

María Laura Ise

Descubrir, exhibir, interpretar

Arte Latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)

ediciones
**IMAGO
MUNDI**



COLECCIÓN ESTUDIOS DE NUESTRA AMÉRICA

María Laura Ise

Descubrir, exhibir, interpretar. Arte Latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992). 1.^{ra} ed. Buenos Aires: 2021

350 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-365-3

1. Arte Latinoamericano. I. Título.

CDD 709.73

Fecha de catalogación: 19/04/2021

© 2021, María Laura Ise

© 2021, Ediciones Imago Mundi

Imagen de tapa: detalle de *Antropofagia* de Tarsila do Amaral (1929). Acervo Fundación José y Paulina Nemirovsky, San Pablo, Brasil.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 300 ejemplares

Cómo referenciar este libro con el estándar de Ediciones Imago Mundi.

Ise, María Laura, *Descubrir, exhibir, interpretar. Arte Latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2021.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor. Este libro se terminó de imprimir en el mes de setiembre de 2021 en Hoja x Hoja SRL, Sáenz Peña 1865, galpón 10, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina.

Sumario

Agradecimientos	XI
Introducción	XIII
1 Entrar en la historia: tres escenarios	1
1.1 Sistema moderno de arte y cultura: emplazamientos, redefiniciones	5
1.2 Exhibir: los términos de la representación cultural	11
1.3 Gente tribal y arte moderno	18
1.4 Los Magos de la Tierra	26
1.5 Breve mapa de la crítica	30
1.6 El proyecto de la Bienal de La Habana	37
1.7 Tradición y contemporaneidad: la Tercera Bienal de La Habana, 1989	43
2 Inserciones múltiples: arte latinoamericano en los Estados Unidos	49
2.1 Arte latinoamericano: una categoría en discusión	52
2.2 Problemas en torno a la representación	60
2.3 Retrospectivas	64
3 El <i>boom</i> : arte, mercado y multiculturalismo	85
3.1 En el cambio de época	85
3.2 Arte y mercado	88
3.3 Configuraciones del campo cultural estadounidense de los ochentas	92
3.4 Versiones del multiculturalismo	97
3.5 El <i>boom</i>	100
3.6 A subasta	104
3.7 Batalla de récords	111
3.8 Miami	113
3.9 No estamos preparados	115
3.10 Espectáculo público, consumo privado	118
3.11 Fridamanía	120
3.12 Exposiciones, muchas exposiciones	124
3.13 Contrastes: dos proyectos de exposición	133
3.14 Se cierra la década	139

VIII

Siglas

4	Ese algo... fundamentalmente latinoamericano. Representaciones de América Latina en «Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987»	143
4.1	Relaciones interamericanas	145
4.2	Carter y Reagan en Centroamérica	147
4.3	Guerra de baja intensidad.	150
4.4	Opciones regionales: bloques, condenas y aislamiento de Estados Unidos.	152
4.5	Algunas manifestaciones de resistencia	155
4.6	El proyecto «Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987»: sus inicios	158
4.7	Indianápolis, el IMA y los Juegos Panamericanos	168
4.8	Apertura	172
4.9	Todo un éxito	174
4.10	La exposición y lo fantástico	176
4.11	Museo, marketing y prensa	182
4.12	Otras voces	190
4.13	Desarmar el discurso	193
5	Otra vez: el descubrimiento. «Latin American Artists of the Twentieth Century», MoMA, Nueva York, 1992-1993.	203
5.1	La más grande e importante muestra de arte mexicano jamás presentada: «Mexico: Splendors of Thirty Centuries» en la prensa mexicana	208
5.2	Revisitar el Quinto Centenario	211
5.3	La crítica, las obras	214
5.4	Celebrar, festejar	217
5.5	Repudio y rechazo: lecturas a contrapelo	219
5.6	En México se escribe....	222
5.7	Los inicios: «La presentación de arte latinoamericano moderno más costosa jamás montada».	226
5.8	El MoMA y el arte latinoamericano	238
5.9	Particularidades de una colección	239
5.10	Acentos temporales	241
5.11	Exposición en «La moma»	249
5.12	Montaje	254
5.13	La agenda multicultural	260
5.14	Es imposible presentar un continente en dos pisos	264
5.15	Las críticas se generalizan.	266
	Epílogos. Descubrir, exhibir, interpretar: los usos del arte latinoamericano	279
	Bibliografía	293

Siglas

- Centre Pompidou:** Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. Véase en pág(s). XVIII, 1, 2, 26, 27, 227, 228, 229, 230.
- CIA:** Central Intelligence Agency. Véase en pág(s). 146.
- CIAR:** Center for Inter-American Relations. Véase en pág(s). 38, 65, 72, 73, 78, 79, 80, 82, 105, 108, 246, 247.
- CONAIE:** Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador. Véase en pág(s). 220.
- IC:** International Council. Véase en pág(s). 234, 235, 236, 237, 246, 250.
- IMA:** Indianapolis Museum of Art. Véase en pág(s). XIII, 107, 109, 126, 143, 144, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 191, 192, 193, 197, 282, 293.
- IP:** International Program. Véase en pág(s). 230, 234, 235, 236, 237, 245, 284.
- MET:** Metropolitan Museum of Art. Véase en pág(s). 66, 72, 102, 128, 193, 203, 204, 205, 206, 207, 224, 250.
- MFAH:** Museum of Fine Arts Houston. Véase en pág(s). 135, 136, 137, 139, 216.
- MNCARS:** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Véase en pág(s). 7.
- MoCHA:** Museum of Contemporary Hispanic Art. Véase en pág(s). 62, 104, 138, 139.
- MOLAA:** Museum of Modern Art of Latin America. Véase en pág(s). 77, 166, 178.
- MoMA:** Museum of Modern Art. Véase en pág(s). XIII, XVI, XVIII, XIX, 1, 2, 3, 18, 22, 23, 25, 38, 55, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 80, 82, 83, 93, 127, 129, 181, 203, 214, 215, 216, 218, 219, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 254, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 273, 274, 276, 277, 283, 284, 285, 287, 291.
- NEA:** National Endowment for the Arts. Véase en pág(s). 18, 82, 94, 99, 105, 133, 135, 163, 164, 170, 171, 172, 193, 237, 281.
- NEH:** National Endowment for the Humanities. Véase en pág(s). 94, 105, 133, 135, 160, 161, 164, 171, 281.
- OCDE:** Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico. Véase en pág(s). 91.
- OCIAA:** Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Véase en pág(s). 65, 69, 71, 72, 80.

X

Siglas

OEA: Organización de Estados Americanos. Véase en pág(s). 65, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 102, 146, 154, 155, 164, 171, 172, 192, 267, 281.

OSPAAAL: Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina. Véase en pág(s). 47.

TLCAN: Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Véase en pág(s). 66, 102, 128, 206, 207, 209, 272, 284.

UAV: Unidad de Artes Visuales. Véase en pág(s). 65, 73, 77.

UMLAC: Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe. Véase en pág(s). 38.

UP: Unión Panamericana. Véase en pág(s). XXII, 73, 74, 75.

UPI: United Press International. Véase en pág(s). 220.

Agradecimientos

Quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de esta universidad y al CONACYT (México) por apoyar institucional y económicamente esta investigación en su totalidad. También a mi asesora Maya Aguiluz Ibargüen por estar en cada detalle no solo durante la investigación sino más allá de esta; a Ana Garduño y Regina Crespo que fueron parte del comité de asesoría y acompañaron este largo proceso; a Fabiana Serviddio y Verónica López Nájera que tomaron su tiempo para leer y comentar en detalle el trabajo.

Muchas otras personas e instituciones cuentan para el logro de este escrito: el Programa Entre Espacios del Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín, en donde leyeron y criticaron el proyecto de investigación y me apoyaron con una estancia de investigación, en especial a Margit Kern; Liliana Weinberg que presentó mi proyecto a este programa; Andrea Giunta que facilitó mi estancia de investigación en Austin. El trabajo en archivos ha sido una parte fundamental del recorrido y agradezco a Carmen González Alonso del archivo del MNCARS; el personal de biblioteca y archivo del MoMA; Jennifer Whitlock del archivo del IMA; Víctor Lerma y Mónica Mayer del Archivo Pinto mi Raya en CDMX; el personal de biblioteca del MNBA en Buenos Aires; del Instituto Iberoamericano en Berlín; del Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies y de la Fine Arts Library, ambos de la University of Texas en Austin. Las personas con las cuales pude hablar de mi investigación: Edward Sullivan; Jay Levenson; Marion Kocot; Hollyday T. Day; Daniel Montero, por su aporte en la formulación del proyecto en su etapa inicial; Margarita Sánchez Prieto del Centro Wilfredo Lam de La Habana, por facilitar un libro inconseguible.

Mil gracias a quienes prestaron su casa para las estancias de investigación, a quienes trajeron y enviaron libros desde fuera, a lxs colegas del posgrado que comentaron mi proyecto en varias ocasiones. Gracias a las amistades que aportaron sus labor en distintos aspectos: Bruno Cuervo y Diana Moreno. A Izhar por su trabajo para mejorar las imágenes y por estar

XII

María Laura Ise

en el día a día; a todas las amistades queridas de muchas tierras diferentes que alimentan la vida, incluidas aquí en especial las de las largas horas de biblioteca. Gracias a mi familia y a mi madre Graciela, que aunque lejos ha sido el apoyo fundamental para terminar este trabajo.

Introducción

«Si existe un principio universal está en la renegociación incesante de la diferencia. Un principio así es imposible como punto de partida para nada».

Gayatri Spivak, 2013

«Porque hay tiempos en los que necesitamos hablar holísticamente de la cultura japonesa, o trobriandesa, o marroquí, en la confianza de que estamos designando algo real y diferencialmente coherente. Está cada vez más claro, sin embargo, que la actividad concreta de representar una cultura, una subcultura o cualquier dominio coherente de actividad colectiva siempre es estratégica y selectiva».

James Clifford, 1998

Esta investigación trata sobre exposiciones en contexto: grandes proyectos expositivos de artes plásticas, de arte latinoamericano, realizados en Estados Unidos durante un corto período de tiempo (1987-1992) en determinados museos de este país. Si bien su foco está puesto en dos grandes exposiciones, «Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987»^[1] y «Latin American Artists of the Twentieth Century»^[2] su marco temporal y temático es bastante más amplio y complejo. Se sumerge en los vaivenes de la década del ochenta y los varios discursos expositivos que se despliegan para alejarse, rodearlos, contaminarlos de política y economía internacional, y se adentra luego en las condiciones en las que surge un fuerte interés por las artes plásticas de la región. La problemática precisa que la investigación aborda tiene que ver con las formas de representación de América Latina o lo latinoamericano desde ciertos espacios de exposición. Su eje de análisis está puesto en cómo se representa, describe e interpreta una región cultural particular desde el lugar de enunciación que ofrece la exposición

[1] Indianapolis Museum of Art (IMA), Indianapolis, 1987.

[2] Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 1992.

como dispositivo específico del discurso. En este sentido, se ha intentado esbozar un mapa de las representaciones de América Latina en los Estados Unidos en un período de peculiar intensidad en cuanto a exposiciones, estudios y publicaciones, interés de la prensa y de la crítica de arte, así como de fuerte actividad del mercado del arte: un *boom* de las artes plásticas latinoamericanas, tal como se lo ha llamado.

Muchas razones llevan a apostar por este breve pero intenso período como marco privilegiado para situar y arraigar el meollo de la investigación. La diversidad de fuentes documentales, la avidez y el despliegue institucional, la circulación y presencia de artistas provenientes de América Latina en circuitos internacionales, la multiplicación de las voces de la crítica y de la academia en general son parámetros que dan cuenta de la importancia retrospectiva de esta década para las artes plásticas de la región. Se trata de un nuevo momento, una bisagra quizás, en la que el panorama artístico internacional se amplía y abre lugar a la presencia de ciertos artistas.^[3] El notorio crecimiento en el reconocimiento externo está dado tanto por las grandes exposiciones internacionales, que organizan principalmente instituciones europeas y estadounidenses, como por el creciente interés del mercado internacional.^[4] Aquí, las galerías adquieren un rol preponderante junto con el coleccionismo privado, que comienza poco a poco a interesarse por artistas ya consagrados y por los más jóvenes, que multiplican su presencia en ferias, casas de subastas y revistas de promoción. Las numerosas publicaciones y estudios, que en el pasado dejaban a un lado el arte moderno latinoamericano, son otras de las variables que resaltan la creciente «demanda de multiculturalismo» como nota de la época.^[5] Como característica particular, se puede decir que si bien es notorio el aumento

[3] Confirman este panorama, las voces de Margarita Sánchez Prieto y Lilian Llanes, investigadora y directora del Centro Wilfredo Lam de Cuba respectivamente. Esa institución se encargó de la organización de las bienales de La Habana y dedicó una de las publicaciones más relevantes – y única por lo que logra reunir, aunque de escasa circulación – sobre el arte de América Latina en los ochentas: Margarita Sánchez Prieto (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994. Una visión más general es el aporte de Germán Rubiano Caballero, *Arte de América Latina, 1980-2000*, Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo, 2001.

[4] En esto profundiza Manuel López Oliva, «El arte del Caribe y América Latina en el mercado artístico internacional», en *Revista Temas. Estudios de la cultura*, n.º 13 (1987), págs. 147-152.

[5] Así lo señala en la introducción del volumen que edita Edward Sullivan (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*, Nueva York: Phaidon, 1996. Otras dos publicaciones colectivas que tratan este asunto, aunque no únicamente esto, son: José Jiménez y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Tecnos, 1999; Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996.

de información visual disponible sobre artistas y obras durante este *boom*, no se produce un aumento proporcional de textos publicados por la crítica de arte regional, que no accede tan fácilmente a revistas especializadas de gran circulación. La mayoría de los textos que circulan entonces provienen de críticxs estadounidenses y europexs, que comienzan a interesarse por este fenómeno.^[6]

Luego de un período en que el arte latinoamericano parece estar ausente como objeto de interés para museos de Estados Unidos y Europa,^[7] aparecen en escena una serie de megaexposiciones, inmensas y costosas, muy publicitadas llamadas en inglés *blockbusters*, por la masividad de su convocatoria. Estas exposiciones abarcan un arco temporal amplio, engloban distintos enfoques y tratan de dar un panorama general de las artes plásticas, justamente por la percepción del desconocimiento general que reina sobre este sector específico del arte.^[8] Este proceso se acelera, se intensifica y se revitaliza en las vísperas de la conmemoración del quinto centenario del llamado «descubrimiento» de América, efeméride que marca la valorización de ciertxs artistas a nivel internacional, por un lado, y la consolidación de la tendencia en ciertas instituciones a mostrar el arte de esta región como un bloque homogéneo. Este es un rasgo que las une.

Entre 1987 y 1992, varias voces críticas del campo del arte comienzan a advertir que esta nueva moda desatada por la visibilidad ocurre por la reedición de nuevos estereotipos en torno al arte latinoamericano, algo que había sucedido en las olas previas de interés por lo latinoamericano en los Estados Unidos. El particular «culto a lo fantástico» que estructura la exposición de Indianápolis, en la que se evoca explícitamente el *boom* literario de los años precedentes, desata varias polémicas. Por su parte, el

-
- [6] Como anota Lilian Llanes, «Presentación», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. por Margarita Sánchez Prieto, La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994, pág. 8.
- [7] Las dos últimas exposiciones de arte latinoamericano de grandes dimensiones que se realizan en los Estados Unidos antes de este *boom* datan de 1966: «The Emergente Decade: Latin American Painters and Paintings in the 1960s» (1966), concebida por Thomas M. Messer, director del Solomon R. Guggenheim Museum y «Art of Latin America since Independence», curada por Stanton L. Catlin y coorganizada por la Yale University Art Gallery y el Archer M. Huntington Art Gallery (hoy Jack S. Blanton Museum of Art) de la University of Texas en Austin.
- [8] Judith Huggins Balfé, «Artworks as Symbols in International Politics», en *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 1, n.º 2 (1987), págs. 195-217 realiza breves consideraciones sobre el fenómeno de los *blockbusters* en la historia de las exposiciones en Estados Unidos. Existe otro tipo de bibliografía más específica dentro de los *museum studies* que sirve para analizar este fenómeno, tal es el texto de Emma Barker (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven: Yale University Press y The Open University, 1999.

megaproyecto que monta el MoMA se organiza y circula en un marcado contraste con los amplios debates en torno al quinto centenario, lo que genera controversias de todo tipo. El renovado interés estadounidense por el arte producido en América Latina, lejos de pasar desapercibido, reactiva una tensión que pareciera estar siempre abierta en boca de críticos, analistas y artistas, que señalan que las artes de esta región, vistas y presentadas desde el marco ideológico del modernismo euroestadounidense, se inscriben como un inmenso reservorio de exotismo, excentricidad y estereotipos culturales; como un mero epígono «si acaso» dentro de la historia del arte; o incluso, en alusión a los años noventa, como la nota de color de un pluralismo políticamente correcto. En síntesis, dos grandes problemáticas delimitan la confrontación cultural en que se ha debatido el arte contemporáneo latinoamericano: la legitimidad de los parámetros de valoración y el reconocimiento en el *establishment* cultural «o lo que es igual, el espacio internacional» en un plano de igualdad.^[9]

[9] En torno a estos problemas he consultado: Aracy Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, vol. 2: *Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, San Pablo: Editora 34, 2006; Aracy Amaral, «Los Estados Unidos y el arte latinoamericano», en *Arte en Colombia*, n.º 12 (1980); Mónica Amor, «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm», en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, ed. por Gerardo Mosquera, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996; Luis Cancel; Jacinto Quirarte y Marimar Benítez (eds.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York: The Bronx Museum of the Arts, 1988; Eva Cockroft, «From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art», en *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, ed. por Francisco Lomelí, Houston: Arte Público Press y University of Houston, 1993; Eva Cockroft, «The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970», en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, ed. por Luis Cancel; Jacinto Quirarte y Marimar Benítez, Nueva York: Bronx Museum of Fine Arts, 1989; varios artículos reunidos en Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994 y las ponencias de Guillermo Gómez Peña, «Border Culture: The Multicultural Paradigm», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990; Carmen Hernández, «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, coord. por Daniel Mato, Caracas: CLACSO y Universidad Central de Venezuela, 2002; Carolina Ponce de León, «Random Trails for the Noble Savage», en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, ed. por Gerardo Mosquera, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996; Mari Carmen Ramírez, «Beyond "The Fantastic": Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. por Gerardo Mosquera, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996; Mari Carmen Ramírez, «Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation», en *Thinking about Exhibitions*, ed. por Reesa Greenberg; Bruce Ferguson y Sandy Nairne, Nueva York: Routledge, 1996; Nelly Richard;

Simultáneamente al despliegue de estas grandes exposiciones, y bajo la influencia de los discursos del multiculturalismo y el posmodernismo, se comienza a generar una revisión de las narraciones históricas que organizan los relatos de museos e instituciones académicas de los Estados Unidos y Europa.^[10] A partir de aquí, la manera de entender el modernismo dentro de una dinámica de centro-periferia se ha venido repensando y cuestionando, lo que posibilita la emergencia de otras narraciones y genera cambios en los modelos curatoriales desde los cuales se muestra el arte latinoamericano. Hoy sabemos que, paso del tiempo mediante, las exposiciones de arte latinoamericano presentan una diversidad de temas y un campo de intereses que sobrepasan ampliamente las expectativas anteriores. Es precisamente dentro de este recorrido, aquí apenas esbozado, que se sitúa el análisis principal de mi proyecto de investigación.

¿Por qué se reactivan este tipo de exposiciones de artes plásticas centradas en la categoría de América Latina entre fines de los ochenta y principios de los noventa? ¿Cuáles son los factores relevantes que explican esa reaparición? ¿Cuáles han sido los tropos desde donde se representa a América Latina en ese período en el campo del arte? ¿Existen continuidades en estas formas de representación a través del tiempo? ¿Qué otros discursos significativos del campo artístico e intelectual latinoamericano «teoría y crítica, artistas y obras, exposiciones» han planteado modos de representación contrapuestos a los de las megaexposiciones? Esas preguntas, que esta investigación buscó responder, tienen como base una más amplia, que actúa a modo de paraguas: ¿por qué las exposiciones que pretenden representar a otras culturas constituyen un problema?

Roque Georges y Néstor García Canclini (eds.), *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, DF: UNAM, 1994, vol. 3; Sánchez Prieto, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980, op. cit.*

[10] Al respecto señala Andreas Huyssen: «En la pasada década ha habido un progreso lento, pero importante, en los rastreos de pasados ocultos y reprimidos, la recuperación de tradiciones subrepresentadas o falsamente representadas para los propósitos de luchas políticas actuales (...). Hay otros modos en que la nueva intimidad entre la cultura y la política puede abrir avenidas para prácticas museales alternativas». En este diálogo con voces antes excluidas el autor reconoce que hace falta aprender y teorizar «los modos en que la cultura del museo y la exposición en el más amplio sentido proporciona un terreno que puede ofrecer múltiples relatos de significado en un momento en que los metarelatos de la modernidad han perdido su poder persuasivo». Reconoce que para esto, una manera de juzgar sus actividades debe ser la de poder determinar hasta qué punto el museo ayuda a vencer la insidiosa ideología de la superioridad de una cultura sobre las otras en el espacio y el tiempo, hasta qué punto y de qué maneras se abre a otras representaciones; en Andreas Huyssen, «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo (1992)», en *Criterios*, n.º 31 (1994).

A partir de esos interrogantes, este trabajo reconstruye «un poco como rompecabezas y otro poco como mapa, seguramente incompleto» los trazos más relevantes de los proyectos y los discursos expositivos bien establecidos en la época, para profundizar a partir de allí en las dos grandes exposiciones que, creo, marcan una apertura y un cierre del llamado *boom*, que va de 1987, con el rotundo éxito comercial de «Art of the Fantastic:...», a la legitimación del arte latinoamericano en 1992, momento en que termina de ganar reputación internacional en museos de Europa y Estados Unidos. Así, el inicio de la investigación trata el momento de apertura en el que el entonces llamado Tercer Mundo hace su «entrada en la historia» a través de dos importantes proyectos expositivos de grandes y prestigiosos museos de arte de donde estaban antes ausentes: «“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the tribal and the Modern»^[11] y «Magiciens de la Terre».^[12] A su vez, esta «entrada» se aparece marcada por una propuesta que surge desde Latinoamérica como contrapeso de esas miradas hegemónicas e irrumpe en la escena artística internacional con el objetivo de gestionar una voz propia para la región: la Bienal de La Habana, sobre todo su tercera edición en 1989.

El segundo capítulo intenta rescatar las historias, modos, canales institucionales de inserción y condicionantes extrartísticos por los cuales el arte latinoamericano adquiere presencia en los Estados Unidos a lo largo del siglo veinte, en determinados períodos puntuales. En este punto retomo una complejidad inicial, un escollo latente durante la investigación: qué significa y qué objeciones acarrea el concepto de América Latina como categoría artística válida para mostrar y agrupar las expresiones provenientes de esta región en el extranjero. La consolidación de esta categoría se analiza en el capítulo tres a la luz de las relaciones entre arte y mercado, que se gestaron durante los años setenta y se asentaron en la década siguiente con la conformación de un nuevo orden político y económico internacional. Esas relaciones son la línea principal para dar cuenta de los múltiples factores que impulsan el fenómeno del *boom* de las artes plásticas. Se traza aquí con más detalle el contexto del panorama expositivo estadounidense, las subastas, la sincronidad con el ámbito europeo, entre otros temas, para terminar con el contraste entre dos proyectos de exposición que merecen destacarse. El primero, organizado por el Museum of Fine Arts de Houston, apunta al público de la creciente comunidad de latinxs: «Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors» (1987). El

[11] MoMA, Nueva York, 1984-1985.

[12] Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Centre Pompidou)-Grande Halle de la Villette, París, 1989.

segundo tuvo lugar en Nueva York en 1989, en otro centro importante para estas comunidades, The Bronx Museum of the Arts, y se tituló «The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920-1970». También se trae a cuenta otra exposición que se destaca por su modelo colectivo de curaduría, «The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s» (1990). Como cierre, los capítulos 4 y 5 presentan el análisis de dos casos emblemáticos: «Art of the Fantastic:...» y «Latin American Artists of...». A través de material de archivo, de crítica y de prensa, estas megaexposiciones permiten, por un lado, observar el medio mismo de la exposición como un complejo sistema de representaciones y, por el otro, describir y analizar de manera específica cómo se ha desplazado la mirada sobre lo latinoamericano dentro del campo, como parte de una disputa por los modos de representar.

El enfoque en un período de tiempo acotado permitió dar más espacio y relevancia al marco histórico, profundizar en ciertos cambios que se generaron en el campo artístico internacional a partir del multiculturalismo, de las teorías del posmodernismo, las agendas internas de los Estados Unidos y las relaciones hemisféricas en este momento. Este recorte también permite traer al análisis algunas tensiones que recorren largamente la historia del arte latino y latinoamericano y que se reactualizan en el momento en que estas exposiciones se conciben y desarrollan. Las fechas de los casos de análisis principales son de notar. Si bien el fenómeno del mercado del arte latinoamericano en Estados Unidos puede verse revalorizado desde el comienzo de las subastas a finales de la década del setenta, considero que el año 1987 marca el inicio de un momento relevante a nivel de proyectos expositivos. Durante ese año no solo se llevó adelante en Indianápolis «Art of the Fantastic:...», que apareció en los medios masivos como la exposición de arte latinoamericano más importante de los últimos veinte años, sino que también se organizó en Houston la muestra «Hispanic Art...», dando inicio a un verdadero salto en la visibilidad mediática de este tipo de arte. A estos proyectos los suceden de manera muy rápida varios otros importantes, para culminar en 1992 con el que, en opinión de varios analistas, fue el que terminó de legitimar y consolidar la presencia del arte latinoamericano en Estados Unidos: «Latin American Artists of...». Esta exhibición se realizó en el MoMA y circuló ampliamente en varias ciudades de Europa (se inaugura en España, donde la ciudad de Sevilla financia el proyecto, y pasa por Francia y Alemania) para cerrar su gira en Nueva York, justamente en una fecha que a nivel simbólico levanta grandes controversias en los ámbitos intelectuales y artísticos. El análisis de estas dos grandes exposiciones en particular, «Art of the Fantastic:...» y «Latin American Artists

of...», busca abrir diálogos y contrastes con otras exposiciones realizadas por la misma época, de modo que se pueda vislumbrar un panorama más completo sobre las disputas por las (auto) representaciones sobre y desde América Latina. Por el interés que generan, porque son consideradas controvertidas, y porque son foco de debates y críticas a su alrededor, estas megaexposiciones actúan como especies de ventanas/miradores hacia otros lugares de enunciación, para recuperar las resonancias, diálogos y contrastes que ambas establecen con otros proyectos artísticos dentro de los Estados Unidos, en el ámbito europeo y en el latinoamericano. El análisis individual de cada exposición se centra en la representación puesta en juego tanto en el discurso introductorio y explicativo del catálogo como en lo que se juega en las imágenes. Me interesa analizar el contrapunto que se da entre las categorías conceptuales y el discurso visual de cada exposición, trabajándolas en principio a cada una por separado, con una vista de conjunto. La intención final es visualizar un mapa de las representaciones sobre lo latinoamericano, teniendo presente la variación y diseminación de los significados en el período de estudio propuesto.

Las ideas de descubrir, exhibir e interpretar son las claves para diseñar ese mapa. «Descubrir» denota una inscripción a largo plazo en el marco del descubrimiento/conquista de América, ampliamente discutido y resignificado en los años que abarca esta investigación, un marco que el discurso que rodea a las exposiciones retoma. Pero además, la acción de descubrir hace referencia también a una repetición que remite a las distintas coyunturas en las que tienen lugar los ciclos de visibilidad e invisibilidad por los que pasa en Estados Unidos el arte proveniente de América Latina. Por su parte, los modos de exhibir ocupan un lugar central en la investigación, en especial tomados como parte de un dispositivo de representación en el que los lugares de realización y las formas de enunciación tienen un peso especial. Montar una exhibición de arte implica representar culturas, decir algo sobre ellas, enmarcarlas, definirlas, dar pautas de conocimiento «informado o no» sobre ellas; en definitiva, exhibir identidades. Finalmente, «interpretar» o dar sentido es la metodología elegida para reordenar, revisar y releer la exposición y su discurso curatorial como hechos culturales en su medio, en relación con los múltiples significados que evocan, en un universo simbólico en el que el objeto de exhibición (la obra de arte) está sujeto a diferentes miradas (de la crítica, de lxs investigadorxs, del público) que distan de tener lecturas unívocas. Es en definitiva el camino abierto que hace posibles nuevas miradas, nuevas formas de entender el presente y el pasado.

En el período puntual en el que se centra esta investigación, las artes plásticas producidas en América Latina se «redescubren» en los Estados Unidos con nuevos aires y bajo nuevas formas. La prensa y la crítica de arte son quienes han lidiado con este tema de manera más fragmentaria. Aquí intento rearmar estos retazos, darle distintos sentidos para entender las razones que llevaron a montar estas exposiciones en relación con las miradas diversas que se tiene en el extranjero sobre este segmento del arte. A diferencia de lo que ocurre en el campo literario con el llamado *boom* latinoamericano, la explosión de visibilidad que sufrieron las artes plásticas entre fines de 1980 y principios 1990 aún necesita elaboración. A esa tarea se suma la dificultad de sostener la categoría de arte latinoamericano o latino, que goza de un uso continuado en ámbitos académicos y museísticos. Se trata de una incomodidad aceptada en cuanto que resume rasgos estéticos y es por esto que la investigación lidia constantemente con una idea que es a la vez usada y negada por distintos participantes del campo artístico. Este trabajo busca indagar esa incomodidad y volverla sobre sí para evitar que se acalle: en vez de silenciarla o explicarla, dejar que se asiente quizás sea la única manera de volverla productiva.

El oficio de la crítica

Dentro del pensamiento sobre arte en América Latina existe una amplia producción intelectual. La primera aproximación global y abarcativa al arte latinoamericano la realiza Marta Traba realiza con la publicación de *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961). A esta primera gran obra, que apunta a dar unidad conceptual a la materia, le sigue *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (2005), de la misma autora. En este trabajo, Traba pone el foco en los condicionantes comunes a toda la región, con el objetivo de pensar la producción plástico-visual del continente como un todo. A las investigaciones de Traba siguieron el trabajo *Aventura Plástica de Hispanoamérica* (1995), del crítico de arte Damián Bayón, y las discusiones que se plasmaron en el Simposio de Austin en 1975. Ese cúmulo de producciones académicas sentó las bases para delimitar la crítica de arte en América Latina como campo disciplinar específico.

La intensidad de los debates y los temas en discusión permiten decir que los setentas son una década importante para el campo artístico latinoamericano, sobre todo porque se produce, como nunca antes, una articulación y consolidación de este campo, y porque los temas a debate van a resonar hasta mucho tiempo después. De la mano de los fuertes cuestionamientos hacia el paradigma evolutivo del arte moderno y sus métodos de análisis en los años sesentas, surge la necesidad de pensar una nueva historia del

arte desde estas geografías, de elaborar una nueva metodología de análisis para un pensamiento independiente, no atado a un modelo universal. La búsqueda de la identidad y autonomía del arte latinoamericano se vuelve uno de los temas más recurrentes: ¿cómo es que el arte distintivo de la región se diferencia de otras propuestas plásticas? Bajo una fuerte impronta latinoamericanista, ese es «el proyecto utópico» de la crítica: definir características teóricas para las artes plásticas, señalar qué es lo latinoamericano en el arte latinoamericano, teniendo en cuenta que esa categoría se impone desde principios del siglo veinte en exposiciones en Estados Unidos y Europa.^[13] Las relaciones entre arte y política, la necesidad de entender los cauces de la práctica artística en medio de las dictaduras y la fuerte presencia de los Estados Unidos en la región, fueron grandes temas de debate, atravesados además por la necesidad de explicar la producción artística ante la súbita visibilidad en el exterior.

Los distintos encuentros que tuvieron lugar entre 1970 y 1984 tienen como trasfondo la pregunta por la identidad y sus derivaciones. Existe un consenso extendido sobre la idea de que la región conforma una unidad cultural, con raíces y características definidas, y que esto se refleja en sus artes. O, dicho de otra manera, que el arte debe reflejar las circunstancias políticas y sociales del medio en el que se produce. Pero estas afirmaciones se ven igualmente refutadas y cuestionadas, lo que deja en evidencia una especie de imposibilidad de definiciones ante esta pregunta por la identidad. Si bien los diferentes planteos tornan imposible una respuesta o imagen definitiva, sí dejan ver una preocupación real de la crítica sobre cómo lidiar con estas producciones desde un aspecto metodológico.^[14] A América Latina y su arte se los piensa mayormente desde propuestas que van del relativismo al esencialismo, y que reflejan formas dicotómicas de entender esta realidad: es una entidad proyectada, construida, relativa, una

[13] Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, articula con detalle el panorama crítico y también aclara que la propuesta de exhibir e interpretar de forma específica el arte de los latinoamericanos fue una iniciativa que había llevado a cabo desde mediados de los años cuarenta el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana (UP) y José Gómez Sicre durante la política de la Buena Vecindad, pág. 252. En el capítulo 2 se vuelve sobre este punto.

[14] Según Serviddio sí existió una imagen que se repite en coloquios y eventos y que evidentemente se relaciona con esta búsqueda identitaria, que es la obra de Marcelo Bonevardi, visualmente relacionada con el pasado prehispánico (*ibid*, pág. 268). Esto es interesante porque, como luego se verá lo largo de la investigación, hay otros momentos dentro del auge del arte latinoamericano en Estados Unidos en que ciertas imágenes en particular van a tener un papel importante a nivel mediático, van a concentrar esta «identidad latinoamericana», como las de Frida Kahlo o Tarsila do Amaral.

invención discursiva; o es una entidad cultural con rasgos propios. Su arte y sus artistas deben prestar un servicio a la sociedad, reflejar su medio y situación; o cada artista puede y debe elegir el camino que crea conveniente sin necesidad de reflejar cuestiones políticas y sociales. El arte latinoamericano es un arte diferente; o el arte latinoamericano está integrado al arte contemporáneo desde hace tiempo y no tiene sentido seguir pensando que existe como tal. Las respuestas son variadas y el esfuerzo por dar cuenta de la identidad latinoamericana es también relativo, ya que es una construcción que siempre cambia pero que en ese momento puntual responde a una necesidad de unidad en contra de una amenaza que se percibe como exterior. Así, más allá de la potente afirmación sobre la unidad cultural y las preguntas y posibilidades de definición de rasgos identitarios, prevalecen distintas propuestas estéticas que afirman que más allá de lo que piensa la crítica, las obras hablan por sí solas y no se las puede hacer decir lo que no son.^[15]

Entre las voces más potentes entonces están las de Marta Traba, Jorge Romero Brest y Juan Acha, ubicadas en una especie de umbral que da cuenta de una perspectiva multicultural y cambiante de la realidad latinoamericana, que producen muchas veces géneros híbridos de escritura entre la teoría y la historia del arte, pero que a la vez se frenan en los modos de concebir el intercambio entre lxs artistas y el mercado internacional por la exigencia de que el arte dé cuenta de su pertenencia cultural y geográfica, más allá de que la internacionalización y cosmopolitismo de lxs artistas es algo evidente.^[16] Se establece a partir de entonces una «teoría social latinoamericana del arte» que discute polémicamente las particularidades del arte latinoamericano en relación con la cultura y la sociedad, e impone una

[15] Como bien concluye Serviddio, en varias ocasiones, la principal empresa que quiso acometer la crítica, que fue la de establecer una relación directa entre el arte y la cultura que lo produce, estaba destinada al fracaso; queda en evidencia una suerte de «distancia epistemológica» entre los discursos que interpretan las obras, y las prácticas y las obras en sí mismas, integradas al ámbito de la producción contemporánea. Una distancia que también se hace evidente en el discurso de algunas exposiciones que buscan unificar distintas poéticas bajo ejes que las engloben, pero donde son visibles estas distancias (*ibid*, pág. 306).

[16] Junto con el minucioso análisis de la obra escrita de estos tres críticos que realiza Serviddio en el libro ya mencionado, que destaca muchos grises y en donde queda en evidencia que distan de ser un pensamiento homogéneo y sin fracturas, un interesante análisis de la obra de Traba lo realiza Florencia Bazano-Nelson, «Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba», en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, págs. 9-32.

visión que prevalecerá por aproximadamente dos décadas.^[17] Un primer núcleo de críticxs de arte incluye, junto a lxs ya mencionadxs, los nombres de Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Federico Morais, Mario Pedrosa, entre otrxs, quienes se dedican durante los años sesenta y setenta a producir y establecer teorías, en un gesto similar al de la *teoría social moderna latinoamericana* que se había establecido en la teoría literaria. Si bien son varios los paradigmas que se exploran en este campo «barroco, vocación constructiva, mestizaje, etcétera» el hilo común que puede reunirlos es la búsqueda de una identidad continental a través de una mirada política y social anticolonial, tan característica en los distintos ámbitos del pensamiento latinoamericano en general.

Así, entre los vaivenes teóricos, las luchas y preguntas al parecer imposibles de responder de manera definitiva, lo que queda como rastro palpable de esa década es la conformación de una plataforma de pensamiento, un intento importante por dar forma y autonomía a la escritura de la historia, una articulación del lugar de enunciación de la crítica teniendo en cuenta la escena artística internacional, y una manera de pensar el arte de la región con herramientas propias y adecuadas al contexto que lo enmarca. Todo esto permite entender los lugares desde donde surgirán las principales críticas a las exposiciones de arte latinoamericano en el exterior, teniendo en cuenta a la vez que esos marcos interpretativos y los puntos de partida historiográficos siguen hablando el lenguaje de América Latina, en conjunto, como espacio cultural específico.

En la década de 1980, si bien se mantienen las reflexiones en torno de la identidad, los fenómenos como la posmodernidad y el *boom* del arte latinoamericano van a generar nuevos análisis desde el campo crítico, y comienza a marcarse una confrontación sobre cómo se valora y reconoce este arte en el espacio internacional. Lxs expertxs latinoamericanxs que se publican en esta década, plantan a grandes trazos que si bien no existe una sola identidad para el arte latinoamericano, sí existen afinidades que identifican creencias colectivas. Por otra parte, también destacan que el

[17] Gerardo Mosquera, «Introduction», en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996, pág. 10. Como otro de los textos significativos de esta tendencia hallo el de Mirko Lauer y Rita Eder, *Teoría social del arte*, México, DF: UNAM, 1983, o el texto del mismo Mirko Lauer, «Notes on the Art, Identity and Poverty of the Third World», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011 en ocasión de la Tercera Bienal de La Habana que recién aparece publicado en inglés en 1995. También el artículo de Federico Morais, «Vulnerable, resistente: América Latina. Crítica de arte y liberación», en *Arte Sociedad Ideología*, n.º 5 (1978).

súbito interés estadounidense por la identidad latinoamericana está alimentado por el pluralismo cultural ahora de moda en el mundo artístico (Susana Torruela Leval), y que es imposible que haya una etiqueta capaz de englobar tanta diversidad. En definitiva, la tarea del artista no puede definirse por su territorio: el peso de estas preguntas que insisten sobre la identidad tiene una relación no con la historia del arte, sino con la historia del colonialismo (Shifra Goldman). A la vez, es necesario repensar el modelo de apropiación cultural, que implica adaptación, transformación o recepción activa, en contraposición al purismo cultural. Desde esa mirada, lo latinoamericano puede verse como una construcción y representación intelectual (Bernardo Subercaseaux). Los nuevos cruces entre posmodernidad y periferia permiten reinterpretar el rol de la «provincia» dentro de la modernidad, y con esto la producción cultural puede mirarse de nueva cuenta en su heterogeneidad como un «collage» o pastiche cultural, por lo que la relación modelo/copia se reinterpreta desde la cultura de la resignificación (Nelly Richard). Lxs intelectuales y críticxs también señalan que hace falta reivindicar la existencia de otros sistemas del arte a los cuales se debe reconocer un lugar diferente de creación, que no necesariamente deben integrarse al sistema del gran arte ni ensanchar su extensión (Ticio Escobar). Los nuevos contextos multinacionales enmarcan las artes y por ende redefinen los marcos nacionales en que se producen, muestran y significan bajo los procesos de transnacionalización, desterritorialización e hibridación de las culturas (Néstor García Canclini).^[18] La visión de conjunto que se va afirmando en el campo durante la década de 1980 es mucho más abierta y ofrece definiciones de identidad, arte y cultura más flexibles que las visiones territoriales, sustancialistas, o apegadas a narraciones universales y totalizantes.

Es quizás hoy en día un lugar común por parte de varixs especialistas en arte de la región pensar que los temas de identidad y diferencia o las contraposiciones binarias entre centro y periferia han sido de alguna manera

[18] Estos artículos son los siguientes: «El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad», Susana Torruela Leval y Shifra Goldman; «La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano», Bernardo Subercaseaux; «Modernidad, posmodernismo y periferia», y «Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia», ambos de Nelly Richard; «Posmodernismo precapitalismo», Ticio Escobar; «Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas posnacionales», Néstor García Canclini. Los mismos se encuentran reunidos en la compilación de Sánchez Prieto, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980, op. cit.*

superados, de manera que ya no resultaría prioritario volver sobre la ya vieja «neurosis de la identidad». Esa tarea «se ha cumplido hasta el exceso»^[19] y el arte *desde* América Latina se integra en los circuitos de exhibición, crítica y curaduría global,^[20] sin tener hoy necesidad de mostrar credenciales ni pasaportes, mucho menos de «escenificar la diferencia» como en épocas pasadas.^[21] El cambio en la mirada de la crítica se da en que

«... ya no son ni esencias ahistóricas ni frutos de batallas heroicas e ineludibles sino resultado, transitorio, de cruces secundarios y de escarceos menudos, de negociaciones, de estrategias y elecciones accidentales (...). Esta pérdida del aura épica de las confrontaciones identitarias hace que los encuentros entre culturas, discursos e imágenes distintas no sean interpretados siempre en términos de una fuerza que trata de someter a la otra sino de diversos flujos de ida y vuelta cuyos vaivenes confusos precipitan situaciones nuevas».^[22]

Si bien las visiones puristas se relativizan y sobrepasan, en los años ochentas y noventas hay una persistencia del discurso del arte latinoamericano, un campo que lo sostiene en la práctica y que va a hacerse cargo de ciertas dinámicas de poder que siguen presentes.^[23] Así, en contraposición

-
- [19] Cuauhtémoc Medina, «Cambios y efectos en el arte latinoamericano en los medios masivos de comunicación norteamericanos a través de notas críticas a exposiciones», en *Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios*, Buenos Aires: ArteBA Fundación, 2007, pág. 25.
- [20] Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid: Exit, 2010.
- [21] Néstor García Canclini, «Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad», en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, DF: UNAM, 1994, vol. 3.
- [22] Ticio Escobar, «Arte, aldea global y diferencia», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, pág. 6. Como también termina de aclarar en este texto: «El debate contemporáneo se define no por el lado de “la sustancia” ni de la “gran síntesis”, sino más bien, como “una constelación de signos diferentes que se entreveran, bullentes, entre sí; un promiscuo enjambre de imágenes que copian, asimilan, contaminan, invaden, rechazan o adulteran las señales del centro con las que mantienen un embrollado tráfico de intercambios”», *ibid*, pág. 7.
- [23] De hecho, el inicio mismo de la investigación surge de la lectura atenta de esta crítica. Dentro de una gran variedad de escritos cruzados por las voces de distintxs teóricxs de la cultura de la región, encuentro uno por demás significativo de este nuevo momento: el texto ya mencionado *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, editado por Mosquera (1996), en donde se reconsideran algunos de los asuntos de la práctica artística y cultural contemporánea más vitales para la región. Esta antología – cuyo título alude al estereotipo de lo maravilloso tan común en las expectativas de las audiencias europeas y norteamericanas respecto a América Latina – muestra

a esta primera visión más regionalista que prevalece en un primer momento, las voces críticas cambian y se adaptan a las demandas de un nuevo período. Estos nuevos discursos teóricos sobre las artes visuales en América Latina parten de una revisión de los paradigmas que prevalecen desde los años sesenta, los readaptan, rechazan e introducen otros puntos de vista. Se centran en la noción de América Latina como un campo cultural distintivo, a la vez que problematizan la esfera del arte como segmento cultural profundamente institucionalizado y sujeto a fuertes tensiones políticas. En la línea de reflexión que los une, dice Hernández

«... manifiestan coincidencias en sus perspectivas transdisciplinarias y orientadas contextualmente a reconocer las producciones artísticas latinoamericanas como respuestas sociohistóricas específicas que requieren de un entramado crítico y teórico más apegado a sus propios estatutos de producción y circulación, superando la aplicación de modelos hegemónicos acuñados y promocionados desde la esfera internacional del arte que debilitan su análisis».^[24]

Aparecen así nuevas lecturas que analizan de manera crítica las miradas hegemónicas dentro del campo contemporáneo de las artes, y que ponen el foco de atención en ciertos puntos fundamentales como el marco ideológico del modernismo euroestadounidense, y el papel del museo y de las exposiciones internacionales como vehículos privilegiados para la representación individual y colectiva de las identidades. La *proyección de la identidad* se convierte en un eje de las controversias alrededor de varias exposiciones de arte latinoamericano o arte latino en Estados Unidos, a raíz de que artistas, críticxs y personalidades de la cultura señalan los estereotipos culturales que se manejan.

«Mientras que nos quejamos por los parámetros críticos desarrollados en los años ochenta por las instituciones euroamericanas para enmarcar el arte de los países del sur de Estados Unidos, estamos siendo testigos en los años noventa de una reafirmación estructural de la misma aproximación epistemológica hacia las diferentes expresiones culturales. Mientras los catálogos y exhibiciones de los años ochenta se turnaban por compilar una

nuevos temas en discusión, las diferentes posiciones, metodologías y estrategias discursivas. También los coloquios de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, de 1994 y 1996, cuyos aportes retomo, me sirven para plantear mi problemática inicial.

[24] Hernández, «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», *op. cit.*, págs. 167-168.

vasta reserva de las fuentes primitivas y exóticas (...) los años noventa se han concentrado en promover el éxito internacional del arte latinoamericano en tanto multicultural, híbrido, sincrético, fragmentado. Si la identidad fue enmarcada en los ochenta como “primaria”, “ahistórica” o “auténtica”, en los noventa hemos desarrollado otro enfoque esencialista mientras que América Latina es considerada diversa, plural, un armonioso *melting pot*».^[25]

De este modo, varias voces sostienen que no debe descuidarse el área de estudios del arte latinoamericano debido a que se sigue poniendo en juego *el poder de representar lo latinoamericano en la esfera internacional*. Esto quiere decir que debe trabajarse en el estudio de las desigualdades y jerarquías culturales,^[26] y proponerse el ámbito latinoamericano como un lugar de creación y de participación en la configuración de nuevos sistemas valorativos de lo estético. En suma, redefinir Latinoamérica «como una figura crítica en la discusión sobre centralizaciones y descentramientos pasa por poner en cuestión la economía del poder intelectual que reparte definiciones y aplicaciones de lo latinoamericano en nombre de la instancia unitaria de una teoría generalmente deslocalizada».^[27]

La discusión sobre la representatividad del concepto de América Latina y su aplicación reduccionista continuó durante la década de 1990. Entre las primeras inadecuaciones se señala que la literatura surgida a partir de museos y críticxs europeos y de Estados Unidos constituye «una bibliografía perversa, sintética, equivocada y con desconocimiento de causa en la mayor parte de los casos»,^[28] muy diferente a la que se produce académicamente por parte de investigadorxs independientes que no tienen la misma difusión y distribución. Eso constituye un problema porque los catálogos de las grandes muestras de arte latinoamericano perpetúan las exposiciones por su capacidad de difusión masiva, por sus selecciones, sus ordenamientos y sus interpretaciones, y pasan a constituir museos impresos del arte

[25] Amor, «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm», *op. cit.*, pág. 250.

[26] Sobre el tema de las jerarquías culturales véase Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2011, pág. 38.

[27] Nelly Richard, «Signos culturales y mediaciones académicas», en *Cultura y Tercer Mundo*, vol. 1: *Cambios en el saber académico*, comp. por Beatriz González, Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996, págs. 21-22.

[28] Aracy Amaral, «Projeto de trabalho: História de Arte Moderna na América Latina (1780-1990)», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, pág. 2.

latinoamericano cuya incidencia en la historiografía del arte necesita revisión.^[29]

De manera similar, los imaginarios que se construyen a través del tiempo desde la práctica museística tradicional y el coleccionismo funcionan como escenarios en los cuales se reproducen las jerarquías de dominación sociocultural al representarse tanto identidades nacionales como identidades grupales hegemónicas en cada país.^[30] Se reafirma la necesidad de pensar en un espacio aparte para el debate, y a revisar también de nueva cuenta lo que puede ser una segunda inadecuación: el concepto de América Latina.

¿Para qué entonces una nueva historia del arte latinoamericano «o varias»? ¿Y bajo qué parámetros escribirla para diferenciarla de la que ya existe? Las respuestas posibles se abren en dos sentidos. Las lecturas que se han venido realizando buscan brindar un panorama general, a riesgo de tender hacia la descontextualización. Estudiar casos específicos en sus contextos históricos permite reconsiderar las redes de influencias existentes no solo entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, sino también entre distintos artistas de Latinoamérica.^[31] Pero además, este tipo de estudios tiene la capacidad de sobrepasar el análisis meramente formal que se basa en la lógica interna de los «estilos» y las «tendencias», y enfocarse en el aspecto más complejo del hecho artístico, capaz de atender a los significados sociales y las distintas temporalidades; cruzar disciplinas distintas; considerar los momentos extra formales que condicionan las prácticas, estudiar los mercados, circuitos de distribución, mecanismos y pautas de consumo, instituciones de profesionalización y enseñanza, entre otras cuestiones.^[32] En síntesis, es desde estos múltiples lugares, algunos con ecos del pasado, otros que reactivan preguntas críticas específicas, que llego a mis nudos de problemas de investigación: la representación del arte latinoamericano en el exterior y los distintos factores que rodean su exhibición.

-
- [29] Andrea Giunta, «América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, pág. 1.
- [30] Gabriel Peluffo Linari, «Nueva historia del arte latinoamericano. Temas y problemas», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, págs. 5-6.
- [31] Esta es la postura que encierra el escrito de Giunta, «América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano», *op. cit.*, págs. 1-16.
- [32] Como bien dice Escobar, «Arte, aldea global y diferencia», *op. cit.*, págs. 1-15.

En el cruce de disciplinas

Esta investigación genera un recorrido a través de distintas exposiciones, y sin dejar de lado las obras, artistas y discursos que las conforman, se adentra decididamente en los contextos y en los bordes que las enmarcan. Desde dónde abordar teóricamente las exposiciones de arte latinoamericano en el exterior fue la inquietud central desde la gestación del proyecto, atravesada por una problemática que presenta dos caras: la representación de una identidad colectiva latinoamericana en el exterior en los espacios de exposición, y el nombre mismo de lo que está siendo representado, el arte latinoamericano, siempre objetado como síntesis reductiva que anula la diversidad que contiene, lo que inhibe su uso como una categoría estética. Se trata entonces de la importancia que cobra el lugar de enunciación en las descripciones que una cultura realiza de otras, y del uso de una categoría geopolítica para englobar un hecho que se presenta como meramente estético. Para abordar estos problemas me sitúo desde un inicio en el cruce de varias disciplinas y miradas: los llamados estudios culturales, la crítica feminista, la sociología, la historia y crítica del arte, y los llamados estudios poscoloniales son los núcleos desde donde he emprendido mi análisis en torno a las representaciones.^[33]

[33] Sobre la idea de representación rescato algunas de las lecturas que la definen e interpretan. Por ejemplo, desde la historia cultural Roger Chartier muestra las distintas familias de sentidos sobre esta idea, en *El mundo como representación*, págs. 45-62. También Leonor Arfuch en el *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, págs. 206-209, desglosa el concepto desde el ámbito de la filosofía y advierte que sus usos escapan a un trazado conceptual: «serán propios de las teorías del lenguaje, de la semiótica, de la literatura, del teatro, de las artes visuales, de la música, de la historia, de las ciencias sociales, de la política, del campo cultural en general» (pág. 206), para luego aclarar que la representación, en su acepción más amplia, «supone algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa: un objeto, una idea, una persona. Esa presencia, que se dibuja así sobre una ausencia, lejos está, en la tradición filosófica, de suponer un simple desplazamiento, una sustitución igualitaria. Más bien arrastra, desde sus primeras inscripciones, una suerte de pecado original: la de no ser, justamente, un “original”» (pág. 206). Por otro lado, los textos de Stuart Hall, *Discurso y poder*, Huancayo (Perú): Ricardo Soto Sulca Editor, 2013, págs. 49-111 (en especial la presentación de Eduardo Restrepo y el apartado «Occidente y el resto: discurso y poder») y los textos «El espectáculo del “Otro”» y «El trabajo de la representación» han sido fundamentales para entender esta práctica como proceso clave del circuito cultural en cuanto productora de sentidos y fuente de producción de conocimiento social, siempre asociada a prácticas de conocimiento y poder situadas que son leídas desde Foucault. Hall introduce el tema de la representación de la diferencia y reflexiona desde los estudios culturales sobre cómo se produce la racialización del «otro» en determinadas coyunturas históricas, haciendo énfasis en el estereotipo como práctica significante.

Los estudios culturales son útiles para indagar el tema de las identidades, sus cambios y redefiniciones en América Latina.^[34] A partir de los años ochentas «las categorías tradicionales de lo *nacional* y lo *continental* se fragmentaron bajo los efectos disolventes de la mundialización económica y de la globalización comunicativa. (...) ya no es posible hablar de un repertorio fijo de símbolos cohesionadores, como lo planteaba antes el discurso sustancialista del “nosotros” latinoamericano».^[35] Este área de estudios opta «por la transdisciplinariedad como un recurso que mezcla lo científico-social y lo económico-cultural para comprender las nuevas dinámicas transnacionales de los mensajes y consumos globalizados»,^[36] lo que contribuye en el campo cultural latinoamericano a desmontar las visiones que engloban a la región bajo una categoría unívoca y homogeneizadora. Esta discusión también permite mirar las exposiciones que tienen como eje la exhibición del «arte latinoamericano» para poner en cuestión esa categoría. También la crítica feminista como modelo de crítica cultural y como crítica específica a la historia del arte aporta lecturas necesarias en varios sentidos.^[37] Por un lado, los estudios de género vienen realizando varios aportes a la teoría de la cultura en sus dimensiones imaginarias y simbólicas, como un territorio en disputa que incide de manera importante

[34] Para un primer mapeo del panorama más general de la teoría crítica y estudios culturales se han consultado: Michael Payne, «Introducción. Algunas versiones de teoría crítica y cultural», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, págs. XV-XVII y Pablo Albarces, «Estudios culturales», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, págs. 85-89.

[35] Nelly Richard, «El destino crítico del arte y las Humanidades frente a los estudios culturales y los saberes del mercado», en *América Latina: historia, realidades y desafíos*, ed. por Norma de los Ríos Méndez e Irene Sánchez Ramos, México, DF: UNAM, 2006, pág. 30. Para esta autora, dos son los libros que en los años ochenta reorientan la teoría cultural latinoamericana: Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Madrid: Gustavo Gilli, 1987 y Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2005, debido a que ambos marcan un giro del discurso latinoamericano de «lo propio» como núcleo ontológico de una verdad-esencia del «ser» latinoamericano. Nos dice además que no es casual que ambos se escriban cruzando las fronteras de las ciencias de la comunicación, de la antropología y de la sociología de la cultura, redefiniendo la problemática cultural de las identidades latinoamericanas, Richard, «El destino crítico del arte y las Humanidades frente a los estudios culturales y los saberes del mercado», *op. cit.*, págs. 30-31.

[36] *Ibid.*, pág. 36.

[37] Rescato los escritos de Nelly Richard, «La crítica feminista como modelo de crítica cultural», en *Debate*, vol. 40 (2009) y el texto colectivo de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, DF: Universidad Iberoamericana y Biblioteca Xavier Clavijero, 2007.

en las luchas por los significados. Dentro de esto, me interesa el análisis ideológico de determinados signos, que vuelve evidente el carácter discursivo, histórico y político de lo que llamamos «realidad», de su carácter de construcción y producto.^[38] La crítica feminista a la teoría e historia del arte, entendida como perspectiva de análisis histórico-estético, me ayuda a explicar ciertas continuidades y exclusiones de largo plazo dentro del campo artístico, ya que desde aquí se cuestionan los discursos canónicos de la historia del arte y se revisa la historiografía en relación con otros aspectos que intervienen en la producción, circulación y modos de funcionamiento en general de este campo.

Junto con esto, algunos aportes provenientes de la sociología del arte sirven para considerar el arte como un campo de tensiones en el que se disputan valores materiales y simbólicos.^[39] Se abre la perspectiva de análisis para poner así en correlación las obras con el medio en el que son producidas, para lo cual sirve tener presente el concepto de campo intelectual elaborado por Pierre Bourdieu, que permite considerar el campo artístico como un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones mediadoras (museos, galerías de arte, fundaciones, crítica, academias, salones, premios) y agentes (artistas, críticxs, *marchands*, coleccionistas, curadorxs) determinados por su posición de pertenencia dentro del campo.^[40] Este mismo autor establece la noción de autonomía relativa del campo para dar cuenta de las normas específicas que hacen a la legitimidad y consagración en la producción de bienes artísticos, donde la dinámica misma del campo se rige por la lucha o competencia por la legitimidad cultural que tiene instancias específicas de consagración: la academia, el mercado, los premios, los salones, las subastas, las colecciones y las exhibiciones, que aquí trato puntualmente. Esta área de estudios, como sostiene Giunta, no solo tiene como objetivo la descripción de las instituciones y de los agentes del campo artístico,^[41] sino que también busca considerar las operaciones de poder implícitas en la agenda de quienes participan en ese mundo, las políticas

[38] Aquí Richard cita a Giulia Colaizzi, «Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate», en *Debate feminista*, n.º 5 (1992).

[39] Andrea Giunta, «Sociología del arte», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, págs. 1-7.

[40] Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

[41] El concepto de «mundos del arte» es retomado de Howard Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

que administran las instituciones, la distancia entre sus enunciados y sus compromisos reales.^[42]

Uno de los lugares más fructíferos para abordar esta investigación es la problematización multidisciplinaria de los estudios poscoloniales. Si bien no existe un consenso definitivo que los caracterice, lo que sí se puede decir es que uno de sus ejes consiste en cuestionar las formas hegemónicas de construcción del conocimiento, las visiones de mundo predominantes y las relaciones de poder que involucran, para poner de manifiesto los lugares de enunciación invisibilizados o mantenidos ocultos. Su estrategia central ha sido impugnar la representatividad de una historia autodenominada universal, en la que se supone que todos los sujetos que la conforman se asumen como integrantes y participantes de una sola versión de los acontecimientos. Así, los estudios poscoloniales desarrollan una mirada crítica al pasado y a las formas en que se ha historiado e incorporado al sujeto colonial en la historia moderna.^[43] Sus aportes y debates sirven como herramienta analítica para cuestionar los axiomas universales y para hacer foco en los espacios liminales u ocultos de la dominación, en los mecanismos con que se representa la otredad en los discursos dominantes. En el ámbito latinoamericano han surgido, en diálogo con estos estudios, vertientes que introducen la cuestión del arte y la estética como partes de la matriz colonial del poder desde donde se establece un patrón a partir del cual se clasifica y jerarquiza el orden del mundo.^[44] Desde aquí se reflexiona sobre los problemas que ocasiona la proyección de la noción de arte europeo moderno a la hora de validar producciones «otras» y, paralelamente, se destacan algunas de las propuestas que diseñan caminos alternativos. En particular, el tema de la exposición de lo latinoamericano o de las identidades colectivas en

[42] Giunta, «Sociología del arte», *op. cit.*, pág. 6. También se aclara: «El análisis del arte desde la sociología no implica dejar de lado la obra o entenderla como un resultado mecánico de determinadas condiciones políticas, sociales o económicas. Por el contrario, se trata de analizar sus formas como parte de la dinámica social en la que el arte no solo interviene por el prestigio que representa poseerlo o comprenderlo, sino también por las modificaciones que importa desde la especificidad de su propio lenguaje. En este sentido, se trata también de entender las decisiones que en muchas obras se tomaron acerca del orden de las formas, como discursos activos y configuradores de los debates culturales de un período».

[43] Me remito a la introducción de la tesis doctoral de Verónica López, *Renovar, repensar, resignificar: derroteros del pensamiento crítico latinoamericano en el contexto de la globalización. Perspectiva poscolonial en Bolivia*, Tesis de Doctorado, UNAM, 2010.

[44] Zulma Palermo (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires: Ediciones del signo, 2009. Son también relevantes los aportes de Néstor García Canclini y Joaquín Barriandos en donde se señalan el arte y la estética, pero también el campo específico de las exposiciones, como partes del engranaje de una matriz de poder colonial. Ambos citados en la bibliografía.

el exterior como problema implica además pensar cómo se conforma la mirada externa y cómo se ejerce la representación y conocimiento de una cultura por otra a través del discurso como un hecho de poder. La confluencia de algunas lecturas me ayuda a encontrar distintos matices al respecto, cuestiones de fondo que están inevitablemente presentes como punto de partida para mi propia mirada en el tema. En *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, James Clifford pone el foco en las condiciones que gobiernan la representación transcultural, las concepciones y prácticas a través de las cuales Occidente como autoridad privilegiada da entrada y voz a estos otros pueblos marginales. Las imágenes de los otros se constituyen en términos de relaciones históricas específicas, de dominación pero también de diálogo. La diversidad humana difícilmente se pueda concebir como algo inscrito en culturas cerrada e independientes, y el arte mismo es una categoría cultural de Occidente que cambia, se define y redefine según contextos históricos y relaciones de poder específicas. Desde la posición dominante de Occidente, históricamente se ha ejercido el derecho a contextualizar y representar los objetos de los otros, ya sea excluyéndolos o confirmándolos de acuerdo con relaciones de fuerza «en las que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros».^[45] Este desequilibrio básico del «sistema de arte y cultura», como lo denomina Clifford, coloca la mirada occidental sobre el resto del mundo.^[46]

Sobre estas cuestiones se detiene Said.^[47] El posicionamiento pluridimensional desde el cual se mira, se recrea, o se pone al descubierto y se apropia una región geográfica da pie para indagar en varias cuestiones: la idea de representación, vista como una idea teatral y producto principal de una relación de exterioridad que genera un conjunto de tropos o figuras representativas del discurso que cumplen la función de la descripción, y que se sitúa en un contexto político. El poder de conocer y narrar, la diferencia implícita entre quien escribe y describe y quien es descrito, y la relación

[45] James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1998, pág. 253.

[46] Aquí Clifford hace referencia a la obra de Michel Leiris, quien señala este desequilibrio – «los occidentales han estudiado y hablado por el resto del mundo durante siglos; la inversa no ha sido el caso» – y abre un debate que ha continuado durante años. Leiris también habla de una nueva situación, ya que los «objetos» de representación comienzan a escribir de retorno y esto se hace más visible desde los años cincuenta, *ibid*, pág. 304.

[47] Edward Said, *Orientalismo*, México, DF: De Bolsillo, 2009. También su trabajo posterior, *Cultura e imperialismo* (1993), es tenido en cuenta, así como las muchas críticas que sus textos reciben con el transcurso de los años.

entre conocimiento y poder que se evidencia. La localización estratégica o posición del autor por un lado, y las relaciones entre texto, contexto, intertextualidad y convenciones que dan como resultado las representaciones que una cultura realiza de otra, lo que genera posturas inmutables sobre una gran variedad de realidades sociales, lingüísticas, políticas e históricas. Finalmente, se deja sentada la pregunta más amplia de cómo se pueden estudiar y escribir sobre otras culturas y pueblos, desde qué perspectivas. Visto de forma global, se trata de un examen crítico del conocimiento occidental sobre el otro, sobre lo que resulta extraño, una manera de dejar al descubierto los procedimientos del discurso cultural y su tendencia a dicotomizar en un nosotros-ellos, esencializar, dividir la realidad humana y crear oposiciones.

Tengo además en cuenta la investigación de Ricardo Salvatore, *Imágenes de un Imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (2006) que rescata la importancia de los centros de saber y de la cultura en la construcción de las relaciones de dominio y hegemonía. El estudio describe cómo son y cómo van cambiando el conjunto de prácticas y tecnologías representacionales que convergen para construir América del Sur como un espacio textual, y cuáles son los temas que proporcionan la representación dominante de América Latina en las primeras décadas del siglo XX. ¿Qué razón hay para excluir las exploraciones científicas financiadas por la Universidad de Yale, las estrategias de distribución de la American Bible Society o las muestras latinoamericanas de la Exposición Colombina de Chicago en el desarrollo de una investigación histórica sobre la formación del proyecto expansionista estadounidense?, se pregunta. Así, su intento es doble, ya que por un lado se propone cuestionar el metarrelato existente acerca del expansionismo estadounidense, al que considera reduccionista, economicista y olvidadizo de la cultura; y por el otro, intenta conceptualizar la naturaleza de esas «otras intervenciones», su posición y relevancia en la historia de las relaciones hemisféricas.

Por su parte, el ya clásico texto de Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación* (2010) tiene como objetivo mostrar cómo fue que los libros de viajes escritos por europeos sobre partes no europeas del mundo contribuyeron a crear el orden imperial para el público lector de Europa, dándole un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto a diferentes partes del mundo que estaban siendo exploradas, invadidas y colonizadas. Su hipótesis sostiene que estos textos, que generan curiosidad, emoción, y hasta fervor moral acerca del expansionismo europeo, «los libros de viajes tenían éxito» (pág. 24) son uno de los instrumentos clave para hacer que este público se sienta parte de un proyecto planetario

o para crear el «sujeto doméstico» del imperio. Es interesante ver como a través de la relación existente entre literatura de viajes y la necesidad de explotación económica, se asienta el hecho de que los imperios generan una necesidad de presentar y re-presentar continuamente para sí mismos a sus periferias y sus «otros». Pratt se interesa en particular por la idea del ojo (letrado, masculino, europeo) que sostiene el sistema y hace familiares («naturaliza») nuevos sitios/vistas inmediatamente en el primer contacto. Al incorporarlos al sistema colonial mediante el acto de nombrar, dice, se produce la realidad del orden, o para decirlo brevemente, se trata de la relación de *dominio* que se predica entre el que ve y el que es visto.

De forma paralela para el trabajo puntual sobre exposiciones, me interesa el enfoque que la serie *Exhibition Histories* tiene respecto a cómo aproximarse a las exposiciones de arte contemporáneo.^[48] Si la historia del arte moderno se enfoca convencionalmente en la producción artística y hace énfasis en el artista individual, sus prácticas e influencias, esta serie de textos desafía esta aproximación y le da importancia a examinar el arte dentro de su contexto y su presentación en público. Importan aquí la decisión sobre la selección e instalación de las obras, la selección y el uso de la sede, la estrategia de marketing y el material impreso que acompaña a la exposición, y los distintos agentes y factores que dan forma a la exposición y determinan su influencia. Para reconstruir esta multiplicidad de factores se recurre al material de archivo, a entrevistas con lxs involucrados en la exposición, y a los textos más relevantes que acompañan el evento. De igual importancia son otros estudios colectivos identificados como relevantes en materia de exposiciones en el ámbito de los Estados Unidos y Europa, que muestran el amplio rango de temas discutidos (historias de las exposiciones, curaduría, lugares de exposición y formas de instalación, narrativas y espectadorxs, problemas en torno a la exhibición de otras culturas e identidades, etcétera) así como el creciente interés desde distintas disciplinas en este tema.^[49]

Los acercamientos sobre análisis de las imágenes fueron realizados desde diversas lecturas, que trabajan por ejemplo en los entrecruzamientos, pertinencias y relaciones que pueden existir entre figura y texto, o la relación

[48] De esta serie, son fundamentales para mi investigación los textos que revisan en profundidad dos grandes exposiciones de 1989: Lucy Steeds (ed.), *Magiciens de la Terre 1989*, Londres: Afterall Books, 2013; Rachel Weiss (ed.), *The Third Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall Books, 2011.

[49] Me refiero a los textos colectivos: Reesa Greenberg; Bruce Ferguson y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres: Routledge, 1996; Ivan Karp y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991.

del lenguaje con la pintura,^[50] y el poder de las interpretaciones y debates que se construyen alrededor de una obra en distintos momentos históricos, que parecen fijar sus significados.^[51]

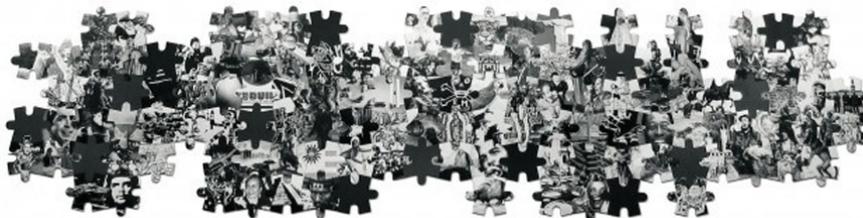


Imagen 1. Regina Silveira, *To Be Continued... (Latin American Puzzle)*, recortes fotografiados e impresos sobre vinil montado sobre mousse, 1997. Cada pieza: 48.5x39.5cm.

To Be Continued... (Latin American Puzzle), de 1997, es una obra de la artista brasileña Regina Silveira. Para ella, este trabajo es «una especie de mapa mental que comenta sobre el conocimiento superficial de América Latina y propone una metáfora de la identidad problemática del continente, representada visualmente por las conexiones caóticas e inasequibles entre las diferentes partes».^[52] La obra puede armarse cada vez de manera distinta, aunque no como un rompecabezas convencional en donde cada parte tiene su lugar específico que arroja un resultado preestablecido, una imagen acabada. Las imágenes que la componen, que provienen de postales, folletos turísticos, etiquetas de productos de consumo, periódicos de circulación extendida, muestran rostros reconocibles, siluetas, banderas,

[50] Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, 2.^a ed., Barcelona: Anagrama, 1989; Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, DF: Siglo XXI, 2008. Otro ensayo explora el encuentro entre imagen y texto: el de Elisabeth Bronfen, «Visuality-Textuality: An Uncanny Encounter», en *Image & Narrative*, vol. 11, n.º 3 (2010).

[51] Andrea Giunta (ed.), *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires: Biblios, 2009. Al respecto, rescato esta cita: «Es relevante el poder de la interpretación, dado que los debates no abarcan tan solo la superficie final de la obra y de sus bocetos previos, no se reducen al análisis formal de los elementos que la componen (...). El poder, entonces, de las interpretaciones que construyen el significado histórico de la imagen. Porque interpretar la obra fue una forma de aumentar su prestigio y su poder, de enriquecer sus significados, como un intento de fijarlos, de establecerlos en forma definitiva, a fin de que el cuadro no dijese cualquier cosa sino una precisa», *ibid*, pág. 14.

[52] *América Latina, 1960-2013. Fotos y textos*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Foundation Cartier pour l'art contemporain (París) y Museo Amparo (Puebla), Verona, 2014, pág. 25.

XXXVIII

María Laura Ise

íconos de la política, el deporte y el espectáculo. En un costado se ve un fragmento de una obra de Tarsila do Amaral y el rostro de Frida Kahlo. Hay pocas dudas de que cada uno de estos retazos, por el título y por el uso de ciertas imágenes *clichés*, se asocian fácilmente con lo que evoca lo latinoamericano. Pero también hay baches, pedacitos en negro que pueden colocarse en cualquier lado, y que también pueden indicar desconocimiento, ausencias, olvidos, o simplemente la imposibilidad de representar todo lo que podría haber en un rompecabezas tan pretencioso. Las exposiciones de arte latinoamericano que analizo, aunque no todas, evocan por contraste una idea de totalidad, desde sus discursos, grandes montajes y extensas cronologías, y por esto mismo están lejos de ser un ejercicio sutil de interpretación, aunque guarden sus cuadritos oscuros. Intento en lo que sigue organizar un mapa o rompecabezas propio de lo que estas exposiciones dijeron al público, de sus imágenes, textos y contextos, imperfecto como cualquier mapa o juego, *to be continued...*

Bibliografía

Archivos

- IMA Archives. IMA, Indianapolis.
MoMA Archives. Museum of Modern Art, New York.
MFAH. Museum of Fine Arts Houston, Houston.
Archivo Pinto mi Raya, Ciudad de México.

Referencias

- Abelleyra, Angélica, «México, esplendores de treinta siglos abre esta noche en el Marco de Monterrey», en *La Jornada* (1992), referencia citada en páginas 208, 209.
- Acha, Juan, «Los Quinientos años cumplidos», en *Excelsior* (1992), referencia citada en página 222.
- Aguilar, Gonzalo, «Modernismo», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, referencia citada en páginas 7, 8.
- Alambert, Francisco, «Artes Plásticas», en *Latinoamericana. Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe*, ed. por Emir Sader, Madrid: CLACSO y Akal, 2008, referencia citada en páginas 38, 49.
- Albarces, Pablo, «Estudios culturales», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, referencia citada en página XXXI.
- Albertazzi, Liliana, «Los Magos de la Tierra», en *Arte en Colombia Internacional*, n.º 42 (1989), referencia citada en página 30.
- Alpers, Svetlana, «The Museum as a Way of Seeing», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 15.
- Altamirano, Carlos (ed.), *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 2002, referencia citada en página XXX.
- Amaral, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio*, vol. 2: *Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, San Pablo: Editora 34, 2006, referencia citada en página XVI.
- «Los Estados Unidos y el arte latinoamericano», en *Arte en Colombia*, n.º 12 (1980), referencia citada en páginas XVI, 76, 84.
- «Projeto de trabalho: Historia de Arte Moderna na América Latina (1780-1990)», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, referencia citada en página XXVIII.
- *Textos do Trópico de Capricórnio. Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, San Pablo: Editora 34, 2006, vol. 2, referencia citada en página 194.

- Amor, Mónica, «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm», en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, ed. por Gerardo Mosquera, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996, referencia citada en páginas XVI, XXVIII, 60, 130.
- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona: Anagrama, 2000, referencia citada en páginas 7, 9, 10.
- Araeen, Rashed, «Our Bauhaus Other's Mudhouse», en *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, ed. por Jean Fisher, 1989, referencia citada en páginas 28, 34, 36.
- Azcárraga, Sandra, «Manipulación del arte mexicano», en *El Nacional* (11 de mayo de 1992), referencia citada en página 113.
- Barker, Emma (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven: Yale University Press y The Open University, 1999, referencia citada en página XV.
- Barr, Alfred, «Problems of Research and Documentation in Contemporary Latin American Art», en *Studies in Latin American Art: Proceedings of a Conference Held in the Museum of Modern Art*, Nueva York 1945, referencia citada en página 244.
- Barriendos, Joaquín, «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico», en *Nómadas*, n.º 35 (2011), referencia citada en página 290.
- Bartra, Roger, «Mexican oficio: The Miseries and Splendors of Culture», en *Third Text*, n.º 14 (1991), referencia citada en página 205.
- «Reflecting on a history of collecting and exhibiting work by artists from Latin America», en *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, ed. por Miriam Basilio, Madrid: Turner, 2004, referencia citada en páginas 240, 243-246.
- Basilio, Miriam; Fatima Bercht; Deborah Cullen; Gary Garrels y Luis Enrique Pérez-Oramas (eds.), *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, Madrid: Turner, 2004, referencia citada en páginas 55, 238.
- Baxandall, Michael, «Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 14.
- Bayón, Damián, «Arte Fantástico. Reflexiones acerca de una exposición», en *Arte en Colombia*, n.º 37 (1988), referencia citada en páginas 192, 193.
- *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, referencia citada en página XXI.
- Bazano-Nelson, Florencia, «Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba», en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, referencia citada en página XXIII.
- Beardsley, John y Jane Livingstone, *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, Houston: Museum of Fine Arts, 1987, referencia citada en páginas 137, 138.
- Becker, Howard, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008, referencia citada en página XXXII.
- Bennet, Tonny, «The exhibitionary complex», en *New formations*, n.º 4 (1988), referencia citada en páginas 224, 287.
- «From el Museo del Barrio: a curator's notes on MoMA al El Museo», en *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, ed. por Fatima Bercht, Madrid: Turner, 2004, referencia citada en página 240.

- Bergman-Carton, Janis, «Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo», en *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 35, n.º 4 (1993), referencia citada en páginas 121-123.
- Bermúdez, Lilia, *Guerra de baja intensidad. Reagan contra Centroamérica*, México, DF: Siglo XXI, 1989, referencia citada en páginas 146, 148-150.
- Blas Galindo, Carlos, «Esplendores y tinieblas», en *El Financiero* (10 de julio de 1992), referencia citada en página 211.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002, referencia citada en página XXXII.
- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1988, referencia citada en página 93.
- Bronfen, Elisabeth, «Visuality-Textuality: An Uncanny Encounter», en *Image & Narrative*, vol. 11, n.º 3 (2010), referencia citada en página XXXVII.
- Brown, Jeremy, *Explaining the Reagan Years in Central America. A World System Perspective*, Londres: University Press of America, 1995, referencia citada en páginas 146, 155.
- Caballero, Germán Rubiano, *Arte de América Latina, 1980-2000*, Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo, 2001, referencia citada en página XIV.
- Camnitzer, Luis, «"Arte "Primitivo". En el Museo de Arte Moderno de Nueva York», en *Arte en Colombia*, n.º 27 (1985), referencia citada en página 23.
- «Bienal de Venecia 1980», en *Arte en Colombia*, n.º 14 (1981), referencia citada en página 3.
- «Bienal de Venecia 1980», en *Arte en Colombia*, n.º 26 (1985), referencia citada en página 3.
- «El acceso a las corrientes hegemónicas del arte», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. por Margarita Sánchez Prieto, La Habana: UNESCO, 1994, referencia citada en página 115.
- «La Segunda Bienal de La Habana», en *Arte en Colombia*, n.º 33 (1987), referencia citada en páginas 40, 43.
- «The Biennial of Utopias (1999)», en *On art, artists, Latin America, and other utopias*, ed. por Luis Camnitzer y Rachel Weiss, Austin: University of Texas Press, 2009, referencia citada en páginas 39, 47.
- «The Third Biennial of Havana», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en página 40.
- Cancel, Luis; Jacinto Quirarte y Marimar Benítez (eds.), *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York: The Bronx Museum of the Arts, 1988, referencia citada en páginas XVI, 50, 51, 65, 133, 257.
- Castillo, Carlos, «La Bienal: llevar a muchos lo que saben pocos», en *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981), referencia citada en página 38.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa, 1992, referencia citada en página XXX.
- Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1998, referencia citada en páginas XXXIV, 2, 5, 18.
- «The Others. Beyond the salvage paradigm», en *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n.º 6 (1989), referencia citada en página 283.
- Cockroft, Eva, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», en *Artforum*, n.º 12 (1974), referencia citada en página 236.

- «From Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art», en *Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, ed. por Francisco Lomelí, Houston: Arte Público Press y University of Houston, 1993, referencia citada en páginas XVI, 52-55, 66, 67, 82.
- Cockroft, Eva, «The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970», en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, ed. por Luis Cancel; Jacinto Quirarte y Marimar Benítez, Nueva York: Bronx Museum of Fine Arts, 1989, referencia citada en páginas XVI, 65, 68, 69, 72, 76.
- Cohn, Deborah, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2012, referencia citada en páginas 77, 78.
- Colaizzi, Giulia, «Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate», en *Debate feminista*, n.º 5 (1992), referencia citada en página XXXII.
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, DF: Universidad Iberoamericana y Biblioteca Xavier Clavijero, 2007, referencia citada en página XXXI.
- Crew, Spencer y James Sims, «Locating Authenticity: Fragments of a dialogue», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 15.
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Londres: The MIT Press, 1993, referencia citada en página 11.
- Cullen, Deborah, «Toward a Horizon», en *El Museo del Barrio/Museum of Modern Art*, ed. por Miriam Basilio; Fatima Bercht; Deborah Cullen; Gary Garrels y Luis Enrique Pérez-Oramas, Madrid: Turner, 2004, referencia citada en páginas 101, 285.
- Dávila, Arlene, «Latinizing Culture: Art, Museums, and the Politics of US Multicultural Encompassment», en *Cultural Anthropology*, vol. 14, n.º 2 (1999), referencia citada en páginas 54, 61, 63.
- Day, Holliday y Hollister Sturges, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1988, referencia citada en páginas 108, 167, 170, 171, 177-179, 182, 184.
- Delpar, Helen, *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and México, 1920-1935*, Tuscalosa: The University of Alabama Press, 1992, referencia citada en página 66.
- Desirée, Martín, «Multiculturalismo», en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, México, DF: Instituto Mora y Siglo XXI, 2009, referencia citada en páginas 97, 98.
- Domínguez, Claudia, «Hayden Herrera: Frida: Una biografía de Frida Kahlo», en *Unomasuno* (25 de abril de 1992), referencia citada en página 121.
- Douglas, David, «The Billion Dollar Picture?», en *Art in America* (1988), referencia citada en páginas 115, 116.
- Drago, Tito, *Centroamérica, una paz posible*, Madrid: El País y Aguilar, 1988, referencia citada en página 149.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Nueva York: Routledge, 1995, referencia citada en página 11.
- Durham, Jimmie, «A Central Margin», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, ed. por Louis Young, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, referencia citada en página 141.
- Dussell, Enrique, «Eurocentrismo y modernidad. Introducción a las lecturas de Frankfurt», en *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de*

- la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, ed. por Walter Mignolo, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001, referencia citada en páginas 219, 220.
- Elderfield, John, «Preface», en *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad. Studies in Modern Art MoMA*, Nueva York, 1994, referencia citada en página 236.
- Emerich, Luis Carlos, «La conquista críptica», en *Novedades* (16 de octubre de 1992), referencia citada en página 225.
- «Mi Frida, tu Frida, su Frida: pasión por ella», en *Novedades* (17 de enero de 1992), referencia citada en páginas 121, 123.
- Epstein, Gerald, «Introduction», en *Financialization and the world economy*, Londres: MPG Books, 2005, referencia citada en página 91.
- Escobar, Ticio, «Arte, aldea global y diferencia», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, referencia citada en páginas XXVI, XXIX.
- Espinoza, Antonio, «Quinto Centenario como pretexto», en *El Nacional* (1992), referencia citada en página 225.
- Ferguson, Bruce, «Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense», en *Thinking about Exhibitions*, ed. por Reesa Greenberg; Bruce Ferguson y Sandy Nairne, Londres: Routledge, 1996, referencia citada en página 17.
- Fisher, Jean, «Fictional Histories: “Magiciens de la Terre” The Invisible Labyrinth», en *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989*, ed. por Lucy Steeds, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en páginas 32, 33.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, 2.^a ed., Barcelona: Anagrama, 1989, referencia citada en página XXXVII.
- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, DF: Siglo XXI, 2008, referencia citada en página XXXVII.
- Fox, Claire, «Introduction: The Pan American Union Visual Arts Programs and Latin American Art», en *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, referencia citada en páginas 74, 75.
- Franc, Helen, «The Early Years of the International Program and Council», en *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, Nueva York: Studies in Modern Art MoMA, 1994, referencia citada en páginas 236, 237.
- Fukuyama, Francis, *¿El fin de la historia?*, 1988, recuperado de <<http://bioetica.org/cuadernos/bibliografia/fukuyama.pdf>>, referencia citada en página 85.
- Fusco, Coco, «The other history of intercultural performance», en *TDR*, vol. 38, n.º 1 (1994), referencia citada en páginas 4, 218.
- García Blanco, Ángela, *La exposición. Un medio de comunicación*, Madrid: Akal, 1999, referencia citada en página 17.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós, 2005, referencia citada en páginas XXXI, 97.
- «Museos, aeropuertos y ventas de garage. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio», en *La Jornada* (14 de junio de 1992), referencia citada en página 92.
- «Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad», en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, DF: UNAM, 1994, vol. 3, referencia citada en página XXVI.
- «Tradición y modernidad cultural. Ante el Tratado de Libre Comercio», en *El Día* (19 de abril de 1992), referencia citada en páginas 92, 210.

- Gilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990, referencia citada en páginas 7, 73.
- «Latin America does not exist!», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1998, referencia citada en página 59.
- Giunta, Andrea, «América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, referencia citada en página XXIX.
- (ed.), *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires: Biblios, 2009, referencia citada en página XXXVII.
- «Recorridos Latinoamericanos en el arte del siglo XX», en *Mirar desde Monterrey. Arte Mexicano y Latinoamericano en la Colección FEMSA. 1977-2003*, ed. por Karen Cordero; Andrea Giunta; Rosa María Rodríguez Garza y Xavier Moyssén, México, DF: FEMSA, 2003, referencia citada en página 180.
- «Sociología del arte», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, referencia citada en páginas XXXII, XXXIII, 12.
- Glueck, Grace, «The Many Accents of Latino Art», en *New York Times* (25 de septiembre de 1988), referencia citada en páginas 56, 101-103, 131, 134, 135.
- Godoy, Francisco, «conelchilenoresistentearte, Solidaridad: "Chile Vive", una exposición en España contra el Chile Dictatorial», en *Aisthesis*, n.º 48 (2010), referencia citada en página 132.
- Godoy Vega, Francisco, «Interview with Alfredo Jaar», en *Magiciens de la Terre 1989*, ed. por Lucy Steeds, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en páginas 37, 56.
- Goldman, Shifra, «3000 Years of Mexican Art», en *Art Journal*, vol. 51, n.º 2 (1992), referencia citada en página 205.
- «Artistas latinoamericanos del siglo XX, MoMA. Nueva York: Una repetición del pasado», en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993, referencia citada en páginas 269, 270.
- *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, referencia citada en páginas XVI, 4, 51, 59, 80, 92, 96, 98, 103, 124, 126, 156, 157, 160, 161.
- «El Espíritu Latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. por Margarita Sánchez Prieto, La Habana: UNESCO, 1994, referencia citada en página 100.
- «Looking a Gift Horse in the Mouth», en *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, referencia citada en página 100.
- «Metropolitan Splendors», en *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, referencia citada en páginas 204, 206.
- «Rewriting the History of Mexican Art: the politics and economics of contemporary culture», en *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, referencia citada en páginas 104-106.
- Goldman, Shifra y Luis Camnitzer, «The Columbus Quincentenary and the Art of Latin America: A critical evaluation», en *Art Journal*, vol. 51, n.º 4 (1992), referencia citada en páginas 214, 215.

- Gómez, Oscar, «Bienal de Medellín. Opiniones-Entrevistas I», en *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981), referencia citada en página 38.
- Gómez Peña, Guillermo, «Border Culture: The Multicultural Paradigm», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, referencia citada en páginas XVI, 52, 58, 141.
- González Stephan, Beatriz y Jens Anderman (comps.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, referencia citada en página 11.
- Gordon Rapoport, Sara, *El Salvador (Relaciones Centroamérica-México)*, Programa de Estudios de Centroamérica, 1987, referencia citada en página 152.
- Graw, Isabelle, *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Buenos Aires: Mardulce, 2013, referencia citada en páginas 88, 89.
- Greenberg, Reesa; Bruce Ferguson y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres: Routledge, 1996, referencia citada en páginas XXXVI, 17, 18.
- Greenblatt, Stephen, «Resonance and Wonder», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 15.
- Gurian, Elaine, «Noodling Around with Exhibition Opportunities», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 16.
- Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, «El arte latinoamericano y el mercado internacional», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. por Margarita Sánchez Prieto, La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994, referencia citada en páginas 106, 110, 111.
- Hall, Stuart, *Discurso y poder*, Huancayo (Perú): Ricardo Soto Sulca Editor, 2013, referencia citada en páginas XXX, 6.
- «El espectáculo del "Otro"», en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán: Envión Editores, 2010, referencia citada en página XXX.
 - «El trabajo de la representación», en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán: Envión Editores, 2010, referencia citada en página XXX.
- Harvey, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Nueva York: Oxford University Press, 2007, [edición en español: *Breve historia del neoliberalismo*, trad. por Ana Varela Mateos, Madrid: Akal, 2007], referencia citada en página 11.
- *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004, referencia citada en página 9.
- Hernández, Carmen, «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, coord. por Daniel Mato, Caracas: CLACSO y Universidad Central de Venezuela, 2002, referencia citada en páginas XVI, XXVII, 5.
- Herner, Irene, «Expo Sevilla 92. Artistas Latinoamericanos del siglo XX», en *El Financiero* (1992), referencia citada en página 224.
- «México, Esplendores de XXX Siglos», en *El Financiero* (1992), referencia citada en página 209.
- Herrera, Hayden, *Frida : The Biography of Frida Kahlo*, Nueva York: Harper and Row Publishers, 1983, referencia citada en página 120.
- Herzberg, Julia, «Re-membling Identity: Vision of Connections», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, referencia citada en páginas 54, 140.

- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Planeta, 1998, referencia citada en páginas 85, 206.
- Horton, Anne, «Sotheby's, "General: thank you letter"», en *IMA Archives* (1987), referencia citada en página 109.
- Huggins Balfé, Judith, «Artworks as Symbols in International Politics», en *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 1, n.º 2 (1987), referencia citada en páginas XV, 144.
- Huyssen, Andreas, «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo (1992)», en *Criterios*, n.º 31 (1994), referencia citada en páginas XVII, 12, 13, 17.
- *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002, referencia citada en página 9.
- *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2011, referencia citada en página XXVIII.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona: Paidós, 1995, referencia citada en página 9.
- Jiménez, Carlos, «Por arte de magia. Los magos de la tierra», en *Arte en Colombia*, n.º 41 (1989), referencia citada en páginas 30, 132.
- Jiménez, José y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Tecnos, 1999, referencia citada en página XIV.
- Kapur, Geeta, «Contemporary Cultural Practice», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en página 40.
- Karp, Ivan y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en páginas XXXVI, 11, 12, 15, 16, 136.
- Kimmelman, Michael, «Latin American Quartet», en *New York Times* (26 de julio de 1992), referencia citada en páginas 129, 135.
- Kozloff, Max, «American Painting during Cold War», en *Artforum*, n.º 11 (1973), referencia citada en página 236.
- Kristein, Lincoln, *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York: MoMA, 1943, referencia citada en página 244.
- Lafuente, Pablo, «Introduction: From the Outside In *Magiciens de la Terre* and Two Histories of Exhibitions», en *Magiciens de la Terre 1989*, ed. por Lucy Steeds *et al.*, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en páginas 4, 15.
- Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, 2003, referencia citada en página 6.
- Lauer, Mirko, «Notes on the Art, Identity and Poverty of the Third World», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en páginas XXIV, 38, 40.
- Lauer, Mirko y Rita Eder, *Teoría social del arte*, México, DF: UNAM, 1983, referencia citada en página XXIV.
- Leffingwell, Edward, «Latin Soliloquies», en *Art in America* (1993), referencia citada en página 270.
- Leunda, Ana Inés, «La liquidez de los límites. Lectura de la *performance* "La jaula"», en *I Jornadas de Estudios de la Performance*, Córdoba: CIFYH y CONICET, 2012, referencia citada en página 211.
- Lippard, Lucy, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, Nueva York: The New Press, 1990, referencia citada en páginas 53, 55, 57, 60, 87, 290.

- Lipton, Eunice, «Here Today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, referencia citada en página 140.
- Livingston, Jane y John Beardsley, «The poetics and politics of Hispanic Art: A new Perspective», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en páginas 137, 138.
- Llanes, Lilian, «Catalogue Introduction», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en página 39.
- «Presentación», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. por Margarita Sánchez Prieto, La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994, referencia citada en páginas XV, 111.
- «Reflexiones de nuestro espacio cultural. Arte del Tercer Mundo y el Centro Wilfredo Lam», en *Excelsior* (1992), referencia citada en página 39.
- López, Verónica, *Renovar, repensar, resignificar: derroteros del pensamiento crítico latinoamericano en el contexto de la globalización. Perspectiva poscolonial en Bolivia*, Tesis de Doctorado, UNAM, 2010, referencia citada en página XXXIII.
- López Oliva, Manuel, «El arte del Caribe y América Latina en el mercado artístico internacional», en *Revista Temas. Estudios de la cultura*, n.º 13 (1987), referencia citada en página XIV.
- Loughery, John, «The Big Picture», en *The Hudson Review*, vol. 46, n.º 4 (1994), referencia citada en página 270.
- Lozano, Lucrecia, «La iniciativa para las Américas. El comercio hecho estrategia», en *Nueva Sociedad*, n.º 25 (mayo de 1993), referencia citada en páginas 88, 248.
- Maceda, Elda, «En el Museo Carrillo Gil. El cubano José Bedia entrega una exigencia», en *El Universal* (1992), referencia citada en página 225.
- Machida, Margo, «SEEING "YELLOW": Asians and the American Mirror», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, referencia citada en página 141.
- Mandoki, Katya, «Utopías y realidades alrededor del Quinto Centenario. Una reflexión sobre la violencia estética», en *La Jornada* (1992), referencia citada en página 223.
- Martin, Jean-Hubert, «The Death of Art-Long Live Art, 1986», en *Magiciens de la Terre 1989*, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en páginas 27, 28.
- Marzio, Peter, «Minorities and Fine-Arts Museums in the United States», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en páginas 135, 136.
- Mayer, Mónica, «Orozcomanía», en *El Universal* (22 de junio de 1992), referencia citada en página 123.
- «Símbolos, estatuas y aniversarios», en *El Universal* (1992), referencia citada en página 221.
- «Sobre la multi-culturalidad y el neomexicanismo», (parte 2), en *El Universal* (2 de junio de 1992), referencia citada en página 92.
- «Sobre la multiculturalidad y el neomexicanismo», (parte 1), en *El Universal* (1 de junio de 1992), referencia citada en página 92.
- McEvilley, Thomas, *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Nueva York: McPherson & Company, 1992, referencia citada en páginas 7, 9, 14, 19, 31.
- Medina, Álvaro, «Kassel Venecia», en *Arte en Colombia*, n.º 20 (1983), referencia citada en página 3.

- Medina, Cuauhtémoc, «Cambios y efectos en el arte latinoamericano en los medios masivos de comunicación norteamericanos a través de notas críticas a exposiciones», en *Circuitos latinoamericanos, circuitos de los medios*, Buenos Aires: ArteBA Fundación, 2007, referencia citada en página XXVI.
- Michaud, Yves, «Doctor Explorer, Chief Curator», en *Magiciens de la Terre 1989*, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en página 35.
- Millán Valdés, Rodrigo, «Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio», en *Revista Eure*, vol. XXXV, n.º 106 (2009), referencia citada en páginas 86, 91.
- Moncada, Adriana, «En la celebración del Quinto Centenario festejan los mismos que en el pasado tuvieron el poder: José Bedia», en *Unomásuno* (11 de septiembre de 1992), referencia citada en página 225.
- «Invento político y tramposo del gobierno español el Quinto Centenario: Francisco Icaza», en *Unomásuno* (1992), referencia citada en página 226.
- Montero, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, México, DF: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013, referencia citada en páginas 204, 207.
- Morais, Federico, «Vulnerable, resistente: América Latina. Crítica de arte y liberación», en *Arte Sociedad Ideología*, n.º 5 (1978), referencia citada en página XXIV.
- Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996, referencia citada en páginas XIV, XXVI.
- *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid: Exit, 2010, referencia citada en página XXVI.
- «Concepción de la bienal. Entrevista», en *Arte en Colombia Internacional*, n.º 43 (1990), referencia citada en páginas 43, 46.
- «Introduction», en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996, referencia citada en página XXIV.
- «The Third Bienal de La Habana in its Global and Local Contexts», en *The Third Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en páginas 40, 44.
- Mosquera, Gerardo; Carolina Ponce de León y Rachel Weiss (eds.), *Ante América*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, referencia citada en página 216.
- Neiburg, Federico, «Etnocentrismo/relativismo», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, referencia citada en página 8.
- Olea Héctor and; Ramírez, Mari Carmen y Tomás Ybarra-Frausto, «Resisting Categories», en *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting categories: Latin American and or Latino?*, Houston: Museum of Fine Arts e ICAA, 2012, referencia citada en página 59.
- Oles, James, «Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank», en *José Clemente Orozco in the United States*, ed. por Renato González Mello y Daniel Milioles, Nueva York: Hood Museum of Art-Dartmouth College, 2002, referencia citada en página 242.
- Orduña Trujillo, Eva Leticia, *Coacciones y oportunidades de la globalización: el caso de la Nicaragua sandinista y su relación con Estados Unidos*, México, DF: UNAM, 2006, referencia citada en páginas 146-149, 158.

- Palermo, Zulma (comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires: Ediciones del signo, 2009, referencia citada en páginas XXXIII, 6, 285.
- Payne, Michael, «Introducción. Algunas versiones de teoría crítica y cultural», en *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*, ed. por Carlos Altamirano, Buenos Aires: Paidós, 2002, referencia citada en página XXXI.
- Peluffo Linari, Gabriel, «Nueva historia del arte latinoamericano. Temas y problemas», en *Los estudios de arte desde América Latina*, Oaxaca: UNAM, 1996, referencia citada en página XXIX.
- «The art of Babel in the Americas», en *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, ed. por Luis Enrique Pérez-Oramas, Madrid: Turner, 2004, referencia citada en páginas 241, 245, 248.
- Pinedo, Claudia, «Pasión por Frida», en *El Día* (febrero de 1992), referencia citada en páginas 121, 123.
- Poinsot, Jean-Marc, «Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of Magiciens de la terre», en *Magiciens de la Terre 1989*, ed. por Lucy Steeds, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en páginas 30, 32.
- Ponce de León, Carolina, «Random Trails for the Noble Savage», en *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, ed. por Gerardo Mosquera, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996, referencia citada en páginas XVI, 60.
- Pratt, Mary Louise, *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2010, referencia citada en página XXXV.
- Price, Sally, «Others art - Our art», en *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n.º 6 (1989), referencia citada en página 288.
- Quijada, Mónica, «Sobre el origen y difusión del nombre América Latina (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)», en *Revista de Indias*, vol. LVIII, n.º 24 (1998), referencia citada en página 58.
- Quirarte, Jacinto, «Mexican American artists in the United States: 1920-1970», en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, ed. por Luis Cancel; Jacinto Quirarte y Marimar Benítez, Nueva York: Bronx Museum of Fine Arts, 1989, referencia citada en páginas 66, 69.
- Ramírez, Mari Carmen, «Beyond "The Fantastic": Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. por Gerardo Mosquera, Londres: The Institute of International Visual Arts y The MIT Press, 1996, referencia citada en páginas XVI, 60, 139.
- «Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation», en *Thinking about Exhibitions*, ed. por Reesa Greenberg; Bruce Ferguson y Sandy Nairne, Nueva York: Routledge, 1996, referencia citada en páginas XVI, 12, 53, 59, 65, 79, 87, 100, 128, 130.
- Ratcliff, Carter, «The marriage of Art and Money», en *Art in America* (1988), referencia citada en páginas 116-118.
- Restany, Pierre, «III Biental de La Habana. La Biental del Tercer Mundo. Entrevista», en *Arte en Colombia*, n.º 43 (1990), referencia citada en página 46.
- Richard, Nelly, «El destino crítico del arte y las Humanidades frente a los estudios culturales y los saberes del mercado», en *América Latina: historia, realidades y desafíos*, ed. por Norma de los Ríos Méndez e Irene Sánchez Ramos, México, DF: UNAM, 2006, referencia citada en página XXXI.
- «La crítica feminista como modelo de crítica cultural», en *Debate*, vol. 40 (2009), referencia citada en página XXXI.

- Richard, Nelly, «Signos culturales y mediaciones académicas», en *Cultura y Tercer Mundo*, vol. 1: *Cambios en el saber académico*, comp. por Beatriz González, Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996, referencia citada en página XXVIII.
- Richard, Nelly; Roque Georges y Néstor García Canclini (eds.), *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, DF: UNAM, 1994, vol. 3, referencia citada en página XVI.
- Robinson, Anne y S. Berry, *Every way Possible. 125 Years of the Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2008, referencia citada en páginas 158-160, 172, 174, 175.
- Rodríguez, Antonio, «Interés mundial por Frida», en *Excelsior* (18 de enero de 1992), referencia citada en página 123.
- Rodríguez, Bélgica, «La Habana. I Bienal», en *Arte en Colombia*, n.º 25 (1984), referencia citada en página 41.
- «Un redescubrimiento», en *ArtNexus*, n.º 9 (1993), referencia citada en página 268.
- Rodríguez, José Antonio, «Esa noche, a 38 años de su muerte y a fuerza de verla, Frida estuvo viva», en *El Financiero* (16 de julio de 1992), referencia citada en páginas 121, 122.
- Rojas Mix, Miguel, *América Imaginaria*, Barcelona: Sociedad Estatal Quinto Centenario y Editorial Lumen, 1992, referencia citada en página 282.
- Rolando, José Emilio, *A propósito del Quinto Centenario y la reacción de los pueblos indios*, 1996, recuperado de <<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/174/6.pdf>>, referencia citada en páginas 213, 217, 218, 220, 222.
- Romero, Sebastián, «Los museos latinoamericanos establecen programas conjuntos», en *Arte en Colombia*, n.º 9 (1979), referencia citada en página 38.
- Roob, Rona, «From the Archives», en *Revista MoMA*, n.º 14 (1993), referencia citada en páginas 242, 243.
- Roque, Georges, «Imágenes e identidades: Europa y América», en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, DF: UNAM, 1994, vol. 3, referencia citada en páginas 282, 289.
- Rother, Larry, «Miami Emerges as Latin Art Center», en *New York Times* (11 de enero de 1992), referencia citada en páginas 113, 114.
- Roura, Víctor, «Exceso por Frida», en *El Financiero* (5 de agosto de 1992), referencia citada en página 123.
- «Una Muestra Revisitada: Esplendores de Treinta Siglos», en *El Financiero* (1992), referencia citada en página 209.
- Rubin, Ida, «Botero en el Hirshhorn», en *Arte en Colombia*, n.º 11 (1979), referencia citada en página 83.
- Rubin, William (ed.), «Primitivism» in *20th Century Art. Affinity of the tribal and the Modern*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984, vol. 1, referencia citada en páginas 19-23.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1993, referencia citada en página XXXIV.
- *Orientalismo*, México, DF: De Bolsillo, 2009, referencia citada en páginas XXXIV, 6, 55.
- Salvatore, Ricardo, *Imágenes de un Imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*, Buenos Aires: Sudamericana, 2006, referencia citada en página XXXV.
- Sánchez Prieto, Margarita (comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994, referencia citada en páginas XIV, XVII, XXV.

- Sanjurjo, Annick (ed.), *Contemporary Latin America Artists. Exhibitions of the Organization of American States. 1965-1985*, 2 vols., Londres: The Scarecrow Press, 1993, referencia citada en página 77.
- Selser, Gregorio, *El código de la cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*, México, DF: UNAM, 2010, referencia citada en página 145.
- Serviddio, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, referencia citada en páginas XXII, XXIII, 80-82.
- «Exhibiciones latinoamericanas y propaganda panamericanista. El desplazamiento de América Latina en el reordenamiento del mundo moderno/colonial», en *Términos clave de la teoría poscolonial latinoamericana. Despliegues, matices, definiciones*, ed. por Laura Catelli y María Elena Lucero, Rosario: UNR Editora, 2012, referencia citada en páginas 70, 71.
- «Exhibiting Identities. Latin America between the Imaginary and the Real», en *Journal of Social History* (2010), referencia citada en páginas 65, 68, 72, 80, 81.
- Smith, Christian, *Resisting Reagan, The U.S. Central America Peace Movement*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, referencia citada en páginas 146, 148, 151, 156.
- Spivak, Gayatri, «Looking at others», en *Making Art Global (Part 2), Magiciens de la Terre 1989, Exhibition Histories*, ed. por Lucy Steeds, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en página 36.
- Sredni de Birbragher, Celia, «El mercado del arte en Latinoamérica», en *Una teoría del arte desde América Latina*, ed. por José Jiménez, Madrid: MEIAC y Turner, 2011, referencia citada en página 111.
- Stallabrass, Julian, *Art Incorporated. The story of Contemporary Art*, Nueva York: Oxford University Press, 2004, referencia citada en páginas 1, 87, 89, 98, 99.
- Steeds, Lucy, «José Bedia in conversation with Lucy Steeds», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en página 29.
- «"Magiciens de la Terre" and the Development of Transnational Project-Based Curating», en *Magiciens de la Terre 1989*, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en página 26.
- (ed.), *Magiciens de la Terre 1989*, Londres: Afterall Books, 2013, referencia citada en páginas XXXVI, 27, 29-31, 33, 35, 36.
- Stellweg, Carla, «Entrando en la corriente: el mercado del arte latinoamericano», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. por Margarita Sánchez Prieto, La Habana: UNESCO, 1994, referencia citada en páginas 114, 115, 125.
- «Observaciones sobre la primera bienal latinoamericana y simposio de Sao Paulo», en *Arte en Colombia*, n.º 9 (1979), referencia citada en página 38.
- Sujo, Clara, «20th Century Latin American Art», en *The Wall Street Journal. Art/Antiques. Investment Report* (10 de noviembre de 1986), referencia citada en páginas 107-109.
- Sullivan, Edward, «Art of the Fantastic», en *Art Journal*, vol. 47, n.º 4 (1988), referencia citada en páginas 190, 191.
- «Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo», en *Latin American Art in the Twentieth Century*, Nueva York: Phaidon, 1996, referencia citada en páginas 253, 258, 259.
- «Introduction», en *Latin American Art in the Twentieth Century*, Nueva York: Phaidon, 1996, referencia citada en páginas 50, 73.
- (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*, Nueva York: Phaidon, 1996, referencia citada en páginas XIV, 120.

- Thornton, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires: Edhasa, 2009, referencia citada en página 90.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, DF: Editions du Seuil, 1980, referencia citada en página 201.
- Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, 2005, referencia citada en páginas XXI, 63.
- *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961, referencia citada en página XXI.
- Varnedoe, Kirk, «Prefaces», en «*Primitivism*» in *20th Century Art. Affinity of the tribal and the Modern*, ed. por William Rubin, Nueva York 1984, vol. 1, referencia citada en página 19.
- Villacorta Zuluaga, Carmen Elena, *Democracia electoral y neoliberalismo en El Salvador: la transición política salvadoreña entre 1979 y 2009*, Tesis de Maestría, UNAM, 2010, referencia citada en páginas 150, 152, 153.
- Villanueva, René, «Fridismo Frustrado», en *El Financiero* (22 de julio de 1992), referencia citada en página 123.
- Vogel, Susan, «Always True to the Object, in Our Fashion», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 16.
- VVAA, *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, referencia citada en página 97.
- Wallerstein, Immanuel, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, México, DF: Siglo XXI, 2005, referencia citada en página 5.
- Wechsler, Jeffrey, «The Visionary Impulse: An American Tendency», en *Art Journal*, vol. 45, n.º 4 (Magic Realism: Defining the Indefinite 1985), referencia citada en páginas 180, 181.
- Weiss, Rachel, «A certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en páginas 43, 44.
- «Lazaro Saavedra in conversation with Rachel Weiss, 2009», en *The Third Havana Biennial 1989*, ed. por Rachel Weiss, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en página 48.
- (ed.), *The Third Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall Books, 2011, referencia citada en páginas XXXVI, 3.
- Wu, Chin-tao, *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Madrid: Akal, 2007, referencia citada en páginas 89, 94, 95.
- Ybarra-Frausto, Tomás, «The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art», en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. por Ivan Karp y Steven Lavine, Nueva York: Smithsonian Institution Press, 1991, referencia citada en página 138.
- Zemel, Carol, «What becomes a Legend Most», en *Art in America* (1988), referencia citada en páginas 118, 119.

Índice de autores

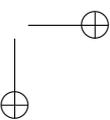
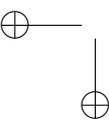
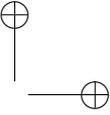
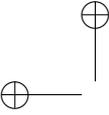
- Abelleyra, Angélica, 208, 209
Acha, Juan, 222
Aguilar, Gonzalo, 7, 8
Alambert, Francisco, 38, 49
Albarces, Pablo, XXXI
Albertazzi, Liliana, 30
Alpers, Svetlana, 15
Altamirano, Carlos, XXXI-XXXIII, 7, 8,
12
Amaral, Aracy, XVI, XXVIII, 76, 84, 194
Amor, Mónica, XVI, XXVIII, 60, 130
Anderman, Jens, 11
Anderson, Perry, 7, 9, 10
Araeen, Rashed, 28, 34, 36
Azcárraga, Sandra, 113
- Barker, Emma, XV
Barr, Alfred, 244
Barriados, Joaquín, 290
Bartra, Roger, 205
Basilio, Miriam, 55, 101, 238, 240,
243-246, 285
Baxandall, Michael, 14
Bayón, Damián, 192, 193
Bazano-Nelson, Florencia, XXIII
Beardsley, John, 137, 138
Becker, Howard, XXXII
Benítez, Marimar, XVI, 50, 51, 65, 66,
68, 69, 72, 76, 133
Bennet, Tonny, 224, 287
Bercht, Fatima, 55, 101, 238, 240, 285
Bergman-Carton, Janis, 121-123
Bermúdez, Lilia, 146, 148-150
Berry, S., 158-160, 172, 174, 175
Blas Galindo, Carlos, 211
Bourdieu, Pierre, XXXII, 93
Bronfen, Elisabeth, XXXVII
Brown, Jeremy, 146, 155
- Caballero, Germán Rubiano, XIV
Camnitzer, Luis, 3, 23, 39, 40, 43, 47,
115, 214, 215
Cancel, Luis, XVI, 50, 51, 65, 66, 68, 69,
72, 76, 133
Castillo, Carlos, 38
Castro, Fernando, XIV
Catelli, Laura, 70, 71
Clifford, James, XXXIV, 2, 5, 18, 283
Cockroft, Eva, XVI, 52-55, 65-69, 72, 76,
82, 236
Cohn, Deborah, 77
Colaizzi, Giulia, XXXII
Cordero Reiman, Karen, XXXI
Cordero, Karen, 180
Crew, Spencer, 15
Crimp, Douglas, 11
Cullen, Deborah, 55, 101, 238, 285
- Dávila, Arlene, 54, 61, 63
Day, Holliday, 171, 177-179, 182, 184
Delpar, Helen, 66
Desirée, Martín, 97, 98
Domínguez, Claudia, 121
Douglas, David, 115, 116
Drago, Tito, 149
Duncan, Carol, 11, 12
Durham, Jimmie, 141
Dussell, Enrique, 219, 220
- Eder, Rita, XXIV
Elderfield, John, 236
Emerich, Luis Carlos, 121, 123, 225
Epstein, Gerald, 91
Escobar, Ticio, XXVI, XXIX
Espinoza, Antonio, 225
- Ferguson, Bruce, XVI, XXXVI, 12, 17,
18, 53, 59, 65, 79, 87, 100,
128, 130

- Fisher, Jean, 28, 32-34, 36
 Foucault, Michel, XXXVII
 Fox, Claire, 74, 75
 Franc, Helen, 236, 237
 Fukuyama, Francis, 85
 Fusco, Coco, 4, 218
- García Blanco, Ángela, 17
 García Canclini, Néstor, XVI, XXVI,
 XXXI, 92, 97, 210
 Georges, Roque, XVI
 Gilbert, Serge, 7, 59, 73
 Giunta, Andrea, XXIX, XXXII, XXXIII,
 XXXVII, 12, 180
 Glueck, Grace, 56, 101-103, 131, 134,
 135
 Godoy Vega, Francisco, 37, 56
 Godoy, Francisco, 132
 Goldman, Shifra, XVI, 4, 51, 59, 80, 92,
 96, 98, 100, 103-106, 124,
 126, 156, 157, 160, 161, 205,
 206, 214, 215, 269, 270
 Gómez Peña, Guillermo, XVI, 52, 58,
 141
 Gómez, Oscar, 38
 González Mello, Renato, 242
 González Stephan, Beatriz, 11
 González, Beatriz, XXVIII
 Gordon Rapoport, Sara, 152
 Graw, Isabelle, 88, 89
 Greenberg, Reesa, XVI, XXXVI, 12, 17,
 18, 53, 59, 65, 79, 87, 100,
 128, 130
 Greenblatt, Stephen, 15
 Gurian, Elaine, 16
 Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, 106, 110,
 111
- Hall, Stuart, XXX, 6
 Harvey, David, 9, 11
 Hernández, Carmen, XVI, XXVII, 5
 Herner, Irene, 209, 224
 Herrera, Hayden, 120
 Herzberg, Julia, 54, 140
 Hobsbawm, Eric, 85, 206
 Horton, Anne, 109
 Huggins Balfe, Judith, XV, 144
 Huyssen, Andreas, XVII, XXVIII, 9, 12,
 13, 17
- Jiménez, Carlos, 30, 132
 Jiménez, José, XIV, 111
- Kapur, Geeta, 40
 Karp, Ivan, XXXVI, 11, 12, 14-16,
 135-138
 Kimmelman, Michael, 129, 135
 Kozloff, Max, 236
 Kristein, Lincoln, 244
- Lafuente, Pablo, 4, 15
 Lander, Edgardo, 6
 Lauer, Mirko, XXIV, 38, 40
 Lavine, Steven, XXXVI, 11, 12, 14-16,
 135-138
 Leffingwell, Edward, 270
 Leunda, Ana Inés, 211
 Lippard, Lucy, 53, 55, 57, 60, 290
 Lipton, Eunice, 140
 Livingston, Jane, 137, 138
 Livingstone, Jane, 137, 138
 Llanes, Lilian, XV, 39, 111
 Lomelí, Francisco, XVI, 52-55, 66, 67,
 82
 López Oliva, Manuel, XIV
 López, Verónica, XXXIII
 Loughery, John, 270
 Lozano, Lucrecia, 88, 248
 Lucero, María Elena, 70, 71
- Maceda, Elda, 225
 Machida, Margo, 141
 Mandoki, Katya, 223
 Martin, Jean-Hubert, 27, 28
 Martín-Barbero, Jesús, XXXI
 Marzio, Peter, 135, 136
 Mato, Daniel, XVI, XXVII, 5
 Mayer, Mónica, 92, 123, 221
 McEvelley, Thomas, 7, 9, 14, 19, 31
 Mckee Irwin, Robert, 97, 98
 Medina, Álvaro, 3
 Medina, Cuauhtémoc, XXVI
 Michaud, Yves, 35
 Mignolo, Walter, 219, 220
 Miliotes, Daniel, 242
 Millán Valdés, Rodrigo, 86, 91
 Moncada, Adriana, 225, 226
 Montero, Daniel, 204, 207
 Morais, Federico, XXIV

Índice de autores

309

- Mosquera, Gerardo, XIV, XVI, XXIV, XXVI, XXVIII, 40, 43, 44, 46, 60, 130, 139, 216
- Nairne, Sandy, XVI, XXXVI, 12, 17, 18, 53, 59, 65, 79, 87, 100, 128, 130
- Neiburg, Federico, 8
- Olea Héctor and; Ramírez, Mari Carmen, 59
- Oles, James, 242
- Orduña Trujillo, Eva Leticia, 146–149, 158
- Palermo, Zulma, XXXIII, 6, 285
- Payne, Michael, XXXI
- Peluffo Linari, Gabriel, XXIX
- Pérez-Oramas, Luis Enrique, 241, 245, 248
- Pinedo, Claudia, 121, 123
- Poinsot, Jean-Marc, 30, 32
- Ponce de León, Carolina, XVI, 60, 216
- Price, Sally, 288
- Quijada, Mónica, 58
- Quirarte, Jacinto, XVI, 50, 51, 65, 66, 68, 69, 72, 76, 133
- Ramírez, Mari Carmen, XVI, 12, 53, 59, 60, 65, 79, 87, 100, 128, 130, 139
- Ratcliff, Carter, 116–118
- Restany, Pierre, 46
- Richard, Nelly, XVI, XXVIII, XXXI
- Robinson, Anne, 158–160, 172, 174, 175
- Rodríguez Garza, Rosa María, 180
- Rodríguez, Antonio, 123
- Rodríguez, Bélgica, 41, 268
- Rodríguez, José Antonio, 121, 122
- Rojas Mix, Miguel, 282
- Rolando, José Emilio, 213, 217, 218, 220, 222
- Romero, Sebastián, 38
- Roob, Rona, 242, 243
- Roque, Georges, 282, 289
- Rother, Larry, 113, 114
- Roura, Víctor, 123, 209
- Rubin, Ida, 83
- Rubin, William, 19–23
- Sader, Emir, 38, 49
- Sáenz, Ina, XXXI
- Said, Edward, XXXIV, 6, 55
- Sánchez Prieto, Margarita, XIV, XV, XVII, XXV, 100, 106, 110, 111, 114, 115, 125
- Sánchez Ramos, Irene, XXXI
- Sanjurjo, Annick, 77
- Selser, Gregorio, 145
- Serviddio, Fabiana, XXII, XXIII, 65, 68, 70–72, 80–82
- Sims, James, 15
- Smith, Christian, 146, 148, 151, 156
- Spivak, Gayatri, 36
- Sredni de Birbragher, Celia, 111
- Stallabrass, Julian, 1, 87, 89, 98, 99
- Steeds, Lucy, XXXVI, 4, 15, 26, 27, 29–33, 35–37, 56
- Stellweg, Carla, 38, 114, 115, 125
- Sturges, Hollister, 171, 177–179, 182, 184
- Sujo, Clara, 107–109
- Sullivan, Edward, XIV, 50, 73, 120, 190, 191, 253, 258, 259
- Szurmuk, Mónica, 97, 98
- Thornton, Sarah, 90
- Todorov, Tzvetan, 201
- Traba, Marta, 63
- Varnedoe, Kirk, 19
- Villacorta Zuluaga, Carmen Elena, 150, 152, 153
- Villanueva, René, 123
- Vogel, Susan, 16
- VVAA, 97
- Wallerstein, Immanuel, 5
- Wechsler, Jeffrey, 180, 181
- Weiss, Rachel, XXIV, XXXVI, 3, 29, 38–40, 43, 44, 47, 48, 216
- Wu, Chin-tao, 89, 94, 95
- Ybarra-Frausto, Tomás, 59, 138
- Young, Louis, 141
- Zemel, Carol, 118, 119



Colofón

La producción de este libro se realizó utilizando herramientas de *software* libre, el trabajo de edición y maquetación se realizó con el lenguaje LaTeX, la salida a pdf con el *driver* de LuaLaTeX.

Las familias tipográficas utilizadas dentro del libro son: IBM Plex, una superfamilia de tipografía abierta, diseñada y desarrollada conceptualmente por Mike Abbink en IBM con colaboración de Bold Monday y Utopia, una tipografía diseñada por Robert Slimbach en 1989.