

LA PUESTA EN ESCENA DE LO QUE LLAMAMOS LATINOAMERICANO. UNA DÉCADA DE REFLEXIÓN EN LA REVISTA *ARTE EN COLOMBIA* (1978-1990)*

BÁRBARA MUÑOZ PORQUÉ, UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

The Staging of What We Call Latin American:
A Decade of Reflection in *Arte en Colombia* Magazine (1978-1990)

A encenação do que chamamos de latino-americano.
Uma década de reflexão na revista *Arte na Colombia* (1978-1990)

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2022. Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2022. Fecha de modificaciones: 16 de enero de 2023
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.10>

BÁRBARA MUÑOZ PORQUÉ

Investigadora venezolana residente en Bogotá. Trabaja en los campos de la cultura visual y la estética contemporánea. Es Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (2018), Máster en Antropología Visual de la Universitat de Barcelona (2008) y Licenciada en Letras de la Universidad del Zulia (2005). Desde el 2016, es profesora del Departamento de Diseño de la Universidad de los Andes.
bv.munoz@uniandes.edu.co

RESUMEN:

En este artículo examino cómo se ha configurado la relación entre la modernidad cultural y la vanguardia artística durante la transición que va de finales del siglo xix hasta la segunda parte del siglo xx en América Latina. A través de la revisión de un conjunto de ensayos que abordan la identidad latinoamericana observo cómo en distintas épocas históricas artistas y teóricos han intentado determinar las particularidades que nos permiten definir y acotar el pensamiento y el arte en la región. En segundo lugar, con el objetivo de profundizar en la definición de lo latinoamericano, realizo una relectura de artículos publicados entre 1978 y 1990 en la revista *Arte en Colombia* que reseñan tanto la composición de colecciones institucionales como el diseño de exposiciones de objetos artísticos llevadas a cabo mayoritariamente en Estados Unidos y en Europa. Con esta metodología interpreto cómo ciertas narrativas museales escenifican experiencias identitarias que cristalizan nociones —en ocasiones cuestionables— sobre el arte latinoamericano. Por medio del ejercicio crítico los escritores seleccionados para el presente análisis responden a políticas vetustas de la representación, lo cual nos permite reelaborar otros modos posibles de relatar la realidad artística desde América Latina.

PALABRAS CLAVE:

arte latinoamericano, museografía, crítica de arte, identidad.

* El presente ensayo comenzó como una sección de mi tesis “Prácticas archivísticas en el arte contemporáneo. Documento, colección y museo”, realizada como requisito para obtener el doctorado en filosofía con mención en estética y teoría del arte de la Universidad de Chile (julio de 2018).

Cómo citar:

Muñoz, Porqué Bárbara. “La puesta en escena de lo que llamamos latinoamericano. Una década de reflexión en la revista *Arte en Colombia* (1978-1990)”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 14 (2023). 197-221. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.10>

ABSTRACT:

In this article I examine how the relationship between cultural modernity and the artistic avant-garde was configured during the transition from the end of the 19th century to the second half of the 20th century in Latin America. An examination of a set of essays that address the idea of Latin American identity reveals how artists and theorists have tried, in different historical periods, to identify the nuances of critical thinking and art production in the region. In a second section, with the aim of delving deeper into the definition of what is Latin American, I carry out a rereading of a series of articles published between 1978 and 1990 in *Arte en Colombia* magazine that address both the composition of institutional collections and the design of exhibitions, mainly in the United States and Europe. With this methodology I delineate how certain museum narratives deploy experiences of identity that perpetuate —occasionally questionable— understandings of Latin American art. Through their criticism, the writers selected for this analysis react to outdated policies of representation, allowing us to re-elaborate possible ways of retelling artistic reality from the standpoint of Latin America.

KEYWORDS:

Latin American art, museography, art criticism, identity.

RESUMO:

Neste artigo examino como se configurou a relação entre modernidade cultural e vanguarda artística durante a transição do final do século XIX para a segunda metade do século XX na América Latina. Através da revisão de um conjunto de ensaios que abordam a identidade latino-americana, observo como em diferentes períodos históricos artistas e teóricos tentaram determinar as particularidades que permitem definir e delimitar o pensamento e a arte na região. Em segundo lugar, com o objetivo de aprofundar a definição do que é latino-americano, realizo uma releitura de artigos publicados entre 1978 e 1990 na revista *Arte en Colombia* que revisam tanto a composição de coleções institucionais quanto o desenho de exposições de objetos artísticos realizados principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Com esta metodologia, interpreto como certas narrativas museológicas encenam experiências identitárias que cristalizam noções —às vezes questionáveis— sobre a arte latino-americana. Através do exercício crítico, os escritores selecionados para esta análise respondem a antigas políticas de representação, o que nos permite reelaborar outras formas possíveis de relacionar a realidade artística da América Latina.

PALAVRAS CHAVE:

arte latino-americana, museografia, crítico de arte, identidade.

ESPACIOS DE LA IDENTIDAD: ENTRE LO PROPIO Y LO FORÁNEO

Desde el campo literario uno de los referentes inaugurales que esboza un pensamiento sobre la identidad latinoamericana es el ensayo “Nuestra América” (1891) de José Martí. En un contexto político y social que le era adverso, Martí desplaza del centro de interés las influencias y contagios europeos y norteamericanos y le abre la puerta a lo autóctono, lanzando por primera vez una mirada crítica sobre la herencia propia. Lo interesante de la perspectiva martiana es que, lejos de idealizar la formación extranjera en la esfera de lo cultural, postula la necesidad de reconocer otras realidades que habían sido silenciadas dentro del programa político regional tras el surgimiento de las nuevas naciones independientes. Martí centra su atención, en primer lugar, en la formación de los gobernantes, quienes en vez de volcarse al análisis de las singularidades del entorno copian modelos ajenos que no se adaptan a la compleja realidad de ‘nuestros’ países. Conservando cierto matiz mitológico dirá que “ni el libro europeo, ni el libro yanqui daban la clave del enigma hispanoamericano”.¹

Según el ensayista puertorriqueño Julio Ramos “Nuestra América” se inscribe en la genealogía de textos que han sido apropiados y difundidos por la institucionalidad desde una visión latinoamericanista y que, en consecuencia, han perdido su carácter de acontecimiento. El texto de Martí, que oscila entre un lenguaje poético y una voz de autoridad, se convertirá en uno de los referentes para la identidad continental desde finales del siglo XIX. Para Ramos, los discursos que han intentado postular una teoría de lo latinoamericano terminan en muchos casos minimizando las representaciones y constriñendo las heterogeneidades regionales, volviéndose un ejercicio en la voluntad de poder. En otras palabras, los discursos que han entendido la identidad como una estable y ordenada totalidad han ejercido una suerte de dominio epistemológico sobre la dispersión y la fractura múltiple de las realidades históricas: también en Martí la ‘verdad’ del ser es el efecto de una notable voluntad de poder.²

Ahora bien, la radicalidad de Martí consiste en postular que para que haya un articulado funcionamiento entre los gobernantes, la población y los contextos vitales es necesario acercarse material e intelectualmente a las subjetividades que tradicionalmente han sido marginadas y que lo son aún más desde la modernización. A propósito de la fragmentación de la identidad latinoamericana Martí escribe el siguiente pasaje, donde el malestar del ‘ser’ deriva del encuentro incompatible de las influencias, de la imposibilidad de traducir diversas y yuxtapuestas realidades. Al mismo tiempo, la utopía de la integración social está siempre muy lejos de concretizarse, y ello no solo para los excluidos:

1. José Martí, “Nuestra América”, en *La gran enciclopedia martiana*, tomo 9 (Badalona, España: Editorial Martiana, 1978), 5.

2. Julio Ramos, “‘Nuestra América’: arte del buen gobierno”, en *Latinoamericanismo a contrape- lo*, editado por Raúl Rodríguez (Cali: Editorial Universitaria del Cauca, 2015), 129.

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, contaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvió, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura.³

Según Ramos, aunque las relaciones dicotómicas entre tradición y modernidad, ciudad y campo, civilización y barbarie siguen operando en la matriz perceptual del pensador cubano, este se desliga de propuestas como las de Domingo Sarmiento y Andrés Bello, quienes siguen moviéndose dentro de los límites de la ‘civilización’ occidental. Bello concibe que el uso correcto de la lengua permite construir normativa y adecuadamente las leyes que rigen la vida en la sociedad; Martí apunta, en cambio, a la construcción de una “biblioteca alternativa” que albergaría los conocimientos populares y las cosmovisiones vernáculos, y daría cuenta de una mirada autónoma y emancipada del continente que, desligada de los modelos imperantes en la época, propiciaría el debate interno y ampliaría la comprensión de la identidad desde otras vertientes. Para Martí, la enfermedad que corroe a América Latina no radica tanto en los influjos avasallantes del extranjero que se apropia del territorio, sino en cómo el pensamiento dominante en la región desdeña la herencia étnica, el pasado ancestral y la pluralidad de elementos que coexisten simultáneamente en el espacio social. Dice Ramos al respecto:

En “Nuestra América” el caos no es efecto de ‘barbarie’, de la carencia de modernidad: la descomposición de América es producida por la exclusión de las culturas tradicionales del espacio de la representación política. De ahí que “Nuestra América” proponga la construcción de un ‘nosotros’ hecho justamente con la materia excluida por los discursos —y los Estados— [...].⁴

Imaginaria y conceptualmente, intentar delimitar cuáles son las particularidades que conforman la identidad latinoamericana nos conduce a revisar cómo se han fraguado algunas miradas en torno al territorio desde las perspectivas histórica, política y cultural. Aventurar algo así como la ‘identidad regional’ conlleva el riesgo de reducir realidades heterogéneas a una sola idea englobante que termina en muchos casos clausurando perspectivas posibles sobre una multiplicidad de hechos y objetos. Sin embargo, es cierto también que ubicarnos en un marco interpretativo inicial para pensar en qué consiste lo propio nos da un punto de partida para describir ciertas genealogías y problematizar sus sentidos y funcionalidades dentro de contextos específicos. En ese sentido, tanto los discursos

3. Martí, “Nuestra América”, 5.

4. Ramos, “Nuestra América”, 123.

identitarios —como el iniciado con Martí— como el arte realizado en América Latina durante el siglo XX han sido lugares para explorar las topografías de la identidad que se manifiestan en la aparición de movimientos y conflictos que atraviesan una compleja realidad social, siempre transeúnte entre la tradición y la ruptura, la mirada extranjera y el autorreconocimiento, los intercambios simbólicos y aquello irreductible de la subjetividad.

Al examinar la historiografía dedicada a interpretar los cambios producidos en las artes en nuestro continente detectamos que las inquietudes sobre la identidad a inicios de la década de 1970 se sostienen en nociones como lo ancestral y la naturaleza, es decir, en ideas estrechamente vinculadas a la geografía y a las creencias mitológicas. Estas posturas influenciaron algunas producciones artísticas, pero con ellas se corría el riesgo de concebir el hecho estético únicamente desde esos acostumbrados lugares de recepción. Antonio Romera encuentra que los estilos de los artistas latinoamericanos se encuentran sujetos al medio en el que están insertos: ese elemento común que funciona como sustrato de la invención y que está regulado por el espacio que se habita. Asimismo, al plantear la convergencia entre las técnicas europeas y el desarrollo de nuevos intereses en la plástica regional, Romera devela una perspectiva utópica alrededor de la subjetividad, que suspende la reflexión crítica ante la velada y ‘mágica potencia’ del pasado que retorna y mantiene jerarquías excluyentes promovidas por la idea de una ‘alta cultura’. Leamos, pues, el discurrir de su hipótesis en el pasaje a continuación:

Su arte se va a parecer al de Europa, pero algo va a cambiar: ¿será el influjo espacial, la imposición absorbente de la naturaleza, acaso el dominio del mito? El hombre sudamericano, con las técnicas superiores de una civilización muy desarrollada, con un fondo cultural varias veces milenario, en las nuevas tierras tiene que volver a plantearse los problemas más primitivos.⁵

Romera insiste en lo imperativo de ese nuevo llamado: con la apropiación de técnicas avanzadas el artista, habitante de una geografía física y simbólica, debe explorar y expresar aquello que el historiador denomina “problemas primitivos”. Estos problemas están encarnados, por ejemplo, en el trabajo de dos artistas plásticos durante las décadas de 1930 y 1940: el cubano Wilfredo Lam y el mexicano Rufino Tamayo. Al mezclar las estrategias surrealistas del automatismo y la irracionalidad con el sustrato mítico aquellos generan estéticas con resonancias afroamericanas y prehispánicas, respectivamente. De este modo Romera, al revisar los diversos casos que se suceden casi simultáneamente en países distintos del continente, subraya que es precisamente de esa mixtura de técnicas occidentales y poéticas regionales de donde emergerá la “autenticidad”

5. Antonio Romera, “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”, en *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón (Ciudad de México: Siglo XXI/Unesco, 2006), 10.

del arte latinoamericano, que oscila entre la racionalidad y el instinto: la constante presencia del cuestionado “elemento mítico inconsciente” en ‘nuestro’ devenir artístico.⁶

Como respuesta al desarrollo de una identidad arraigada en la figuración observamos el surgimiento de nuevas búsquedas formales y experimentales como la abstracción, el constructivismo y el geometrismo, con figuras como Alejandro Otero, Jesús Soto, Julio Le Parc, Joaquín Torres-García o el arquitecto modernista Carlos Raúl Villanueva (quien crea la Ciudad Universitaria en Caracas sin ninguna referencia a temáticas nacionalistas e invita a artistas como Léger, Calder y Arp, entre otros, a participar del proyecto). No será sino hasta inicios de los años sesenta que se retoma el impulso por lanzar miradas críticas sobre la sociedad, como lo hace la pintura de Pedro Alcántara en Colombia, la irreverencia institucional que se gesta en el Instituto Di Tella en Argentina a través de nuevos soportes de reproducción y géneros como la performance, o el desarrollo del diseño gráfico en Cuba durante esa década. Todo ello genera, como apunta la crítica de arte cubana Adelaida de Juan en su ensayo “Actitudes y reacciones” (1931), una relación inédita entre el arte y la vida pública: “se pone de manifiesto la función didáctica y estética de la gráfica, el concepto de que el patrimonio cultural no puede ser considerado como válido para unos pocos, reducible al ámbito ‘museable’, sino que se abre en amplios niveles a lo que en otra ocasión llamáramos la belleza de todos los días”.⁷

Este breve panorama nos permite preguntarnos desde cuándo y en qué espacios particulares empieza a perfilarse la necesidad de pensar estéticamente los conflictos que convergen en la constitución de subjetividades políticas que transitan hacia la modernidad del siglo xx. Los ensayistas en la región han abordado este escenario en distintas épocas bajo la preocupación de construir una historiografía del arte desde América Latina que no se desplome bajo sus propios axiomas. Justamente, más adelante examinaremos cuáles son las categorías del lenguaje que han monopolizado la relación entre el arte y el discurso que lo explica, y cómo el pensamiento contemporáneo intenta trastocar, repensar y poner en cuestión las premisas heredadas.

AMÉRICA LATINA COMO PROBLEMA MUSEOGRÁFICO

Para profundizar en lo que implica el título de este apartado revisaremos algunas crónicas publicadas en la revista *Arte en Colombia*, que reúne textos críticos sobre el cine, la arquitectura y las artes plásticas, entre otros, y que desde mediados de los años setenta funciona como referente para comprender el discurso alrededor del arte en Latinoamérica.⁸ Exploraremos primero la relación que se ha fraguado históricamente entre la identidad, el arte y la idea de Latinoamérica, así como los

6. Romera, “Despertar de una conciencia artística”, 13.

7. Adelaida de Juan, “Actitudes y reacciones”, en *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón (Ciudad de México: Siglo XXI/Unesco, 2006), 44.

8. Dirigida por Celia Sredni de Birbragher, esta revista empezó a circular en 1976 en Bogotá de forma trimestral. Al contrario de lo que indica su nombre, la publicación no se centró exclusivamente en las prácticas artísticas realizadas en Colombia, sino que estuvo dedicada a registrar e interpretar los distintos fenómenos estéticos en la región. A su vez, *Arte en Colombia* se convirtió en un referente internacional que reunía crónicas, columnas y artículos de colaboradores en América Latina, Europa y Estados Unidos, propiciando el debate alrededor de la escena artística contemporánea. La investigadora Ivonne Pini, en su artículo “Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944-1987” (Revista errata 11 [2013]: 96-127) resume así la orientación fundamental de este proyecto editorial: “Los diversos puntos de vista que recogía la revista por medio de sus escritores demarcaban una línea de análisis crítico que enfatizaba el peligro de una tendencia homogeneizadora, cosmopolita, construida sobre bases eurocéntricas que manipulan y cuestionan la diferencia cultural”, 122. A partir de 1991 la revista se publica bajo el nombre de *ArtNexus* y actualmente sigue en circulación.

Por su parte, la académica María Clara Bernal en su artículo “*Revista y Arte en Colombia*: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano” (Revista errata 11 [2013]: 128-149) menciona que la revista, que se fue transformando a lo largo de varias décadas, funciona como una red o lugar de congregación para el pensamiento artístico. Asimismo, señala que “la revista no solo ha logrado darle visibilidad al arte colombiano y latinoamericano a lo largo de los años, sino que ha contribuido a la profesionalización del campo de la crítica del arte y a la construcción de una historia crítica y teórica hecha desde América Latina; en este sentido, la revista es también un campo de reflexión política”, 145.

contagios que entre estas tres esferas se han producido a lo largo de las pasadas décadas. Veremos cómo las muestras sobre arte latinoamericano en museos europeos y estadounidenses han construido también, directa o indirectamente, una imagen de la identidad regional a partir de políticas institucionales.⁹

El crítico e historiador Juan Acha en su crónica “Mitos y magia en el arte latinoamericano” (1978)¹⁰ reseña un episodio de las tensiones surgidas alrededor del tema escogido para la 1ª Bienal Latinoamericana, celebrada en la ciudad de São Paulo. El conflicto consistió en que para la mayoría de los artistas el hecho de seleccionar un título para el evento era de antemano una restricción que limitaba sus perspectivas creativas y reducía sus posibilidades de participación. Acha muestra las dos posiciones enfrentadas, cuestionando la postura de los artistas que rechazaban la escogencia de un tema general porque, según ellos, era una imposición arbitraria por parte del comité organizador. La crónica en el fondo se pregunta por la pertinencia de las matrices categoriales que determinan y componen una exposición: por un lado, ¿hasta qué punto es necesaria una línea temática para desarrollar un problema en una muestra y, de serlo, cómo se la debería definir? Por otro, ¿cómo distinguir cuándo esos mismos criterios, en vez de proponer nuevos lugares de interpretación, terminan reproduciendo un lugar común?

Para Acha, la elección de un tema es vital, porque permite hacer visibles realidades en las que antes no se había reparado. El crítico afirma, además, que redescubrir el mito como tema museográfico es indispensable, porque en este se alberga el conocimiento histórico de ‘nuestra’ identidad cultural; “este rico y activo substrato mítico, nos singulariza”, escribe, aludiendo a la facultad de exponer aquello que persiste como elemento irreductible en la identidad latinoamericana por medio del arte. De esta manera, Acha considera que en la práctica artística conviven capas históricas que revelan una doble dimensión: la sustancia mitológica/antropológica y la creación de nuevas imágenes de la realidad.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, si bien existen estrategias artísticas que reinterpretan y evocan ciertos patrones, diseños y sentidos del pasado, resulta riesgoso el deseo de querer ver en el paradigma del mito una inagotable, constante y certera traducción de la identidad. El problema radica en suponer que el arte funciona como un soporte donde se inscribe lo latinoamericano, entendiendo el adjetivo como esa unidad bajo la cual se aglutinan miradas, propuestas y contextos diversos entre sí. Acha se refiere a la existencia de ciertos aspectos en común que constituyen ‘nuestra’ sensibilidad: en ese sentido, la Bienal vendría a ser una oportunidad para revisar los rasgos míticos que resuenan en las obras de los artistas latinoamericanos. Asimismo, ofrece una particular aproximación en la que se asocia la actividad artística con la teúrgia. Su argumento revela que, hacia finales de los años setenta, se asume que el arte responde a unas búsquedas de la identidad frente a la institucionalidad internacional:

9. Destacamos el artículo “Reformulando relatos históricos-críticos en el arte de América Latina”, publicado por Pini en 2010, porque constituye un antecedente clave sobre los temas que aborda esta investigación. En el texto se discuten las relaciones entre el internacionalismo y las singularidades propias de la realidad artística latinoamericana; entre las configuraciones que producen los estereotipos culturales y los espacios de resistencia posible ante la idea de una identidad homogénea. Pini comenta artículos, describe algunas exposiciones realizadas en Estados Unidos y Europa sobre arte latinoamericano, y analiza los textos de autores como Marta Traba, Damián Bayón y Roberto Guevara, entre otros, para develar los cruces conflictivos entre el exotismo y el nacionalismo, entre el centro y la periferia, entre la particularidad de lo regional y la universalidad de la modernidad. De este modo, propone que la fabricación de la historia del arte puede ser comprendida, no como un proceso lineal en el que evolucionan de manera ininterrumpida los lenguajes artísticos, sino como una dinámica atravesada por miradas problemáticas sobre el carácter identitario de lo propio. Las narrativas del arte latinoamericano pueden ser entonces releídas a la luz del análisis que se realice del contexto social, político y cultural de un momento determinado.

Por otro lado, en “Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada de los críticos a los artistas y los artistas como críticos” (Historia crítica 84 [2022]: 79-101), de Bernal y Pini, encontramos una zona en común con la propuesta metodológica de este artículo. Las autoras rastrean en detalle las disputas entre el lenguaje de la abstracción y la figuración al analizar las discusiones difundidas en revistas como *Prisma* y *Plástica*, dando cuenta así de las percepciones y definiciones estéticas expresadas por críticos y artistas a mediados del siglo XX en Colombia.

10. Juan Acha, “Mitos y magia en el arte latinoamericano”, *Arte en Colombia* 8 (1978): 24-25.

El arte refleja al hombre. En consecuencia, el artista latinoamericano imprimirá, de alguna manera, lo nuestro colectivo en sus obras. Partiendo de esa premisa, hemos hablado, durante mucho tiempo, de nuestra identidad y de nuestra necesidad de reconocerla, así como de los comunes denominadores de nuestra peculiar sensibilidad y, por ende, de su lectura en nuestro arte. Ya es hora, por tanto, de estudiar en las obras mismas, nuestros elementos míticos y mágicos, para discutir su proveniencia y cómo y por qué los venimos transformando. El simposio de la 1ª Bienal contempla este estudio en equipos y en discusiones públicas. En realidad, estamos llevando el arte al terreno de la antropología, en el que es fácil ver cómo el arte forma parte del pensamiento mítico y lo revela a través de imágenes, se mezcla con él y nos da a conocer sensitivamente la realidad, fantasía mediante. El mito también es apropiación de la realidad, mediante imágenes, o sea, fantasía. El arte, además, es teúrgia (o magia), en cuanto corporiza recursos que contribuyen a la transformación de la realidad.¹¹

Una década después, en 1987, el crítico inglés Edward Lucie-Smith reseña el reciente interés surgido en torno a Latinoamérica, evidenciado en la exposición *Arte de lo fantástico. América Latina, 1920-1987* en el Museo de Arte de Indianápolis.¹² La intención de este montaje, según Lucie-Smith, se basó en la hipótesis de que el arte latinoamericano estaría atravesado por una matriz de irrealidad, por una poética imaginativa cuyos sustratos se encontraban en lo que popularmente era más accesible y conocido: la novela de ficción, cuyos exponentes más representativos eran García Márquez y Vargas Llosa. A este familiar consumo cultural se aunaban artistas que ya para ese entonces eran reconocidos internacionalmente: Matta, Botero y Lam. Esta muestra también estuvo conformada por obras de Reverón, Tamayo, Kahlo, Torres García, Do Amaral y Colunga, quienes, según los criterios museográficos, vendrían a dar cuenta de esa extrañeza producida por la idea de lo fantástico que también traduciría plásticamente las complejidades de la identidad.

En otra crónica sobre este mismo evento, “Arte fantástico. Reflexiones acerca de una exposición” (1988),¹³ el historiador y crítico de arte argentino Damían Bayón sostiene que esta exhibición, que reunía cuadros y otras construcciones de treinta pintores latinoamericanos, se encontraba un poco limitada en términos espaciales, porque ofrecía una visión parcial respecto al conjunto total. Sin embargo, su atención recae en algunas visiones recopiladas tanto en el catálogo de la exposición como en la discusión organizada por el museo, en la que se proponían algunas perspectivas críticas sobre la muestra. A partir de ellas Bayón nos hace preguntarnos por los lugares desde los cuales se limita, esboza y enuncia, descriptiva y conceptualmente, ese espacio simbólico y geográfico que es América

11. Acha, “Mitos y magia”, 25.

12. Esta exposición coincidió con la celebración de los Juegos Panamericanos en Indianápolis. Por otro lado, vale la pena recordar que posteriormente se presentaría en ciudades como Nueva York, Miami y Ciudad de México.

13. Damían Bayón, “Arte fantástico. Reflexiones acerca de una exposición”, *Arte en Colombia* 37 (1988): 33-35.

Latina. En el siguiente pasaje se refiere a su propia contribución al catálogo y explica, con un dejo de ironía, cuáles son sus reparos respecto a la exposición:

En cuanto a mi propio texto, espero haberme hecho el portavoz de lo que los críticos latinoamericanos les reprochamos a los ‘de afuera’ cuando escriben sobre nuestro arte moderno. Para mí las objeciones principales podrían resumirse en dos: la supuesta dependencia a nuestro pasado indígena y colonial (que según algún celoso intérprete tiñe todavía nuestra cultura); y la ilusoria creencia, *wishful thinking* de alguno de esos mismos exégetas, de que la mayoría de los artistas latinoamericanos se sienten estrechamente concernidos con la realidad política, social y hasta revolucionaria de cada uno de sus países.¹⁴

Desde una perspectiva similar a la planteada por Bayón, la crítica y curadora brasileña Aracy Amaral, en su artículo “*Art in Latin America. Permanencia de lo pintoresco*” (1989),¹⁵ pone en cuestión el punto de vista propuesto por la curadora Dawn Ades para la construcción de la exhibición *Art in Latin America: The Modern Era, 1920-1980*, en la galería Hayward del Southbank Centre en Londres¹⁶. En ella, según Amaral, los criterios que determinaron la selección y montaje de las obras acabaron limitando el estatuto moderno del arte latinoamericano. Por un lado, se seleccionaron sobre todo obras dedicadas al vínculo entre arte, política y sociedad, y por otro la exposición insistió en presentar una visión del paisaje rural y la cotidianidad campesina, dejando de lado otras perspectivas de la realidad latinoamericana. Es decir, *Art in Latin America* omitió las articulaciones entre el sujeto y el escenario urbano y por ende no le dio espacio alguno, por ejemplo, a las intervenciones representativas del arte cinético venezolano (Otero, Soto y Cruz-Díez):

En su enfoque histórico, Dawn Ades aborda la tierra, la religión y la magia del Nuevo Mundo, el hombre y su trabajo, la participación del artista en la problemática social del continente. Sin duda, una visión europea. Pero cuando argumentamos con la curadora sobre este aspecto, ella reconoce lo siguiente: “Cuando me imaginé la exposición, me di cuenta de que mi punto de vista tenía que ser subjetivo, como europea que soy. Sería falso decir que podría ser objetiva al ver ese arte”.¹⁷

La crítica brasileña repara también en algunas omisiones en el montaje museográfico, empezando porque el nombre de la exposición señala que esta abarca hasta 1980 y prácticamente no se muestra ninguna obra posterior a 1960; así mismo, el sesgado tratamiento que la prensa inglesa le dio a la exposición coincidió con el costumbrismo que fungió como matriz básica para la selección de las

14. Bayón, “Arte fantástico”, 34.

15. Aracy Amaral, “*Art in Latin America. Permanencia de lo pintoresco*”, *Arte en Colombia* 42 (1989): 54-59.

16. Para ver una secuencia de imágenes de registro en sala de esta exposición, sugiero visitar: <https://www.ribapix.com/search?adv=false&cid=0&mid=0&vid=0&q=Exhibition,%20%27Art%20in%20Latin%20America%3A%20the%20modern%20era,%201820-1980%27,%20Hayward%20Gallery,%20London&sid=false&isc=true&orderBy=0&pagesize=24>

17. Amaral, “*Art in Latin America*”, 57.



Imagen. Hoja de contacto con el registro de la entrada exterior a la exposición “Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980”. Hayward Gallery, Londres, 1989. Foto: Julio Etchart - www.julioetchart.com

Como señala Gabriela Piñero en su libro “Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina”, si bien la muestra se deslinda del marco de lo fantástico para abordar el arte latinoamericano, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* sigue una línea evolutiva desde la época de la Independencia hasta las experimentaciones de la vanguardia en el Cono Sur. A propósito de la postura ideológica que supuso este proyecto curatorial, Piñero señala lo siguiente: «La reflexión conducida en las páginas del catálogo sobre las connotaciones políticas y culturales de la noción de ‘América Latina’, sobre las exclusiones y connotaciones colonialistas de este término, y sobre sus límites para designar una región comprendida por más de veinte países y una gran variedad de grupos étnicos y lingüísticos, no fue referida por la crítica local, si bien posteriormente devendría una de las principales estrategias para impugnar las muestras panorámicas y ensayar nuevos abordajes al arte local» (Piñero, 2019: 91).

Para ver una secuencia de imágenes de registro en sala de esta exposición, sugiero visitar: <https://www.ribapix.com/search?adv=false&cid=0&mid=0&vid=0&q=Exhibition,%20%27Art%20in%20Latin%20America%3A%20the%20modern%20era,%201820-1980%27,%20Hayward%20Gallery,%20London&sid=false&isc=true&orderBy=0&pagesize=24#>

obras, enfocándose en aquellas que “muestran la naturaleza, el mestizo, en fin, lo diferente”.¹⁸ La postura que observamos en la crónica de Amaral la encontramos también en otras plumas que en ese mismo período histórico estaban encarando la crisis de las categorías con las que se piensa la identidad desde el arte. En su ensayo “América Latina: arte e identidad” (1989) el historiador de arte y docente colombiano Germán Rubiano, quien fuera el primer director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, parte de discusiones de la idea de origen en pensadores como Eduardo Galeano, Antonio Caballero, Arturo Usler Pietri, Simón Bolívar y Alejo Carpentier. A propósito de la exposición que estaba circulando en Estados Unidos, *El espíritu latinoamericano. Arte y artistas en los*

18. Amaral, “*Art in Latin America*”, 57.

Estados Unidos, 1920-1970, centrada en la nueva geometría, el arte comprometido, la abstracción, el surrealismo y el arte conceptual, Rubiano apunta: “ojalá esta muestra erradique del todo la idea de que el arte de América Latina, tomado en conjunto, tiene que ver solo con temas folclóricos, expresiones ‘ingenuas’, colores estridentes y pinceladas violentas”.¹⁹

En torno al tema de las exclusiones detectamos otras crónicas en las que se evidencia esta realidad en la década de 1980. Graciela Pantin, en “Vacío histórico en el Moma” (1986), relata que en la curaduría de la exposición *Contraste entre las formas. Arte geométrico abstracto, 1910-1980* no figuran los artistas latinoamericanos representativos de este lenguaje plástico, lo cual, según ella, significa una reiterada intención de crear un vacío histórico en la representación creativa de toda una parte del continente.²⁰ La paradoja que implica dicha exclusión preocupa a la socióloga y la lleva a preguntarse por sus efectos en la perpetuación de ciertas prácticas artísticas dentro de las narrativas del arte moderno. Podríamos expandir el interrogante y plantearnos cómo los criterios museales determinan la producción escritural, que es la que finalmente termina configurando la historia de las artes plásticas.

En este caso particular, formulamos la siguiente hipótesis: la composición de un archivo, como acervo en el que se preservan obras y objetos que, por distintos motivos, son valorados patrimonialmente por una comunidad, se encuentra ligada tanto a la práctica curatorial como a las políticas de adquisición y exhibición museográficas que regulan cuáles son los criterios desde los cuales se construyen los discursos históricos sobre el arte. Pantin cierra su reseña con una anécdota: al preguntarle a Magdalena Dabrowski, coordinadora y autora del catálogo de la exposición, sobre la notoria omisión de obras latinoamericanas en la muestra, esta respondió que ni el museo ni la corporación McCrory —institución que donó las obras para la exposición— poseía ese tipo de arte. Al terminar la entrevista, en la librería del museo, Pantin consultó el catálogo de dicha corporación y halló que sí poseía obras de artistas latinoamericanos de la corriente del abstraccionismo geométrico en su colección. La crítica solo puede apuntar al final de su escrito: la conclusión es obvia.²¹

A propósito de una exposición en el Museo Guggenheim de la colección de arte latinoamericano de la institución con motivo de sus 50 años, Luis Camnitzer lamenta el escaso número de obras seleccionadas y las confusiones temporales visibles en el guión curatorial. En su crónica titulada “La Colección Latinoamericana del Museo Guggenheim” —publicada en el mismo número de *Arte en Colombia* donde apareció la reseña recién comentada de Bayón— el artista y teórico uruguayo advierte que, si bien hay que celebrar el creciente interés de instituciones norteamericanas por adquirir y mostrar arte latinoamericano, esa categoría en sí misma tiene problemas:

19. Germán Rubiano, “América Latina. Arte e identidad”, *Arte en Colombia* 39 (1989): 42.

20. Graciela Pantin, “Vacío histórico en el Moma”, *Arte en Colombia* 30 (1986): 79.

21. Pantin, “Vacío histórico en el Moma”, 80.

La etiqueta de latinoamericano o hispánico es un arma de doble filo, ya que en el fondo uno siempre quiere ser destacado por la calidad y no por etiquetas geográficas o étnicas. El doble filo es creado tanto por ‘nosotros’ como por ‘ellos’. Por un lado nos preguntamos ¿Por qué no se nos incluye en el fondo ‘universal’ del arte?, ¿nos falta calidad y solamente podemos funcionar en un ghetto? Por otro lado, desafiamos las nociones de valores universales en el arte, afirmamos que somos distintos y que estamos trabajando para nuestras culturas propias y no para ese fondo universal. O sea que hacemos trampa, una trampa que nos permite cómodamente criticar cualquiera que sea la política metropolitana con respecto a lo que hacemos, aunque sea buena la intención y se trata de cumplir nuestros deseos.²²

La crítica de Camnitzer presenta ambivalencias y cierta oscilación entre las dicotomías ‘ellos’ y ‘nosotros’, ‘hegemonía’ y ‘periferia’, ‘fondo universal’ y ‘culturas propias’. Consideramos que ellas dan cuenta de las fricciones que distinguen lo propio y lo ajeno, no como una estable separación que resiste las influencias externas, sino como una tensión inherente a los problemas culturales generados por los cruces entre identidad y otredad. Desde esta perspectiva se pueden entender los gestos en que se reafirma que ‘somos distintos’ y el hecho de que al mismo tiempo nos complace que el arte latinoamericano sea absorbido por las instituciones museales de prestigio internacional. Se trata, pues, de pensar la ambigüedad contenida en ese deseo de reconocimiento del arte producido en nuestra región, pero sin reducirlo a “etiquetas geográficas o étnicas” que limiten su comprensión.

Por otro lado, la historiadora de arte estadounidense Shifra Goldman se pregunta sobre el proceso de reducción al que se encuentra sometido el arte latinoamericano a propósito de la exposición *Arte hispánico en Estados Unidos*, organizada en el Museo de Bellas Artes de Houston en conjunto con la galería Corcoran de Washington. En su artículo “¿Hacia lo homogéneo? Arte hispánico en Houston” (1987) la autora plantea que la categoría de ‘hispánico’ había sido utilizada inicialmente en el gobierno de Richard Nixon para agrupar a la población de origen puertorriqueño, mexicano y cubano con el fin de manejar, bajo este término, la creciente diversidad demográfica del país. Ahora bien, en este caso particular, los curadores reunieron obras y artistas con expresiones, problemas y orígenes disímiles, reduciendo y neutralizando las diferencias bajo la idea de lo étnico, y obviando las complejidades que implicaba la articulación de obras poco afines entre sí. Para Goldman, el tratamiento que los curadores le dan a lo étnico está regido por visiones predominantes en torno a “lo folclórico, lo sentimental, popular, exótico, religioso y tradicional” ante lo cual plantea la pregunta: ¿de qué naturaleza es la contribución del arte latinoamericano en los Estados Unidos?²³

22. Luis Camnitzer, “La Colección Latinoamericana del Museo Guggenheim”, *Arte en Colombia* 37 (1988): 32.

23. Shifra Goldman, “¿Hacia lo homogéneo? Arte hispánico en Houston”, *Arte en Colombia* 35 (1987): 51.

Dos años después, en su crónica “El espíritu latinoamericano. La perspectiva de los Estados Unidos” (1989), Goldman reflexiona, al igual que Rubiano, sobre la exposición *El espíritu latinoamericano* y, desde una particular perspectiva genealógica, menciona los casos, los impulsos y las experiencias que en los años ochenta estallan como síntoma de una época.²⁴ El surgimiento de un neocolonialismo cultural durante aquella década generó modelos de dependencia expresados en relaciones de centro y periferia que determinaban la inclusión o exclusión de obras y artistas dentro del circuito internacional del arte. Sin embargo, el director del Museo de las Artes del Bronx, el puertorriqueño Luis Cancel, propuso poner en disputa algunos estereotipos sobre el arte latinoamericano, suspendiendo de este modo los imaginarios según los cuales este arte era homogéneo y limitado a los colores vivos y cálidos, brochazos expresionistas, narrativa folclórica y exotismo.²⁵

Así, Goldman explica que en la exposición *El espíritu latinoamericano* se pretendía dar cuenta de la pluralidad de estilos, formatos y contenidos de creadores de origen latinoamericano que desarrollaron su obra en el estimulante espacio cultural estadounidense.²⁶ En cifras, la muestra comprendía “más de 250 obras de 130 artistas de 14 países”, y a partir de ella la historiadora problematiza, por medio de una serie de interrogantes, los límites, las fronteras y las definiciones que giran en torno a la noción de lo latinoamericano, dentro y fuera del territorio de la crítica, del mercado y de las formas de comprender sus flujos, sus resistencias y sus reinterpretaciones:

1) ¿Existe un grupo de características (estilo, temática, contenido) que distinguen el arte latinoamericano en términos de tiempo y espacio? 2) ¿Hay normas especiales para evaluar la calidad del arte latinoamericano que son diferentes de las que se aplican al arte en Europa y en América del Norte? 3) Como corolario, ¿cómo se forma el criterio del gusto y cómo se establecen las reglas de calidad? 4) ¿Debería ser pensado el arte latinoamericano en muestras especiales o integrado a la corriente principal, en la medida en que las muestras especiales solo sirven para establecer guettos artísticos? 5) ¿Se puede considerar el mercado del arte como un indicador válido de calidad artística? 6) ¿Tienen los curadores, historiadores del arte y los críticos la responsabilidad de establecer un marco histórico y de desarrollar el conocimiento del arte latinoamericano? ¿Qué pueden hacer para erradicar los estereotipos anteriores y evitar la creación de nuevos prejuicios? 7) ¿Deberían los artistas latinoamericanos esforzarse para adaptar sus ideas conceptuales y estéticas a lo que se considera como aceptable a nivel internacional, o deberían mantener la actitud que algunos califican de provincial y retrógrada? 8) ¿Deberían las referencias regionales y nacionales ser suprimidas a favor de

24. Escribe Goldman que mientras en los años sesenta el *boom* literario fue el fenómeno que logró capturar al público norteamericano, en el caso de los años ochenta, en cambio, lo fue el arte latinoamericano a través de la circulación de múltiples exposiciones sobre artistas de la región. La historiadora indica que dicho acontecimiento se inaugura con la exhibición de artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos titulada *Aquí* y organizada por la Universidad de California del Sur. Otras de las exposiciones que, según Goldman, hacen parte de esa cronología de intereses son “una retrospectiva de obras de Diego Rivera (1986), *Arte hispano en los Estados Unidos: treinta pintores y escultores contemporáneos* (1987); *Arte de lo fantástico: América Latina, 1920-1987*; e *Imágenes de México* (1988)”. Shifra Goldman, “El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos”, *Arte en Colombia* 41 (1989): 49.

25. Goldman, “El espíritu latinoamericano”, 51.

26. Esta exhibición, cuyo criterio de selección eran artistas que hubieran visitado o vivido en los Estados Unidos, estuvo organizada bajo las siguientes categorías temáticas: 1) constructivismo y nueva geometría, 2) arte de compromiso social, 3) surrealismo del Nuevo Mundo, 4) perspectiva figurativa, 5) el espíritu abstracto, 6) ideas y procesos.

normas universales o es que tales normas han sido controladas desde hace mucho tiempo por los poderes que ejercen una hegemonía internacional en muchos campos de la actividad humana?²⁷

Continuando en esa misma vertiente crítica, Goldman revisa en su ensayo “Mirándole la boca a caballo regalado” (1990) algunas de las exposiciones sobre arte latinoamericano que se han realizado en Estados Unidos, resaltando la cercanía entre el arte mexicano, las instituciones y el público, y situando ese repentino interés en el contexto del *boom* literario latinoamericano. Aquí Goldman subraya cómo la política internacional indirectamente resuena en la emergencia de dichas exposiciones, es decir, agrega una dimensión sociocultural que está por fuera de lo meramente artístico. La comunidad de origen hispano en Estados Unidos suponía una considerable población de votantes, por lo que se comienza a dar mayor visibilidad a su presencia en el país y se reconocen sus manifestaciones artísticas a través de premios, exhibiciones y publicaciones, entre ellas una edición especial de la revista *Time* titulada ¡Magnífico! Hispanic Culture Breaks Out of the Barrio (1988), en cuya portada se retrata al actor Edward J. Olmos. En ese contexto, Goldman incorpora en su lectura factores poco reconocidos pero fundamentales en el nuevo panorama como los negocios petroleros entre México y Estados Unidos, la competida esfera política-electoral y la contribución de la comunidad hispana al crecimiento económico de la nación estadounidense, todo lo cual influye en el incremento de exposiciones, subastas y fundaciones interesadas en el arte latinoamericano. Para la autora, ante la efervescencia de la acogida de lo latinoamericano es pertinente un análisis reposado de todo el ecosistema cultural que lo envuelve:

En mi concepto, también existe la necesidad de echar una mirada crítica sobre la configuración real de las exhibiciones: las inclusiones y exclusiones de artistas y movimientos en ellas, su museografía, su publicidad, los ensayos de sus catálogos, los eventos que las rodean y sus fuentes de financiación [...]. Y lo último, pero no lo menos importante es la necesidad de tener en cuenta las relaciones sociales, políticas y económicas que proporcionan la estructura y el ambiente para esas exposiciones de arte latinoamericano que en cierto sentido rompe el curso usual de los hechos. ¿Por qué esas exhibiciones y por qué en ese momento?²⁸

Refiriéndose al aumento de exposiciones sobre arte latinoamericano, Edward Sullivan también recuerda el especial de la revista *Time*, comentando las omisiones y perspectivas parciales que los artículos contienen y resaltando igualmente que el término “hispano” se usaba con la idea de unificar cómodamente

27. Goldman, “El espíritu latinoamericano”, 50.

28. Shifra Goldman, “Mirándole la boca a caballo regalado”, *Arte en Colombia* 44 (1990): 59.

una diversidad de realidades y procedencias. Según el escritor y académico norteamericano los estereotipos que implicaba dicho vocablo generalmente giraban alrededor de los colores vibrantes, la noción de lo mágico, la irracionalidad de la violencia y la exaltación de lo popular, los cuales eran emparentados no solo con los referentes literarios del *boom* o con el muralismo mexicano, sino también con la cultura popular y sus derivaciones cinematográficas y publicitarias entre los años veinte y cuarenta, que habrían construido las imágenes de lo que el autor llama el *boom* del “*chic latino*”: Carmen Miranda y las evocaciones de una naturaleza femenina exuberante, o específicamente películas como *Volando a Río* (Freeland, 1933), *¡Que viva México!* (Eisenstein, 1932) y el libro *Ídolos detrás de los altares* (Brenner, 1983).

Destacamos aquí el inicio del texto “Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos” (1989), en el cual Sullivan se cuestiona la repentina financiación, tanto por instituciones privadas como públicas, de programas culturales y muestras sobre arte latino entre los años cuarenta y sesenta, que fueron impulsadas por las “políticas de buenos vecinos” y por el ánimo de acercar lo latino al público norteamericano con el objetivo de crear nuevas alianzas para contrarrestar la avanzada del comunismo. Finalmente, nos interesa resaltar el contraste que Sullivan establece entre dos exposiciones ya referenciadas: *Arte de lo fantástico* y *El espíritu latinoamericano*. Para el autor, la segunda estaría mejor lograda, ya que las obras de la primera no necesariamente dan cuenta de un universo irreal ni exploran connotativa o plásticamente el concepto curatorial de lo ‘fantástico’. Según Sullivan, la particularización de un problema resulta el tratamiento más apropiado para abordar el arte latinoamericano, lo que implica que un abordaje certero no consistiría en la mera reunión de corrientes sino en pensar metodológicamente en sus propias singularidades:

Muchas de estas obras debilitan el poder del argumento escogido por los curadores para enfocar esta muestra. La variedad y el vigor de mucho de lo que fue mostrado nos lleva inevitablemente a preguntar si el término ‘fantasía’ o los otros estereotipos con respecto al arte latinoamericano —el color violento, el emocionalismo estridente, la fidelidad a tradiciones populares— pueden considerarse de alguna manera válidos. No digo que estos elementos no existan en algunos sectores del arte latinoamericano. Es indudable que estos rasgos son característicos de muchos de los ejemplos del excelente arte de varios de los países del continente. Pero debemos tener mucho cuidado de no reunir todo y ver el arte latinoamericano como un todo monolítico que debe ajustarse a categorías elaboradas de manera errónea y a veces sin sentido. En última instancia, las muestras o los estudios del arte latinoamericano más exitosos son aquellos que tratan de realzar la enorme diversidad de las

29. Edward Sullivan, “Mito y Realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos”, *Arte en Colombia* 41 (1989): 63.

30. Félix Ángel, “Arte de América Latina y el Caribe en su contexto cultural”, *Arte en Colombia* 26 (1985): 68.

culturas individuales de las muchas naciones que conforman el continente, o los que investigan más profundamente acerca de la producción visual de los países, movimientos o grupos específicos.²⁹

Encontramos otra manera de entender la función de las muestras de arte latinoamericano durante los años ochenta en museos norteamericanos en el caso del montaje de una exposición con algunas de las obras de arte que servían para decorar las oficinas de la Organización de Estados Americanos (OEA). Estas piezas fueron prestadas para materializar el proyecto propuesto por María Leyla de González, cuyo objetivo era dar forma y coherencia interna a un acervo heterogéneo y disperso. Señala el artista y crítico colombiano Félix Ángel, en su reseña “Arte de América Latina y el Caribe en su contexto cultural” (1985), que esta exposición tuvo lugar en el único museo en los Estados Unidos dedicado al arte de América Latina: el Museo de Arte Contemporáneo de América, en Washington, D.C., espacio que anteriormente estaba dedicado a servir como la residencia de los secretarios de la OEA. A diferencia de las anteriores exposiciones comentadas en este apartado, Ángel destaca que el gesto de articular esta colección desordenada quería brindar una propuesta no canónica del arte latinoamericano, subrayando que el museo no buscaba “establecer una línea rígida de apreciación en el estatuto del arte latinoamericano del siglo xx” y que, antes bien, la misma puede leerse como un paso importante en la educación de un público acostumbrado a mirar de reojo a sus vecinos.³⁰

De todo este episodio hay tres elementos que vale la pena comentar. El primero reside en la traslación de una obra que pasa de ser una pieza que embellece y confiere prestigio a un espacio burocrático a verse inscrita dentro de una corriente artística como parte de un conjunto de obras en el espacio museográfico. Es decir, la obra de arte deja de operar como elemento secundario en una escenografía institucional cuando se la exhibe y se activa la potencialidad de sus significados estéticos y conceptuales, tanto aislada como puesta al lado de otras. Lo segundo es reflexionar sobre la postura expresada por Ángel —quien participó en el proyecto— de no imponer la lectura que dicha muestra propone como única plataforma de aproximación al arte latinoamericano sino, más bien, concebirla como una experiencia posible entre otras alternativas. Y el tercer elemento a remarcar es que esta exposición, que contó con más de 600 obras de géneros y épocas muy diversas entre sí, logró emancipar al arte latinoamericano de las categorías que debía vestir en los países desarrollados y otorgarle legitimidad a una tradición artística que desde principios del siglo xx venía incursionando dentro de lenguajes como la geometría, la abstracción y la figuración.

REPRESENTAR LO INDETERMINABLE: UTOPIÁS ESENCIALISTAS Y DIVERSIDADES FUERA DE REGLAS

La categoría de lo latinoamericano no apunta al confinamiento e inscripción de la obra en una geografía continental. Es decir, la obra de arte no se encuentra determinada exclusivamente por las condiciones que el contexto espacial brindaría al artista dentro de una época determinada. Tampoco se opone lo latinoamericano al pensamiento occidental, justamente porque las actuales confrontaciones epistemológicas suspenden rígidas posturas para enunciarlo desde el lenguaje expresivo de las mismas mixturas en tensión. Deshacemos aquí las oposiciones binarias y contrapuestas para imaginarlo como un espacio provocador y productor de encuentros. Desalojamos el uso exclusivo de la cultura, entendida en correspondencia estricta a lo nacional, por constituir en muchos casos una reducción de la identidad. Damos paso, antes bien, a la idea de lo latinoamericano como un lugar fronterizo, poroso y en movimiento, que franquea límites divisorios para abrirse paso a los contagios entre técnicas, influencias, sistemas de creencias, desplazamientos físicos y configuraciones conceptuales.

En esta zona de sentido nos gustaría detenernos en algunas hipótesis y acercamientos que el filósofo chileno Pablo Oyarzún reúne en su ensayo “Categorías estéticas y puntos de enfoque. La cifra de lo estético: historias y categorías en el arte latinoamericano” (2011), para revisar otros modos de interpretar la diferencia y la identidad como lugares habituales desde los que se ha abordado el hecho artístico de la región. La pregunta que se esboza al inicio del texto es si acaso se puede detectar y nombrar lo que hay de singular en lo latinoamericano y, en consecuencia, las valoraciones a través de las cuales se lo ha delimitado. Según Oyarzún, esta pregunta nos arroja un repertorio de adjetivaciones con las que se han descrito operaciones estéticas y se han definido matrices conceptuales asociadas a lo latinoamericano: lo salvaje, lo real-maravilloso, lo telúrico, lo exótico y todas sus derivaciones posibles. Ante esta atmósfera, el *topos* de la identidad y de la diferencia se erige como la vertiente que ha dominado las interpretaciones de lo propio, minimizando y aglutinando realidades heterogéneas bajo la docilidad de vanas generalidades.

Oyarzún sostiene que la mirada extranjera y el imaginario de la naturaleza han construido el discurso sobre el arte y la literatura latinoamericanos.³¹ Ambas, en mutua correspondencia, provocan representaciones que se originan desde la visión extranjera ante el exceso desbordado del paisaje que, ilimitadamente enigmático, encarna la fijación de un desconcierto. Escribe Oyarzún: “las categorías estéticas con que se ha pensado el arte y la literatura latinoamericanos trasuntan

31. Pablo Oyarzún, “Categorías estéticas y puntos de enfoque. La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”, en *Una teoría del arte desde América Latina*, editado por José Jiménez (Madrid: MEIAC/Ediciones Turner, 2011), 96.

32. Oyarzún, “Categorías estéticas”, 96.

33. Oyarzún, “Categorías estéticas”, 100.

34. Oyarzún, “Categorías estéticas”, 101.

35. Oyarzún, “Categorías estéticas”, 104.

una mirada que no es de casa, el reflejo en la retina del extranjero —conquistador, invasor, colonizador o turista— de una enormidad que llama al asombro. La enormidad, bien lo sabemos, de la naturaleza”.³²

Desde esta perspectiva heredada es que hemos concebido la realidad. A través de un lente ajeno se han ido modulando nuestras formas de recepción, que lejos de desenhebrar particularidades y tensiones internas, parecen detenerse sobre una idea de raigambre mítica desde la visión occidental. Un caso emblemático de esto lo constituye el tratamiento conferido a la categoría de mestizaje para dar cuenta de fenómenos sociales, políticos y artísticos. Ante el escenario trazado en la cita a continuación, cabría preguntarse ¿cómo pensar lo latinoamericano por fuera del discurso de la identidad y de la diferencia?:

Hoy el discurso que enarbola las señas de la identidad de lo ‘latinoamericano’ tiene mucho más que ver con razones y necesidades de mercadeo, en la medida en que el así llamado ‘primer mundo’ sigue manteniendo, respecto a estas regiones, una percepción fuertemente ideologizada que tiene como nutrimento esos discutibles blasones de lo salvaje, lo pintoresco, lo telúrico y lo mágico, y en la nómina podríamos seguir incluyendo los otros que he rozado (y sin descontar el neobarroco).³³

Entonces, este pensamiento compuesto por una mirada ajena, al acen-tuar lo vernáculo, clausura las potencialidades de lo latinoamericano en nociones como la identidad y la diferencia. Citando un pasaje de Hölderlin, Oyarzún aclara que la tensión entre lo propio y lo ajeno radica en que, mientras lo primero exige un esfuerzo arduo para quien lo aprende, lo segundo —lo ajeno— es aquello que es apropiado con mayor facilidad. Aquello que configura lo ‘propio’ sería, para el poeta alemán, una ajenidad constitutiva pero no localizable sino siempre dislocada, incluso respecto de sí misma.³⁴ Integrar esta propuesta crítica a nuestra investigación significa descentrar los conceptos categoriales dominantes para repensar otros marcos estético-epistemológicos desde los cuales abordar el problema de la representación.

El “espacio gnóstico”, esa zona de conocimiento intermedia donde confluyen la mimesis, la incorporación y la reapropiación, es una noción elaborada por el escritor cubano José Lezama Lima en *La expresión americana* (1957). A ella acude Oyarzún para dar cuenta de la constitución de los procesos expresivos de la estética regional, definida por el académico chileno como “un principio y una matriz de conocimiento abierto y metamórfico, porque todo lo que lo invade se suma —‘vegetativamente’— en un magma primordial, que sin embargo no está hecho de rudimentos, sino de vestigios, y así se transforma”.³⁵ El ensayo de Lezama Lima ofrece una nueva lectura de la historia latinoamericana en cuanto

ficción imaginativa que, en vez de ceñirse al dominio del mestizaje y la identidad como únicas entidades posibles de análisis —y que venían formulándose desde el siglo XIX— propone otros entrecruzamientos donde algunos referentes occidentales y ciertos acontecimientos político/artísticos regionales suscitan la elaboración de una inédita imagen que nos conduce hacia modos de comprender lo propio sin el riesgo que supone la radicalidad de los esencialismos.

Entendiendo el trauma como una herida, Oyarzún concluye su ensayo con una idea que conmociona y atraviesa la historia del continente, constituida por episodios de violencia simbólica y material a partir del gesto fundacional que significa nombrar una insólita geografía. Señala Oyarzún que el lenguaje poético de Gabriela Mistral despliega un pensamiento sobre el mestizaje como la indeterminación de tensiones inacabadas que se actualiza en el presente a modo de pasado que retorna ininterrumpidamente: “el genuino pensamiento del mestizaje es el pensamiento de una pugna, íntima, inherente, [...] un conflicto desgarrador”.³⁶

En otro ensayo, Oyarzún (1997) propone leer la cuestión del mestizaje no como matriz de origen biológico ni como ontología de la mezcla, sino desde el paradigma del estilo, entendido este como “modo de ser” en el que se reconocen dos vertientes: la lengua y el habitar.³⁷ La primera es concebida como aquella experiencia de expropiación que acentúa la distancia entre la idea de un ‘nosotros’ —entendido como ficción retórica de la integración— y las palabras que son enunciadas. En ese sentido, Oyarzún afirma que hablar, en este contexto, es traducir. La segunda vertiente, el habitar, es entendida en contraposición a la mudanza que tiene que ver con los tránsitos físicos y los desplazamientos simbólicos del sujeto latinoamericano que lleva a cuevas referencias interrumpidas, dispersas posesiones y memorias fragmentadas mientras que, por el contrario, el habitar se relaciona más a la estabilidad espacial que implica la fundación como forma de instaurar/inaugurar un proyecto de mundo. Sería pertinente recordar, también, cómo Antonio Zaya describe esta misma categoría para así componer una visión integral sobre similares y puntuales acercamientos: “el mestizaje no es un acuerdo armónico y definitivo sino un resultado precario, inestable —como ya apunté— de dos antagonismos que tienen centros opuestos de interés vital”.³⁸

Oyarzún avanza una última hipótesis, y es la de considerar el arte latinoamericano como el trazo de una imposibilidad, la impotencia de una traducción plena de las singularidades, es decir, pensar la manifestación estética como el resultado de paradojas irresueltas que ponen en escena la dificultad inherente e irreductible de aquello que históricamente nos constituye: “se podría aventurar que lo que puede haber de rasgo específico en el arte latinoamericano —y esto lo diré con todos los asomos de duda— se define por la (re)presentación de esta irrepresentabilidad”.³⁹

36. Oyarzún, “Categorías estéticas”, 107.

37. Pablo Oyarzún, “Identidad, diferencia, mezcla: ¿pensar Latinoamérica?”, en *América Latina: continente fabulado*, editado por Rebeca León (Santiago de Chile: Editorial Dolmen, 1997).

38. Zaya, “Identidad y diferencia: las Américas. Representación y práctica de la diferencia (¿latinoamericana?)”, 83.

39. Oyarzún, “Categorías estéticas”, 108.

A propósito de esa imposibilidad de traducción de las singularidades señalada por Oyarzún, proponemos traer a colación una visión que, de alguna forma, contrasta con lo recién analizado. El crítico de arte colombiano Jaime Cerón considera la traducción, por el contrario, como una operación en la que se pueden distinguir cuatro modulaciones o formas expresivas dentro del contexto del arte latinoamericano que sirven para especificar cómo podrían ser detectadas las traducciones culturales respecto al problema de la identidad. Estos cuatro ejes de intervención que encuentra el autor en el arte latinoamericano son: la apropiación iconográfica, la interpretación desde lo poscolonial, el trabajo con las lógicas económicas de los modelos culturales y la puesta en escena del ejercicio artístico por fuera de los cánones morales que regulan la sociedad.

Para Cerón, la forma en que percibimos el presente está ligada a los modos de rearticulación que surgen al comparar críticamente “los sistemas simbólicos dominantes” y “la tradición histórica previamente acumulada” para entender que la intervención de objetos de la cultura, inaugurada por algunos procedimientos como el collage, el *ready-made* y el ensamblaje, dan cuenta de un giro inédito que inicia una genealogía de relecturas en el contexto moderno del siglo XX.

Ahora bien, la hipótesis de Cerón es que las prácticas artísticas en Latinoamérica esconden una tradición de traducciones. Es decir, el arte en toda la región integra, asimila, excluye o reinventa ciertas referencias/herencias históricas para reelaborar así, desde otros lugares ligados al contexto social latinoamericano, propuestas que reflexionan sobre aspectos de la cultura a partir de las transfiguraciones, traspasos y recodificaciones que supone todo proceso de traducción, entendido etimológicamente como pasaje de un lugar a otro.

Algunos de los ejemplos que repasa Cerón incluyen las reinterpretaciones de obras del arte occidental que realiza Beatriz González al inscribirlas sobre las superficies de mobiliarios artesanales; la puesta en escena de la tensión entre lo geográfico, lo político y los medios de comunicación en la intervención urbana de Alfredo Jaar *Un logo para América* (1987); las esculturas de Bart Simpson que vinculan el pasado prehispánico y los imaginarios de la sociedad de masas en *Crítico bizarro* (1990) de Nadín Ospina; *Atrabiliarios* (1993) de Doris Salcedo, en la que la artista encapsula los zapatos de mujeres desaparecidas en zonas rurales dentro de una caja que protege con una superficie de fibra animal tensada en los bordes por hilo de sutura médica y que evoca la fantasmagoría provocada por el duelo; o la obra *Peletería con piel humana* (1997) de Nicola Constantino, quien fabrica objetos como abrigos, bolsos, corsés y zapatos que simulan ser realizados con superficies del cuerpo cargadas de connotaciones eróticas (las texturas son en realidad elaboradas con silicona) criticando así el vínculo actual entre la belleza, la identidad y lo femenino. Según Cerón, es necesario “desmontar el valor ideológico de la autenticidad, la singularidad, la originalidad o la unicidad” porque

dichas categorías manifiestan estereotipos sobre la producción artística en el continente que siguen contribuyendo a nuestra opinión sobre lo propio.⁴⁰

Al rastrear la necesidad de abordar las fronteras nominales en las que se inscriben ciertas prácticas artísticas notamos que, desde la década del setenta, distintos académicos en el continente se han dado a pensar esa indeterminación en la que habitan las obras de arte, es decir, la oscilación entre el lenguaje expresivo de las particularidades geográficas y sociales y el abandono de todo rastro de referencialidad en búsqueda de narrativas inéditas y abstractas logradas a través de la experimentación material. El ensayista argentino Saúl Yurkievich piensa que el arte latinoamericano no puede estar definido exclusivamente por el tratamiento de los contenidos ni tampoco por el territorio o el espacio de su producción. Señala el autor sobre esta época que el criterio más en boga, aunque controvertido o reconocido a medias, es el de considerar como arte latinoamericano al producido por artistas latinoamericanos sea cual fuere su estética o lugar de residencia.⁴¹ Ante esto nos preguntamos, cinco décadas después, ¿cómo se interpreta ese mismo criterio en la actualidad? ¿Acaso habría nuevos elementos que agregar u omitir respecto al origen geográfico, las técnicas empleadas, la relectura contemporánea del pasado y la alteración de los medios o la modificación del soporte de inscripción? Yurkievich distinguía en su momento dos vertientes que delimitaban lo que había de particular en el arte latinoamericano, poniéndolo en tensión tanto adentro como afuera de las fronteras nacionales:

Como en otras áreas, en el arte latinoamericano contrastan dos movimientos: uno marginal, de repliegue, centrípeto, localista, y el otro expansivo, centrífugo, internacionalista. El primero promueve y consagra valores que no trascienden las fronteras nacionales y que alcanzan en el mercado local cotizaciones a veces desmesuradas. Se trata en general de artistas tranquilizadores, previsibles, de tendencias asimiladas por el gusto social, 'legibles' para la mayoría y estéticamente más o menos anacrónicas.

Frente a estos artistas de reconocimiento exclusivamente nacional, hay valores internacionales que se incorporaron al circuito mundial por contacto directo con las metrópolis culturales y rara vez a partir de sus países de origen. A veces, los artistas que tienen formación e información actualizadas, producen obras de avanzada que son rechazadas por el medio, cuyo grado de permeabilidad y de cosmopolitismo superan excesivamente.⁴²

Esta ambivalencia entre lo localista y lo internacionalista sigue operando como una suerte de binarismo desde el cual se interpreta el arte producido por artistas latinoamericanos. Frontera, mercado, gusto, metrópolis, cosmopolitismo son las coordenadas en las que se mueven las valoraciones del arte latinoamericano,

40. Jaime Cerón, "Traducciones culturales. Contrabando y piratería en la construcción de identidades", en *Una teoría del arte desde América Latina*, editado por José Jiménez (Madrid: MELAC/Ediciones Turner, 2011), 63.

41. Saúl Yurkievich, "El arte de una sociedad en transformación", en *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón (Ciudad de México: Siglo XXI/Unesco, 2006), 176.

42. Yurkievich, "El arte de una sociedad", 177.

el cual depende de su inscripción dentro de una territorialidad determinada, sea esta simbólica o geográfica, para poder ser comprendido y archivado en la memoria cultural de los espectadores.

LA IDENTIDAD: UNA FICCIÓN INCONCLUSA

Nos hemos aproximado retrospectivamente a Martí, Ramos y Romera, cuyas lecturas están marcadas por la influencia del mestizaje y las relaciones dicotómicas entre lo propio y lo extranjero, el mito y lo moderno, lo geográfico y lo simbólico, lo regional y lo occidental, para revisar cómo la historiografía del arte en América Latina construye ciertos imaginarios de la identidad que propician unos modos específicos de comprender los diversos movimientos artísticos que atravesaron el siglo xx. Hemos revisado cómo la crítica de arte construye nociones de lo latinoamericano a través del ejercicio de la escritura en el que se analiza el montaje de obras o las estrategias del coleccionismo entre finales de la década de 1970 e inicios de los años noventa.

De este modo, hemos explicado la aparición de algunas representaciones estereotipadas de lo latinoamericano que encontramos reforzadas o cuestionadas en las crónicas de teóricos como Acha, Lucie-Smith, Bayón, Do Amaral, Rubiano, Pantin, Camnitzer, Sullivan y Goldman sobre exposiciones organizadas en Estados Unidos y Europa. Los autores analizan la disposición de las piezas en el espacio museográfico, así como la omisión de algunos nombres clave del arte latinoamericano en la retrospectiva de algún movimiento artístico del siglo xx. Miran críticamente las matrices dominantes —lo pintoresco, el costumbrismo, la irrealidad y la fantasía, entre otras— bajo las cuales se organizan las piezas, las corrientes y las expresiones del amplio espectro del arte producido dentro y fuera de la región con el fin de repensar los regímenes estéticos, las estrategias curatoriales y los criterios políticos que determinan, por medio de narrativas cambiantes, los modos de comprender la historia del arte.

Desde allí, hemos evaluado, a través de distintas visiones críticas, los discursos tradicionales que han abordado las particularidades de la identidad en el escenario del arte. Estas propuestas, trazadas por Oyarzún, Cerón y Yurkievich, coinciden en cuestionar los criterios habituales con los que se ha pensado el arte latinoamericano para problematizar mejor lo irreductible e irrepresentable que contienen las prácticas estéticas. Desmantelar los relatos arquetípicos que han persistido en la elaboración de un pensamiento sobre el arte y la identidad latinoamericanas significa, entonces, desplazarnos hacia perspectivas y umbrales metodológicos que permitan describir otras modulaciones del lenguaje, otras indeterminaciones categoriales para narrar el acontecer histórico/artístico en la región.

Para concluir, terminamos con una cita de Ángel Rama que da cuenta de cómo ciertas voces del pensamiento en torno a las artes en América Latina propusieron otros modos de pensar la identidad por fuera de las dicotomías entre opuestos, abriendo un campo de reflexión que asume la identidad no tanto como una postura de resistencia sino como un dinamismo lleno de interrupciones, pulsiones y afinidades:

Existe la pulsión de homogeneización, que es una pulsión no solamente económica ni política, sino también cultural [...]. Al mismo tiempo dentro de este esfuerzo que trata de homogeneizar hay respuestas, es decir, el elemento interno. Nosotros no somos elementos pasivos, somos elementos activos y por lo tanto productores, y hacemos respuestas a esta pulsión que recibimos. Aquí es donde se coloca el problema de la identidad que es, en el fondo, el problema de la ruptura de la continuidad histórica. Cuando un hombre se plantea su identidad es porque ha habido una ruptura anterior en su continuidad. Esta ruptura es la marca del mundo occidental [...]. Las respuestas que demos son las que resuelven la identidad, quiero decir, la identidad no es meramente la copia del pasado; la identidad no es la continuación de las soluciones dadas antes que nosotros. La identidad es nuestra respuesta, nuestra invención original, nuestra creación ante la pulsión externa. De otro modo: la identidad es nuestra invención. Es una pura entelequia imaginativa del querer ser de todos nosotros.⁴³



BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. "Mitos y magia en el arte latinoamericano". *Arte en Colombia* 8 (1978): 24-25.
- Amaral, Aracy. "Art in Latin America. Permanencia de lo pintoresco". *Arte en Colombia* 42 (1989): 54-59.
- Ángel, Félix. "Arte de América Latina y el Caribe en su contexto cultural". *Arte en Colombia*, 26 (1985): 66-68.
- Ángel Rama Divulgación "Ángel Rama, más allá de la ciudad letrada - *Espejo de escritores*". Video de YouTube, 59:55, consultado en junio 28 de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XmDCiJVEtcE>.
- Bayón, Damián. "Arte fantástico. Reflexiones acerca de una exposición". *Arte en Colombia* 37 (1988): 33-35.

43. Ángel Rama Divulgación, "Ángel Rama, más allá de la ciudad letrada - *Espejo de escritores*", video de YouTube, 59:55. Consultado en junio 28 de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XmDCiJVEtcE..>

- Bernal, María Clara. “*Revista y Arte en Colombia*: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano”. *Revista errata* 11 (2013): 128-149.
- Bernal, María Clara e Ivonne Pini. “Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada de los críticos a los artistas y los artistas como críticos”. *Historia crítica* 84 (2022): 79-101.
- Camnitzer, Luis. “La Colección Latinoamericana del Museo Guggenheim”. *Arte en Colombia* 37 (1988): 31-32.
- Cerón, Jaime. “Traducciones culturales. Contrabando y piratería en la construcción de identidades”. En: *Una teoría del arte desde América Latina*, editado por José Jiménez, 53-77. Madrid: MEIAC/Ediciones Turner, 2011.
- De Juan, Adelaida. “Actitudes y reacciones”. En: *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 34-44. Ciudad de México: Siglo XXI/Unesco, 2006.
- Goldman, Shifra. “¿Hacia lo homogéneo? Arte hispánico en Houston”. *Arte en Colombia* 35 (1987): 50-55.
- . “El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde los Estados Unidos”. *Arte en Colombia* 41 (1989): 48-55.
- . “Mirándole la boca a caballo regalado”. *Arte en Colombia* 44 (1990): 58-63.
- Lucie-Smith, Edward. “Arte de lo fantástico. América Latina, 1920-1987”. *Arte en Colombia* 35 (1987): 44-47.
- Martí, José. “Nuestra América”. En *La gran enciclopedia martiana* tomo 9, 1-7. Badalona, España: Editorial Martiana, 1978.
- Oyarzún, Pablo. “Categorías estéticas y puntos de enfoque. La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”. En *Una teoría del arte desde América Latina*, editado por José Jiménez, 95-110. Madrid: MEIAC/Ediciones Turner, 2011.
- . “Identidad, diferencia, mezcla: ¿Pensar Latinoamérica?”. En *América Latina: continente fabulado*, editado por Rebeca León, 13-31. Santiago de Chile: Editorial Dolmen, 1997.
- Pini, Ivonne. “Reformulando relatos históricos-críticos en el arte de América Latina”. *Revista errata* 2 (2010): 60-84.
- . “Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944-1987”. *Revista errata* 11 (2013): 96-127.
- Pantin, Graciela. “Vacío histórico en el Moma”. *Arte en Colombia* 30 (1986): 79-80.
- Piñera, Gabriela. “Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina”. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, 2019.

- Ramos, Julio. “‘Nuestra América’: arte del buen gobierno”. En *Latinoamericanismo a contrapelo*, editado por Raúl Rodríguez, 115-130. Cali: Editorial Universitaria del Cauca, 2015.
- Romera, Antonio. “Despertar de una conciencia artística (1920-1930)”. En: *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 5-18. Ciudad de México: Siglo XXI/Unesco, 2006.
- Rubiano, Germán. “América Latina. Arte e identidad”. *Arte en Colombia* 39 (1989): 40-42.
- Sullivan, Edward. “Mito y Realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos”. *Arte en Colombia* 41 (1989): 60-66.
- Yurkievich, Saúl. “El arte de una sociedad en transformación”. En: *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 173-188. Ciudad de México: Siglo XXI/Unesco, 2006.
- Zaya, Antonio. “Identidad y diferencia: las Américas. Representación y práctica de la diferencia (¿latinoamericana?)”. En *Una teoría del arte desde América Latina*, editado por José Jiménez, 78-94. Madrid: MEIAC/Ediciones Turner, 2011.