁNEO
LATINOAMERICANO EN ESPAÑA.
DOS DÉCADAS DE EXPOSICIONES
(1992 – 2012)

GRANADA
2019

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

— SECCIÓN ARTE —

Directores: Ignacio Henares Cuéllar y Fernando Molina González.

Consejo asesor: Javier Arnaldo Alcubilla (Universidad Complutense de Madrid), Antonio Calvo Castellón (Universidad de Granada), Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balear), Stéphane Castelluccio (Institut National d'Histoire del'Art. París), Esperanza Guillén Marcos (Universidad de Granada), Lucía Lahoz Gutiérrez (Universidad de Salamanca), Rafael López Guzmán (Universidad de Granada), Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela), Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza), Marinella Pigozzi (Università di Bologna), Carlos Reyer Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid), Franca Varallo (Università di Torino).

© RENATA RIBEIRO DOS SANTOS
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO EN ESPAÑA.

DOS DÉCADAS DE EXPOSICIONES (1992-2012)

ISBN: 978-84-338-6387-4. Depósito legal: GR./38-2019

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Maquetación: Raquel L. Serrano / Atticus Ediciones atticusediciones@gmail.com

Diseño de cubierta: Josemaría Medina Alvea

Imprime: Imprenta La Madraza. Albolote. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

PRÓLOGO

Vamos a empezar por el final.

¿Es realmente posible romper con la categorización del arte latinoamericano?

¿Estamos preparados y preparándonos para organizar y visitar exposiciones donde la procedencia de los artistas no sea un punto clave en sus formulaciones?

¿Desterritorializar a esos artistas realmente sería útil a la hora de ubicar sus obras críticamente en la contemporaneidad?

¿Cuánto del imaginario colonial persiste en la elaboración de los guiones de los proyectos expositivos?

¿Qué se exige al artista latinoamericano para incluirlo en el arte de “Occidente”?

Estas son las preguntas que se hace Renata Ribeiro dos Santos, que cierran las conclusiones de este libro y dejan abiertas las puertas para hacer de dichas disquisiciones un ejercicio continuado. Pero para ir respondiendo a esas mismas y a otras cuestiones, ella empezó por elegir un tema de investigación aplicable, el que, a través de un riguroso acopio de datos y documentación, de la lectura de numerosos catálogos, y de una serie de análisis comparativos, le podía llevar a esos cauces de pensamiento. El resultado fue su tesis doctoral, y este libro que el lector tiene ahora en sus manos.

En efecto, *Arte Contemporáneo Latinoamericano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*, representa un sólido modelo de construcción teórica de dos decenios cruciales en la consolidación del arte latinoamericano en muchos de sus escenarios. Decimos cruciales porque son años que destacaron por diversos aspectos: por la formación de un sinnúmero de nuevos grupos de investigación; por la instauración de carreras universitarias específicas; por la multiplicación de especialistas y de nuevas generaciones dedicadas a la investigación en estos temas; por la presencia y consolidación de historiadores, críticos y curadores de arte del continente en escenarios internacionales; por la cristalización creciente de exposiciones y publicaciones sobre arte latinoamericano.

americano fuera de sus fronteras; por la inserción de artistas en narraciones textuales y expositivas cuyas puertas antes estaban vedadas; por el protagonismo de nuestros artistas en ferias, galerías, subastas y otros espacios del mercado del arte; por el desarrollo cada vez mayor de los ámbitos artísticos nacionales, regionales y locales; por la formación de nuevas colecciones y la consolidación de acervos ya existentes.

Al abordar de manera directa su objeto de trabajo, Renata Ribeiro hace también suya la pregunta que se hacía Shifra Goldman hace un cuarto de siglo, allá por 1994: ¿por qué esas exhibiciones y por qué en este momento? Y para tratar de darle contestación decide construir una trama de reflexiones a partir de establecer una tupida red de exposiciones organizadas en España por instituciones estatales, autonómicas, locales y privadas. A las mismas las combina con los resultados de encuentros científicos, de publicaciones y de otras actividades en la misma senda. Y este ejercicio deriva en la creación de una estructura que, siguiendo cierto orden cronológico, le permite atisbar los cambios de características y enfoques producidos a través de esos veinte años que suponen su arco temporal.

Así, poniendo en diálogo las partes de esa compleja red de información, va extrayendo diferentes narrativas sobre el arte latinoamericano en España. Para consolidar más sus postulados, va más atrás en el tiempo, y hace un barrido por exposiciones y propuestas producidas a lo largo del siglo XX, en especial de los períodos más álgidos de contacto artístico entre España y los países latinoamericanos: entre los festejos de los centenarios a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929; desde el final de la guerra civil española a la exposición “Arte de América y España” organizada en 1963 por el Instituto de Cultura Hispánica, pasando por las tres Bienales Hispanoamericanas (1951-1956); y finalmente las muestras de los años 80, es decir las que anticipan el festejado 1992 con que arranca sistemáticamente este libro.

A partir del paradigmático 92 se va desplegando, como en una secuencia que hasta por veces parece que hubiera sido previamente pensada como un proyecto unificador, una serie de exposiciones individuales y otras colectivas que reflejan relatos del arte latinoamericano más o menos estandarizados internacionalmente; para la autora estas forman parte de una suerte de “etapa didáctica”, cuyo objetivo consiste en acostumar de nuevo al espectador español a familiarizarse con las estructuraciones históricas tradicionalmente aceptadas sobre el arte latinoamericano. A ellas suceden otras que van planteando tesis cada vez más profundas, y en las cuales ya entran en juego no solamente curadores europeos o estadounidenses (es decir de los “centros hegemónicos”) sino los propios latinoamericanos, cuya miradas y aproximaciones suelen ser bastante distintas.

Con todo ello, la autora construye una historia a partir de establecer previamente una serie de inteligentes percepciones sobre cómo fueron ocurriendo los hechos, y las razones artísticas, culturales, políticas o económicas que sub-

yacieron en la cristalización de ciertos proyectos. He ahí uno de sus aportes teóricos, en tanto está claro que las conclusiones parciales a las que va arribando, es decir dichas percepciones, no necesariamente fueron advertidas de manera tan clarividente al momento de producirse los eventos que se relatan.

Las exposiciones que comenta a lo largo del libro la llevan directamente al *quid* de la cuestión, a lo que ella quería abordar desde un principio: el papel del arte latinoamericano en un escenario externo, en este caso España, dotado de muchas complicidades por razones históricas y culturales, sustentado por un idioma común con la mayor parte de los países del continente, aunque en un segundo nivel jerárquico desde la perspectiva del *mainstream*. Un terreno de acción, pues, relativamente central en el ejercicio del poder del arte, lo cual le permite al arte latinoamericano jugar sin tanta presión y servirse de él como una suerte de laboratorio, de territorio de pruebas.

En toda esta trama narrativa, la autora planea, derrapa, se detiene y se proyecta en temas que han sido y en casos siguen siendo motivo de debate, con sus intensidades e intermitencias: la superación de aquello que Gerardo Mosquera denominó la “neurosis de la identidad”; vinculada a ella, la presencia de una “ideología de la diferencia”, en este caso parafraseando a Octavio Zaya; la presión de tener que ser “latinoamericano” de unas maneras muy determinadas, por veces rayando obligadamente lo folclórico y lo fantástico; el cuestionamiento del “arte latinoamericano” como un concepto cerrado; las problemáticas planteadas por las visiones del “norte” sobre el arte latinoamericano; las miradas paternalistas y neocolonialistas que convierten al arte latinoamericano en incómodos suplementos subalternos integrados forzosamente a una lectura del arte contemporáneo europeo y estadounidense; la convicción de que Latinoamérica pone la obra y el *mainstream* impone el discurso, o como decía Iván de la Nuez, “la periferia es ‘sabor’ y Occidente el ‘saber’”; las disputas terminológicas: Latinoamérica, América Latina, Iberoamérica, Hispanoamérica, Panamericano, Sur... y sus connotaciones ideológicas y nunca inocentes pero siempre imperfectas.

Entre las muchísimas exposiciones que son objeto de su estudio, Renata Ribeiro da un merecido protagonismo a “Cocido y crudo”, celebrada en 1994 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, que, al decir de Anna María Guasch, fue la “primera exposición entre multicultural y poscolonial presentada en una institución museística española”. Su comisario, Dan Cameron, se situaba en una atalaya superadora de la recordada y paradigmática muestra “Magiciens de la Terre” llevada a cabo en el parisino Centre Georges Pompidou cinco años antes, y afirmaba que el discurso de ésta “canonizaba la otredad de los artistas”.

El libro asume como uno de sus itinerarios la creciente corrosión que van produciendo gradualmente las alternativas latinoamericanas en el discurso hegemónico, asunto que goza, al momento de estar escribiendo estas líneas, de vigencia plena. Ya en 2013, fecha inmediatamente posterior al final del

período que aborda este libro, Joaquín Barriendos vislumbraba la partida de “Occidente” hacia un autodesierto como centro intentando fundirse con los márgenes, e intentando -en apariencia- incorporar lo excéntrico y legitimarse como una suerte de alteridad. Respecto de Europa, en los últimos años hemos asistido a algunos esfuerzos, sinceros pero a veces fallidos, con Francia y Alemania a la cabeza, por integrar el arte de otras latitudes a una lectura global. Quizá este ha sido el fallo: el “integrar” lo de fuera a los relatos hegemónicos y no eliminar la artificial existencia de un centro.

En esta senda, en ese año 2013 tuvimos ocasión de visitar en París uno de los proyectos con más difusión en este sentido, la exposición *Modernités Plurielles, 1905-1970*, llevada a cabo en el Centre Georges Pompidou, que, de manos de especialistas fundamentalmente franceses, tentaba, con buenas intenciones, una amalgama universal de modernidades plásticas y arquitectónicas. Más allá de la selección de las obras, tan compleja como inevitablemente sesgada, aún cuando aparecieron en el horizonte europeo artistas y obras latinoamericanas inéditas, el intento de convivencia no se cristalizó realmente, y, salvo puntuales intervenciones, las manifestaciones africanas, asiáticas o latinoamericanas se establecieron en compartimentos estancos, como una suerte de satélites respecto de un discurso central de tintes europeos que iba guiando la muestra. El catálogo, escueto e incompleto, supuso un acto fallido.

En el caso de Alemania, un lustro después de aquél intento francés, vamos advirtiendo también la existencia de ese “autodesierto” de Occidente del que hablaba Barriendos y de una especie de presión por cambiar los relatos estrictos del cánón establecido. La misma deviene en la cristalización de proyectos expositivos de notoria envergadura como las exposiciones “Hello World. Revising a Collection” y “Museum global. Microhistories of an Ex-centric Modernism”, ambas en 2018. La primera de ellas, en el Hamburger Bahnhof de la Nationalgalerie de Berlín, trataba de abordar una investigación crítica sobre el enfoque predominantemente occidental de las colecciones de la institución y responder a la pregunta: ¿cómo podrían haber cambiado las narrativas históricas del cánón y del arte a través de una ampliación y multiplicación de perspectivas? Para ello, a diferencia de los franceses, convocaron tanto a curadores internos como a externos, integrando así visiones dispares. La muestra se organizó a través de trece secciones temáticas en donde se ponían en común producciones de diferentes procedencias. Y surgía otra ambiciosa pregunta: ¿Qué desafíos traería semejante cambio de perspectiva, motivado por la interconexión acrecentada de nuestro mundo cada vez más globalizado, en un museo, hoy y en el futuro?

El segundo de los proyectos indicados, “Museum global”, se llevó a cabo en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, y surgió como resultado de varios años de investigación y como primer paso, dentro de dicha entidad, para estudiar y comprender un modernismo transcultural. Sensata en su propuesta, en tanto evitó cualquier tentación, imposible, de lectura global y totalizado-

ra, se centró en desarrollar siete capítulos enmarcados por un prólogo y un epílogo, y siguiendo una secuencia cronológica a modo de constelaciones del arte contemporáneo: Tokio, 1910; Moscú, 1913; São Paulo, 1922; Ciudad de México, 1923; Shimla, 1934; Beirut, 1948; y Zaria, 1960. Seguramente por estos derroteros se obtengan de a poco unas miradas cada vez más certeras o al menos abarcativas, que sacudan a los especialistas de los “centros hegemónicos” de su comodidad y complacencia intelectual, tendiendo a una descentralización del pensamiento.

En Europa, sobre todo, más que en Estados Unidos, quienes se dedican a establecer relatos globales, a través de textos o exposiciones, ya se dieron cuenta de que no pueden ignorar en ellos, o adjudicarles un mero papel complementario, a las producciones a las que hasta ahora consideraron periféricas. Se cuidan de hacer lecturas “universales” como las que hacían antes porque cualquier paso en falso las convierte en sospechosas; ya no pueden actuar mirando a otro lado. Antes, esos bagajes “periféricos” se subestimaban, se ignoraban, o se incorporaban forzosamente y a regañadientes. Así que hoy, si las acometen, ya saben de sus riesgos y de las críticas que, de manera justa, les pueden caer. Ya saben que hay que cuidar los términos y las expresiones.

Esas son, sin duda, conquistas alcanzadas por críticos, historiadores y curadores latinoamericanos que supieron ganarse el lugar y el respeto, debatiendo de igual a igual con sus pares de otras latitudes. Y eso se nota: ya no son voces inferiores o de un nivel subalterno sino iguales que se sientan en la misma mesa. Este libro de Renata Ribeiro ayuda, a partir de un contexto concreto, el español, a entender la esencia de esos procesos.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Diciembre de 2018

I. INTRODUCCIÓN

EN el texto de presentación de la exposición *Américas*¹ su comisaria, la germano-brasileña Berta Sichel, alude al hecho que desde que el primer europeo llegase al llamado Nuevo Continente, no se ha tenido en cuenta la influencia de este encuentro en cuanto a la modificación de la cultura y el conocimiento en Europa (Sichel y Villaespesa, 1992). Cuando se listan los aspectos más importantes que han influido en la transición histórica de la Edad Media a la Edad Moderna, se suelen mencionar las rupturas causadas por el modelo cultural del Renacimiento Italiano y de la ampliación de propuestas teóricas y teológicas devenidas de la Reforma Protestante. En estos escenarios se obvia completamente este encuentro con lo ‘nuevo’ en el listado de las causas que posteriormente tuvieron un papel fundamental en la entrada de la cultura europea en su etapa de Renacimiento. La autora insiste que aspectos estéticos como la representación del desnudo, la inclusión y el estudio de una nueva forma de naturaleza — y por ende de diferentes estudios de la luz — sólo fueron incluidos en el repertorio renacentista debido a la difusión del conocimiento de aspectos de la vida, de la fauna y de la flora desde este ‘nuevo espacio’. Además, conocimientos tenidos como verdades absolutas hasta aquel momento — religiosos, de desarrollo e históricos — sufrieron hondas revisiones al establecerse esta colisión con la cosmovisión de las sociedades americanas, que tenían un largo y sólido recorrido de historia cultural (Sichel y Villaespesa, 1992).

En la construcción de la comúnmente denominada ‘historia oficial’ se ha optado por un discurso que obvia que el encuentro y reconocimiento de la cultura americana fue un factor imprescindible en el establecimiento y en las

1. *Américas*, la exposición comisariada por Berta Sichel fue realizada entre 1 de agosto al 1 de septiembre de 1992 en el Monasterio de Santa Clara de Moguer, Huelva. La muestra fue una de las que integraron el proyecto itinerante *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa que a la vez perteneció a las actividades del Pabellón de Andalucía para la Expo’92 de Sevilla.

transformaciones del corpus cultural Occidental. En realidad, se ha señalado habitualmente que fue Europa (como eje cultural central Occidental) quien moldeó la cultura americana (como espacio cultural periférico). Eso conllevó a la formulación de una percepción de mundo donde América (y por ende las demás periferias) se entiende como una maraña de nudos que corresponden a su cosmovisión autóctona, que es vista desde Occidente como un conjunto de prácticas poco desarrolladas. En este modelo de percepción, el papel que juega Europa (como representante del desarrollo occidental por antonomasia) es la de responsable en desatar estos nudos, ayudando y autorizando a que las zonas periféricas logren su cuota de desarrollo.

De manera general, es complicado que el ciudadano medio tenga presente que los innumerables encuentros entre Viejo y Nuevo Mundo han trazado caminos con vectores que apuntan hacia las dos direcciones: centro/periferia. Es además difícil reconocer que el descubrimiento de la cultura periférica transformó también la cultura central, que los dos lados sufrieron contaminaciones y, frente a éstas, crearon sus antídotos. Más aun, falta percibir que por momentos fue la cultura periférica la que produjo modelos que fueron fagocitados por Occidente y luego patentados por él.

Con el fin de asegurar su hegemonía las metrópolis coloniales implementaron, en espacios geográficos como América Latina, un programa sistemático de colonización que dedicaba especial atención a la sustitución de la cultura autóctona por la metropolitana. Sin embargo, el poder central no logra controlar todas las esferas culturales, lo que se debe no solamente a que “las estrategias del poder se vuelven, desde cierto punto, descontroladas, sino porque los terrenos del símbolo son esencialmente equívocos y cobijan una ausencia central que no puede ser colmada” (Escobar, 2008: 58). De esta manera se quedarían abiertos algunos intersticios, que la colonización no ha podido rellenar, desde donde las culturas periféricas tienen oportunidad de operar con la diferencia, adoptando y subvirtiendo los elementos que les habían sido dados/impuestos.

Casi diez años después de las consideraciones de Sichel citadas al comenzar este texto, al terminar la visita a la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar un mundo a cuestras?*² Graciela Speranza (2012), crítica de arte, se percató que la única obra latinoamericana expuesta es el *Atlas* de Jorge Luis Borges. Entretanto, la advertencia de este hecho le causa cierta incomodidad porque percibe que en su rápido examen de las obras se ha detenido en buscar la nacionalidad de

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

cada artista. Este hecho no le desagrada especialmente pues la crítica se oponía justamente a que los artistas tuviesen que ‘enseñar el pasaporte’ para justificar las exposiciones globales. Speranza entiende que lo que verdaderamente le incomoda en aquel momento no es el hecho de que Didi-Huberman, comisario de la muestra, haya obviado a la producción más reciente de América Latina o que no la haya inserto como cuota de corrección política dentro de una muestra que declaradamente las ignoraba, sino que dentro del atlas de posibilidades con el que contaba el comisario, el arte producido desde allá no se cuele por ninguna brecha (Speranza, 2012).

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

A partir de la hipótesis de que el arte de América Latina “no ha alcanzado todavía una presencia real en el atlas del mundo que prescindiera del rótulo identitario” (Speranza, 2012: 12) se ha construido este relato, recogiendo la investigación realizada entre los años 2013 y 2017, como parte de la memoria doctoral de la autora del presente libro. De esta forma, se buscará realizar una construcción geopolítica del arte que ayude a comprender qué es lo que se entiende por ‘arte latinoamericano contemporáneo’ en España, tamizado por lo que se ha exhibido y experimentando en las exposiciones que ocurrieron aproximadamente entre los años 1992 y 2012.

Un estudio de estas características puede parecer —a primera vista— como algo que ha perdido su vigencia en el tiempo. Podemos pensar que después del destacado *boom* del arte latinoamericano de los años 1980, el panorama actual en la Península (así como en otros espacios centrales del arte) es favorable a esta producción, dejando abierta su cuota de posibilidades con un amplio entendimiento y aceptación del público. Podemos pensar que las lagunas de esta producción de arte periférico fueron llenadas debido a los procesos de globalización y que ya no es necesario preocuparnos “por si ésta está representada con rótulos identitarios o folclorizantes.

No obstante, al mapear y analizar el desarrollo de las exposiciones del arte latinoamericano en España identificamos que, aunque se han venido consolidando y se han complejizado en sus narrativas, todavía se hace necesario promover estudios que busquen entender este proceso desde un campo ampliado. Debemos de entender que el interés creciente por el arte de la región se generó por motivaciones diversas desde esferas políticas, económicas, sociales e históricas, más allá de las intenciones estrictamente artísticas. Es necesario poner en evidencia estos detonantes y atarlos en red para comprender cómo se construye la representación actual del arte contemporáneo latinoamericano, rectificando los fallos y fortificando los aciertos.

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

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

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

Relacionando las elecciones que hacemos en este estudio: la producción artística latinoamericana y su circulación por España, articulamos las problemáticas de la globalización con las de las clasificaciones y los poderes desiguales en las geografías artísticas. Como veremos en los capítulos posteriores, en una utopía de (re)aproximación a sus antiguas colonias en términos de arte, las políticas culturales españolas se han declinado, en diversas ocasiones, en representar el arte de allá desde lecturas y análisis centralistas, estandarizando y homogeneizando su diversidad.

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

Utilizaremos en el texto una serie de terminologías y conceptos que suelen causar alguna que otra discordancia y polémica. De esta forma, es importante aclarar y justificar algunas de estas cuestiones para entender desde qué contexto las planteamos. La primera se refiere a las fechas establecidas y la segunda trata de las terminologías utilizadas en el título. Utilizar como inicio temporal el año de 1992, tiene justificaciones claras. Es el año en que se verifica una mayor voluntad de acercamiento de España hacia Latinoamérica, que si bien se articula bajo un abanico de intenciones de carácter político y económico, se da bajo el velo de las celebraciones del V Centenario de Descubrimiento de América, teniendo como marco la realización de la Exposición Universal de Sevilla (Expo'92). Pasada más de una década del retorno a la democracia, es el momento idóneo para que, en el rastro de la revalorización del arte contemporáneo de América Latina que venía dándose en Estados Unidos y otros países europeos desde la década de 1980, las instituciones españolas se volcaran a actividades que buscaran este acercamiento. Es un buen momento del país para convertirse en bisagra de las relaciones entre el Viejo Continente y América Latina.

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

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

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

Otra matización que debemos realizar con los términos utilizados en este libro, es el referido a arte contemporáneo. Con este vocablo nos estaremos refiriendo mayormente a la totalidad de obras producidas en el discurrir del siglo XX y XXI. Incluyendo toda la producción previa a la Segunda Guerra Mundial que en los estudios de la Historia del Arte suelen posicionarse dentro de la época final del arte moderno. Esta solución fue planteada para simplificar las referencias a las obras y artistas expuestos, evitando así la repetición continua de ‘arte moderno y contemporáneo’. La solución se adscribe también y, con aún más relevancia, al hecho de que la producción de las primeras vanguardias de América Latina se incluyeron en muchas de las exposiciones analizadas en este libro, con las obras de arte contemporáneo posteriores a los años 1950, generando extensas muestras histórico-lineales. De manera que, la inclusión de las obras de vanguardia en esta investigación fue fundamental para percibir el panorama completo de la representación del arte contemporáneo latinoamericano en España.

Para sistematizar esta información se realizó un detallado levantamiento de las exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano que ocurrieron en España en el periodo señalado. Hemos ampliado esta relación de datos, —a los años anteriores a 1992 y posteriores a 2012—, con la intención de analizar los antecedentes de este proceso y también para percibir cómo seguiría el rumbo, principalmente debido a la grave crisis económica ocurrida hacia el 2008. De este amplísimo conjunto de datos, se ha realizado la siguiente elección: por un lado, las muestras (observables empíricos) de arte latinoamericano más representativas representativas; por otro, la legitimidad dada por el impacto de la institución donde fueron realizadas, por el compromiso institucional con la promoción del arte latinoamericano, o por el contenido y los conceptos manejados en las exposiciones. De esta forma, desarrollamos un estudio pormenorizado de muestras que consideramos paradigmáticas en el diseño de las relaciones de América Latina con España.

Los análisis se centraron en las exposiciones como conjunto, el concepto expositivo y cómo éste ha sido trabajado. Entre el material investigado están los textos comisariales, los proyectos, los catálogos de las exposiciones y su repercusión en la prensa o en críticas especializadas. Se entiende que investigaciones de este tipo también podrían hacerse centrándose en otros aspectos relativos a las exhibiciones, como en las obras o los artistas vistos o en cuestiones relacionadas a la percepción del público. Sin embargo, debido a los cuestionamientos aquí propuestos, creemos que el estudio de la exposición en sí y las posibles relacionales —políticas, institucionales y estéticas— que nacen con ella, es la mejor manera de entender cómo se ha representado el arte latinoamericano en la Península. No obstante, cuando resulte necesario, haremos un análisis más detallado de determinada obra, artista o incluso del comisario, siempre que constituya parte fundamental para entender la exhibición como un todo.

Cabe explicar también qué se ha considerado como muestras de arte latinoamericano. En las colectivas dedicadas exclusivamente a América Latina esto se hace más cómodo, pues muchas llevan, implícito o explícito, en su título el término u otros con referencias nacionales. Ahora, al estudiar muestras colectivas con artistas procedentes de geografías distintas o muestras monográficas, se nos generó cierta incomodidad. Nos hemos visto en la obligación de ‘revisar pasaportes’, como decía Graciela Speranza (2012), algo que se aleja de una voluntad interior, utópica, de que en un mundo realmente globalizado no habría la necesidad de hacerlo, pues las representaciones se darían de manera ecuaníme e imparcial.

Esta necesidad de investigar la procedencia de los artistas para categorizar la exposición nos llevó a otro cuestionamiento: ¿cuánto peso tiene el lugar de nacimiento del artista para definir el porcentage ‘latinoamericano’ que tiene su obra? En este sentido, nos inclinamos en optar por la solución que nos brinda Ticio Escobar (2008), quien define que las formas precisas del arte contemporáneo que levantan discusiones locales, no dependen de su situación geográfica, sino que se definen por la desobediencia y por tergiversar los estándares impuestos por el mercado global de la cultura. Acreditando en este supuesto, estudiaremos en este libro exposiciones que exhiben a artistas nacidos en países latinoamericanos pero también, a otros que aunque no tengan carnet de identidad de allá —como Francis Alÿs o Santiago Sierra—, llevan impreso en sus obras cuestionamientos de la región, afirman una identidad propia o presentan propuestas progresistas.

Este libro se compone de dos grandes bloques fundamentales: el primero nos da una visión panorámica anterior al año de 1992 de las actividades que preceden al nuevo interés por la promoción del arte latinoamericano en la Península. Son aspectos ocurridos tanto a nivel local como internacional, que nos proporcionan algunas señales para comprender el porqué del renovado vuelco hacia esta producción artística. En esta primera parte del trabajo nos centraremos en comprender y analizar los factores fundamentales que jugaron a favor de que la producción artística de América Latina fuese la elegida para ocupar una brecha en el sistema central de la (re)representación del arte. De manera que sea posible percibir que esta inserción fue parte importante de una modificación de conceptos teóricos vinculados a la inclusión periférica y a la multiculturalidad, que ha ocasionado una redefinición geopolítica del arte.

En la segunda parte del primer bloque y como un preámbulo, describiremos sucintamente los otros dos momentos que en el siglo XX en España se ha generado un mayor interés hacia la producción artística y la cultura de América Latina: uno se da a principios de siglo, coincidiendo con las conmemoraciones de los Centenarios de Independencia de los países latinoamericanos y alrededor de la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929. El segundo momento de acercamiento se vio a mediados de siglo impulsado por las políticas diplomáticas culturales de ‘Hispanidad’ del go-

bierno franquista y que, tuvo como punto culminante la realización de las tres ediciones de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Como hito que marca el cierre del 'reencuentro' franquista con el arte latinoamericano ubicamos la exposición *Arte de América y España* producida en 1963.

Desde finales de los años 60 y en la década de 1970 se han realizado exposiciones puntuales de arte de América Latina en la Península, hecho que cambia a partir de los 80, dentro de la efervescencia del *boom* a nivel internacional y de los esfuerzos diplomáticos de la redemocratización española. Estos años se recogen en el capítulo tercero de este libro, donde se enumeran una serie de muestras de arte latinoamericano contemporáneo que ocurren en la década de 1980 y que funcionaron como una preparación del terreno para lo que vendría a gestarse a partir de los 90. Esta etapa 'preparatoria' es redundante en algunos aspectos: casi la totalidad de las exposiciones de enjundia fueron producidas en el recién inaugurado Centro de Arte Reina Sofía (posteriormente Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) y fueron muestras individuales. Huye de esta regla la impactante exposición *Chile Vive*, exhibida en el Círculo de Bellas Artes en 1987, también reseñada en ese capítulo.

El segundo gran bloque de este libro se divide en cuatro capítulos donde se presenta la sistematización y el análisis de las exposiciones llevadas a cabo en España en las dos décadas investigadas (de 1992 a 2012). Cuando nos centramos en revisar toda la información recopilada, hemos percibido que existían momentos donde una serie de características se proyectaban de manera acentuada perfilando los lapsos temporales. Con estos conjuntos de características bien definidos, vislumbramos claramente la delimitación de cuatro momentos, que nos permitieron trazar el desarrollo de las políticas de representación en los años estudiados. Aunque, como es de suponer, estos periodos no se presentan estáticos o inamovibles, las características de cada uno de ellos se solapan en determinados hechos, lo que lejos de invalidar la clasificación, la justifica como un proceso de desarrollo histórico.

El primer momento empieza en las fechas cercanas a 1992, teniendo como marco la Exposición Universal de Sevilla. Es el momento de rescate del contacto con la producción latinoamericana contemporánea, tras una larga laguna de desconocimiento. Este desconocimiento se verá reflejado en exposiciones de marcado carácter enciclopédico y didáctico, como puede ser *Arte en Iberoamérica (1820-1980)* de 1989 y la amplísima *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, exhibida en la Expo'92 de Sevilla. Este primer momento también verá la aparición de una serie de equipamientos culturales con inclinaciones latinoamericanistas dispersos entre las más distintas comunidades autónomas: el CAAM - Centro Atlántico de Arte Moderno (1989), el Instituto de América de Santa Fe - Centro Damián Bayón (1992) o el MEAIC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (1995), son algunos de los ejemplos.

La feria de arte ARCO'97 abre un segundo periodo, donde se percibe un creciente interés del sector privado que comienza a desarrollar tanto activida-

des expositivas, como otros eventos. Entre las Fundaciones Privadas —como la Fundación BBVA, la Fundación Telefónica o la Fundación La Caixa— se observó un incremento importante tanto de exposiciones como del coleccionismo de piezas contemporáneas latinoamericanas. Estas fundaciones suelen depender de empresas privadas del sector de la banca o energías, donde se entiende su inclinación hacia América Latina debido a las crecientes inversiones y la compra de equipamientos efectuados en la región durante la década de los 90. Los años que cierran el Siglo XX fueron escenario asimismo, de exposiciones y foros de debate en España donde se cuestionó a cerca de qué es el arte latinoamericano y, tímidamente se fueron infiltrando nuevas narrativas y actores latinoamericanos en el sistema de arte peninsular. Entre estas actividades, reseñamos algunas como la muestra *Cocido y Crudo* del año 1995 y los conocidos como *Foros Latinoamericanos* organizados por el MEIAC partiendo en el año 98.

En cierta manera, las cuestiones debatidas en estos foros y barajadas por las exposiciones, se cristalizaron en actividades expositivas que contaron con una mayor presencia de profesionales de América Latina —que vienen consecuentemente cargados de teorías pensadas allá— y que promovieron exhibiciones que representaban el abanico de posibilidades narrativas que se desarrollan en América Latina. Entre las varias exposiciones ocurridas en este sentido, hemos seleccionado para ilustrar este tercer momento el conjunto de exposiciones *Versiones del Sur. Cinco propuestas en torno al arte de América Latina*, exhibidas en el MNCARS en el año 2001.

El periodo final de este estudio se encuadra en el inicio de la crisis financiera de 2008. Recortes en el área cultural ya no permitieron que se hiciesen exhibiciones con la misma frecuencia o despliegue económico que el momento anterior. Esto conllevó una búsqueda de nuevas alternativas expositivas para que no se entrara nuevamente en un periodo de incomunicación con la producción artística de América Latina. En este apartado analizamos algunas iniciativas como *Dominó Canibal* en el PAC Murcia de 2010 como ejemplo de propuestas que utilizan las instalaciones efímeras como alternativa a la falta de recursos; *Modelos para Armar. Pensar América Latina desde la colección del MUSAC*, como muestra de las posibilidades de reinterpretar las piezas de una colección; y una comparación entre las exposiciones *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* (Fundación Juan March, 2011) y *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* (MNCARS, 2013) como opciones de muestras que ahondan y analizan aspectos específicos del arte de la región.

Este libro finaliza con algunas consideraciones que sintetizan las ideas principales que hemos barajado. Aunque, lejos de cerrar puertas, lo que planteamos es una serie de cuestionamientos que hemos formulado a lo largo de este estudio y que, si es cierto que todavía no presentan respuestas cerradas y concretas, nos abren nuevos interrogantes. Este trabajo es, en suma, una ban-

dera. Una bandera que defiende el posicionamiento de la producción artística de América Latina haciendo uso de la misma escala de valores del arte de cualquier otra región. Sin embargo, es también urgente entender que esta producción presenta particularidades y no debe ser homogeneizada dentro de los procesos de la globalización carentes de sentido de lo local. Acreditamos que dentro de los complejos procesos sociales de la actualidad, cobra fundamental relevancia el (re)conocer el otro y percibir desde donde viene su voz.

Es imprescindible abrir un espacio de agradecimientos a los innumerables profesionales e instituciones que posibilitaron que este trabajo se fraguara. Agentes culturales, académicos y artistas de España y de América Latina que han compartido y discutido ideas, abierto sus archivos, cedido sus historias y sus recuerdos que, sumados, ayudaron a construir una narrativa viva y permeada de calidez. Debemos agradecer también a la labor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, aplaudiendo su iniciativa de publicar trabajos procedentes de los largos años de investigación doctoral. Es alentador contar con este reconocimiento. Sitio especial en mi gratitud tiene Rodrigo Gutiérrez Viñuales, estupendo guía en todo este recorrido que ha desbordado las expectativas de lo que debe ser un 'buen director', creando un espacio de intercambio y afecto que hace que el trabajo académico gane dimensión en lo real. Agradezco también a Pedro, por leer detenidamente todo, por las correcciones y problematizaciones y, porque en el fondo, seguiremos creyendo que *a favela é um problema social*.

ANTES DEL AÑO 92. UNA REDEFINICIÓN GEOPOLÍTICA DEL ARTE

¿QUÉ AMÉRICA LATINA? ¿QUÉ ARTE LATINOAMERICANO?

Antes de centrarnos en el contexto del *boom* del arte latinoamericano, cabe hacer algunas consideraciones sobre qué ha representado el término América Latina y, consecuentemente, qué se ha dado a entender por 'arte latinoamericano'. En principio, debemos plantear sobre todo que el uso del término latinoamericano parte de elecciones que fueron gestadas en años muy anteriores a los que estudiamos y que lejos de responder a una concepción única y neutralmente geográfica, soporta una serie de connotaciones de orden político, cultural, histórico y social.

La creación de la titularidad de lo 'latinoamericano' está apoyada en una alteridad: su construcción no parte de lo que lo determina pero sí de lo que se le echa en falta. La etiqueta de lo latinoamericano uniformiza su diversidad. Por ejemplo, al intentar definir el 'conjunto latinoamericano', encontraríamos indefiniciones en tres campos donde podemos buscar una explicación razonable: en el geográfico, no podemos hacer mención a América Central y del Sur pues obviaríamos a México; en el lingüístico, la regla de los idiomas latinos dejaría fuera a Belice, Guayana Inglesa y Surinam; en el contexto histórico, si hablamos de aquellos conquistados por Francia, España y Portugal, tendríamos que incluir al territorio de Quebec (Marília Loureiro, 2011). Si tenemos en mente todas las disparidades y la ineficacia de sumar las distintas culturas a países dentro de esta terminología, podemos pensar que el concepto de América Latina existe solamente por oposición a otra América Anglosajona (Castelo Branco Diniz, 2007).

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

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

Como bien aclara Ades, fue una iniciativa francesa incitar la utilización del término Latinoamérica con la intención de ampliar el conjunto de países, incluyendo a sus colonias o (o excolonias) en este conjunto. Referirse al conjunto como Hispanoamérica o Iberoamérica, se limitaba al ámbito español y portugués, y por ende injerencias políticas, sociales o económicas, que podrían partir de Francia hacia aquellos países.

La estrategia expansionista francesa, bajo el dominio de Napoleón III, consistía en crear una oposición entre la América Anglosajona y las naciones latinas. Para ello el país galo se legitima como el país heredero del catolicismo europeo, además de la latinidad en el idioma compartida apenas con Portugal y España, y se lanza para “reunir e proteger à raça latina”¹ (Castelo Branco Diniz, 2007: 136). El concepto de América Latina nacerá así poco antes del envío de la expedición militar y científica francesa —y europea— a México en el año 1861 (Castelo Branco Diniz, 2007: 134).

De acuerdo con Mónica Amor (1996) utilizar el adjetivo latino “favorece la creación de una línea que, partiendo del mundo mediterráneo, permitió a Occidente reivindicar su dominio sobre los nuevos territorios”. Sin embargo, las primeras reacciones relacionadas con el uso de esta nomenclatura provocaron debates entre simpatizantes y detractores. Entre los países ibéricos no se notan ecos positivos (Castelo Branco Diniz, 2007: 137):

Para a Espanha, que tinha aversão em reconhecer a independência das antigas colônias, os Estados da América eram, primeiramente, hispano-americanos antes de ser latino-americanos. E a noção de hispanidade não tardaria a aparecer em resposta a essa latinidade. Da mesma forma, Portugal se volta

1. Reunir y proteger la raza latina. (Traducción de la autora).

para seu império lusitano da África e da Ásia, considerando o Brasil suficientemente "maior" para emprender seu próprio vôo.²

Entretanto la expresión caló entre los medios intelectuales jóvenes de las recientes naciones independientes de América. En estos círculos, lejos de representar un intento de intervención francesa, la utilización de ‘latinoamericano’ fue justificada como un valor simbólico que permitía liberarse de la herencia ibérica colonizadora y trazar un estatuto internacional independiente.

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

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

Ahora bien, si vamos a buscar la génesis del uso de ‘latinoamericano’ como adjetivo a la producción artística, nos topamos con la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica*, de la mítica crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba, en el año 1961. En este texto se ponen los cimientos para una construcción axiológica y ampliamente teórica que caracteriza la producción de arte de la región al dotarle de características únicas que lo separan del conjunto de arte occidental.

Varios son los autores que creen que fue Traba quien por “primera vez revisa el arte en clave regional de unas naciones que, para ese momento, vivían cierto aislamiento entre ellas mismas” (Olívar Graterol, 2014: 172). La crítica y comisaria brasileña Aracy Amaral aseguraba en su texto para la I Bienal Latino-Americana de São Paulo de 1978³ que Marta Traba fue la pionera —desde

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

3. I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 3 de noviembre al 17 de diciembre de 1978 en el Pabellón Armando de Arruda Pereira, São Paulo. La Bienal de São Paulo tuvo su primera edición en el año de 1951, considerándose la segunda cita de estas características siguiendo la Bienal de Venecia. Según el catálogo de la muestra la realización de una Bienal Latinoamericana representaba una de las últimas voluntades del creador del certamen, Cicilio Matarazzo. Buscaba

los años sesenta- del abordaje del arte contemporáneo latinoamericano, visto comparativamente y considerado como un todo (Amaral, 1978).

Partiendo de las investigaciones de Traba —que normalmente contaban con la inmersión en el arte de cada uno de los países de la región—, se fue forjando la noción de una producción artística con rasgos comunes a toda la zona. Este pensamiento fue reforzado por pensadores posteriores, como el peruano afincado en Chile, Juan Acha, que afirmaba a finales de los años 70 (1979, 55):

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

Como es de suponer, la creación de esta idea de conjunto más o menos uniforme —que depende en gran medida de la visión y de las referencias del pensador que lo propone—, generó una honda revisión de los cimientos en que se basaban los cánones de estudio de la producción de la región. Estos cánones solían fundamentarse por medio de un discurso de contaminación unilineal sufrido debido al influjo de las vanguardias europeas en el arte de la zona. Estas indagaciones surgieron dentro de un proceso más amplio de debate y resignificación en el medio cultural y social, donde la dependencia de la cultura madre se pondrá a prueba y en su lugar aparecerán conceptos combativos como multiculturalismo y neocolonialismo.

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

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

con ello proporcionar una cita de encuentro para los artistas y pensadores del arte de la región. Véase un estudio completo sobre la cita en: Fatio, Carla Francisca. (2012). *Procesos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. [Tesis doctoral inédita]. São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: www.teses.usp.br. Consulta: 8 de agosto de 2015.

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

De esta manera, el final de la década de los 70 y el principio de la siguiente estuvieron plagados por actividades, ya sean culturales, científicas o políticas, que buscaron encontrar respuestas al interrogante de qué es lo latinoamericano. De acuerdo con Juan Acha las actividades que más destacaron en este panorama y que ayudaron a solventar estos cuestionamientos, fueron las siguientes (en Olívar Graterol, 2014: 183-184): La presentación de la publicación *América Latina en sus artes*, editada por Damián Bayón, en el año de 1970 en la ciudad de Quito. Esta compilación fue publicada en 1973 por la Siglo XXI en Ciudad de México; en 1975 tuvo lugar en Austin, Texas el conocido como “Simposio de Texas” un hito en el arte de la región, que tenía a Bayón como organizador y la Universidad de Texas y la revista mexicana *Plural* como patrocinadores; en 1978 se realizó en Caracas el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, entre los meses de junio y julio.

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

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

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

La idea de lo latinoamericano construido en la década de 1970 aparece así no como una idea de conjunto, de saberse lo que se es, pero sí como una

manera de diferenciarse del otro y, partiendo de todas las divergencias en las culturas nacionales, potencializar una identidad.

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

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

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

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	7
INTRODUCCIÓN.....	15
ANTES DEL 92: UNA REDEFINICIÓN GEOPOLÍTICA DEL ARTE	27
¿QUÉ AMÉRICA LATINA? ¿QUÉ ARTE LATINOAMERICANO?.....	27
¿POR QUÉ UN <i>BOOM</i> ? ¿POR QUÉ AMÉRICA LATINA?	32
PERIODOS PRECURSORES EN ESPAÑA. EXPOSICIONES Y ACCIÓN CULTURAL (1910 – 1963).....	38
EL (RE)DESCUBRIMIENTO DEL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA. PREPARANDO EL TERRENO ANTE EL V CENTENARIO	43
<i>CHILE VIVE</i> (1987). CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID	44
EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA Y EL IMPULSO AL ARTE LATINOAMERICANO	47
DIDÁCTICA, CONSOLIDACIÓN Y CREACIÓN DE ESPACIOS. LOS AÑOS 90	61
<i>ARTE EN IBEROAMÉRICA 1820-1980</i> (1989). PALACIO DE VELÁZQUEZ, MADRID.....	64
LA EXPO'92 DE SEVILLA Y SUS MUESTRAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO.....	71
<i>Artistas Latinoamericanos del Siglo XX</i>	74
<i>Arte actual en espacios públicos</i>	85
<i>Plus Ultra</i> . Pabellón de Andalucía.....	89

ALGUNAS INAUGURACIONES CON VOCACIÓN LATINOAMERICANISTA...	95
La Casa de América, Madrid (1992)	95
El Instituto de América - Damián Bayón, Santa Fe, Granada (1992).....	101
El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz (1995).....	106
El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria (1989).....	119
PROBLEMATIZACIÓN DE LO LATINOAMERICANO EN ESPAÑA. INSTITUCIONALIZACIÓN, COMERCIO Y REFLEXIÓN.....	141
LA FERIA ARCO '97 Y LAS SUCESIVAS (ARCO'05 MÉXICO, ARCO'08 BRASIL, ARCO'15 COLOMBIA, ARCO'17 ARGENTINA)	142
ARTE LATINOAMERICANO EN EMPRESAS E INSTITUCIONES ESPAÑOLAS...	148
Fundación La Caixa	150
BBVA.....	155
Fundación Telefónica	157
LA SINGULAR EXPERIENCIA DEL <i>INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN</i> (IVAM)	165
CUESTIONANDO LO <i>LATINOAMERICANO</i> . EXPOSICIONES Y FOROS DE DISCUSIÓN.....	174
<i>Cocido y Crudo</i> (1994/1995)	174
Foros de Discusión.....	179
PROPUESTAS DESDE LATINOAMÉRICA.....	185
<i>VERSIONES DEL SUR: CINCO PROPUESTAS EN TORNO AL ARTE EN AMÉRICA LATINA</i> . MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2001/2002)	186
<i>No es sólo lo que ves. Pervertiendo el minimalismo</i>	192
<i>Heterotopías. Medio siglo sin lugar</i>	198
<i>F(r)icciones</i>	204
<i>Más allá del documento y Eztetyka del sueño</i>	210
LA CRISIS Y LA BÚSQUEDA DE OTRAS SOLUCIONES	219
<i>DOMINÓ CANIBAL: PROYECTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (PAC MURCIA)</i> . SEDE EN SALA VERÓNICA Y ACTIVIDADES PARALELAS, MURCIA (2010)	222
<i>MODELOS PARA ARMAR. PENSAR LATINOAMÉRICA DESDE LA COLECCIÓN MUSAC</i> . MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN, LEÓN (2010)	230

<i>AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973)</i> (2011) y <i>LA INVENCIÓN CONCRETA. COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS</i> (2013)	235
<i>América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)</i> . Fundación Juan March, Madrid (2011)	237
El Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía y <i>La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros</i> (2013)	243
CONSIDERACIONES FINALES	257
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	263