

**El arte latinoamericano a través de la curaduría:  
políticas de representación y modos de inserción**

**Arte latino-americana através da curadoria:  
políticas de representação e modos de inserção**

**Latin American art through curatorship:  
representation policies and insertion modes**

**Pablo Berrios González<sup>1</sup>**

**Palabras clave:**

Arte latinoamericano

Curaduría

Modos de  
representación  
e inserción

**Resumen:**

El siguiente trabajo se refiere a la construcción conceptual del arte latinoamericano que se realiza a partir de la estructuración de la curaduría contemporánea, como modo particular de discurso artístico. Así, esta presentación está dividida en dos partes: la primera responde a una breve exploración genealógica de la curaduría y su ligazón con las condiciones de producción mundializadas del capitalismo contemporáneo que permiten su ascenso en el campo artístico globalizado. La segunda parte analiza de manera general la puesta en circulación del arte latinoamericano mediante la representación curatorial, la que genera nuevas forma de comprensión e inserción del fenómeno artístico latinoamericano en la escena global.

**Resumo:**

O presente artigo diz respeito à construção conceitual da arte latino-americana que é feita a partir da estruturação de curadoria contemporânea, como um modo particular de discurso artístico. Assim, este artigo é dividido em duas partes: a primeira oferece uma breve exploração genealógica da curadoria e sua conexão com as condições de produção globalizada do capitalismo contemporâneo, as que permitem sua promoção no campo artístico globalizado. A segunda parte analisa a circulação de arte latino-americana através da representação curatorial, que gera uma nova forma de compreensão e de inserção do fenômeno artístico latino-americano no cenário global.

**Palavras chave:**

Arte latino-americana

Curadoria

Modos de representação e inserção

**Keywords:**

Latin American art

Curating

Modes of representation and insertion

**Abstract:**

This article approaches the conceptual construction of Latin American art that is realized from the structuring of contemporary curating, as a particular mode of artistic discourse. Thus, this presentation is divided into two parts: the first offers a brief genealogical exploration about curating and its links with the production conditions of globalized contemporary capitalism that allow its rise in a globalized artistic field. The second part analyzes the circulation of Latin American art through the curatorial representation, that generates a new way of understanding and insertion of Latin American artistic phenomenon on the global stage.

## El arte latinoamericano a través de la curaduría: políticas de representación y modos de inserción

### I. Introducción

El debate contemporáneo sobre el arte latinoamericano es materia de encuentros y desencuentros desde diferentes perspectivas y metodologías de trabajo. Este asunto corre desde posturas que han anunciado, incesantemente, su desaparición o su inviabilidad histórica, asimismo como otras lo reivindican a partir de su situación subalterna y, en casos determinados, obliterada en los relatos mundiales que constituyen el arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, un punto en el que se cruzan estos aparentes polos opuestos, y en lo que están de acuerdo, es en el dónde acontece dicho debate: la exposición.

Esta última se ha transformado en el elemento y espacio principal de toda discusión sobre arte contemporáneo, en general, y latinoamericano, en particular. Por ello, a nadie le parecería extraño a estas alturas de los imbricados caminos de la historia artística que, como plantea un curador hace quince años, para pensar la historia del arte latinoamericano de las últimas décadas habría que recurrir a la bibliografía curatorial como fuente principal para acceder a sus construcciones y proyectos (MELLADO, 2000, p. 11), dado que su historia contemporánea es, en cierto sentido, la historia de su puesta en exhibición.

Lo anterior nos remite a la siguiente pregunta: ¿quién y cómo se ha construido la historia del arte de América Latina en las últimas décadas? Una respuesta posible a esta interrogante, desde la presunción anterior, puede radicar en la siguiente

idea: la historia del arte latinoamericano, en los últimos veinticinco años, tiene una relación directa con lo que la curaduría ha articulado como representación en las diversas exposiciones que se han organizado en torno a su figura. En el sentido anterior, la posibilidad de pensar la historia de las artes en Latinoamérica es, precisamente, el pensarla como un constructo intrínsecamente ligado a sus condiciones de representación y a las de inserción, o sea, las de exhibición.

No se trataría, si llevamos las ideas anteriores a una radicalización del argumento en estos términos, de que existiera un desplazamiento desde la historia hacia la curaduría en el ámbito de la representación histórica de procesos, acontecimientos y estructuras, sino que, más bien, la curaduría, aquella práctica de administración de sentidos que tiene su *locus* de enunciación en la exposición, ha logrado permear la práctica de la historiografía, logrando instalar así la historia del arte latinoamericano como la historia de sus exposiciones.

Lo que en este artículo se trabajará son dos puntos interconectados desde la idea de arte latinoamericano a partir de su representación y la presunción de la centralidad del relato curatorial: I) la idea de la curaduría y su función en el espacio contemporáneo del arte; II) las operaciones que realiza la curaduría sobre el arte latinoamericano como representación y los espacios de inserción donde éstas son puestas en circulación. El objetivo de este artículo es indagar conceptualmente, a través de las transformaciones ocurridas en la curaduría, cómo la historia del arte latinoamericano, su representación, ha sido en los últimos veinte años de su largo derrotero una construcción que guarda directa relación con la expansión de la curaduría y que, por lo tanto, tiene una relación intrínseca sobre la representación que ella realiza en las exposiciones.

## II. Curador, curadoría y su lugar en el arte contemporáneo: la exposición

La primera parte de este artículo está enfocada en estructurar una configuración histórica y conceptual sobre la figura de curador y, derivada de esta, de su práctica: la curadoría. El curador, como agente del campo artístico contemporáneo, es una figura que debe ser leída bajo dos aspectos que guardan una relación intrínseca: su etimología y su despliegue histórico. En cuanto a la etimología, el uso del término curador proviene del latín *curator*, en cuanto que “oficiales públicos encargados de diversas funciones en Roma” (BASTÚS, 1833, p. 203) — entre las que destacan las actividades de recaudación de dinero en la ciudad (*curator kalendarii*), los tutores legales designados por los jueces, que son distintos a los curadores legítimos o testamentarios (*curator dativi*), entre otros —. En castellano, el término curador mantiene la raíz de encargado, de quien cuida o “que tiene cuidado de algo”, además de la acepción de “persona elegida o nombrada para cuidar de los bienes o negocios de un menor, o de quien no estaba en estado de administrarlos por sí” (RAE, 2014, p. 485).

En relación a su desarrollo histórico, el curador tiene directa relación con la figura del comisario de exposición y con la del conservador de museos. El primero tenía como misión el reglamentar y organizar las exposiciones — principalmente los Salones Oficiales en la figura del “Oficial”, que están íntimamente ligados a las distintas Academias<sup>ii</sup>, que van surgiendo en toda Europa desde el siglo XV y desde el fines del XVIII en América Latina — en tanto que en el segundo radicaba la función de conservación de las distintas piezas de las colecciones museales. En ambos casos, tiene que mantenerse en perspectiva la función institucional que poseen, es decir, la conservación y circulación de las obras que alberga el museo.

Es a partir de la conjunción de ambos factores, el etimológico y el histórico, desde donde la figura del curador puede ser comprendida y desplegada hacia la actualidad, combinada con el factor fundamental en la construcción moderna del sistema artístico: la exposición. Esta última, como parte del repertorio específico de la modernidad artística, está ligada con las Academias, porque fue en ellas donde, conceptualmente hablando, la exposición surge, en el sentido de un espacio para la reflexión teórica y de establecimiento de pautas ideales de producción a partir de la obra misma. Como plantea Francisco Calvo en relación a las exposiciones, “fue allí donde se inició la costumbre de tener expuestas las obras de arte que ingresaban en la institución [la Academia] como ejemplo de los jóvenes y el resto de los de la profesión” (CALVO, 1996, p. 174).

A partir de esta constatación, Calvo rastrea el desarrollo de las exposiciones en Europa desde el siglo XVI, principalmente en Italia y Francia como modelos que se irradian hacia otros espacios geoculturales. Desde la descripción de Calvo, éste establece que las exposiciones, como fenómeno centrado en el valor expositivo y las posibilidades de reflexión que propiciaría la exhibición de obras de arte, tienen una articulación que cruza por la creación del gusto y, a través de él, el “uso consciente y sistemático del arte como propaganda de poder político” (CALVO, 1996, p. 176).

El desarrollo particular del siglo XX en el campo artístico genera una serie compleja de rearticulaciones de procesos que venían ocurriendo desde, por lo menos, dos siglos atrás. Es en este siglo cuando la conjunción específica de factores, como la dispersión de prácticas institucionales, la multiplicación de los lenguajes artísticos producto de la *ruptura vanguardista*<sup>iii</sup> que, al mismo tiempo que genera un cambio epistemológico en la idea de obra y en la

de estilo, transforma las condiciones de recepción del fenómeno artístico, llevándolo a nuevas necesidades de recepción y circulación social.

Con esta *ruptura*, los lenguajes artísticos se diversificaron no solamente en Europa, sino que este cambio llega a distintas partes del orbe y son recepcionados temprana o simultáneamente, como es el caso del continente americano. Expresiones de este proceso resultan ser la aparición de movimientos artísticos locales, que la historiografía del arte ha situado en la primera mitad del siglo XX desde el muralismo mexicano al expresionismo abstracto norteamericano. Y esta explosión de lenguajes significa, dentro de otras cosas, la diversificación de las exposiciones.

Esto último determinará reconversiones en la conceptualización de las exposiciones. Éstas no serán solamente la disposición de las obras en un espacio determinado (museo o galería), sino que se transformarán en “un complejo sistema de conceptualización e interpretación, diseño y organización, referencia y comunicación, a un tiempo”, además de una “presentación, representación y hasta dramatización de un hecho, de una historia o de un mensaje que se quiere resaltar y transmitir a través de los objetos” (ALONSO; GARCÍA, 2010, p. 42). Bajo esta óptica, podemos presuponer que en la práctica de las exposiciones se instala ya no la centralidad de la conservación de las obras de arte como parte del patrimonio y acervo de las *altas cumbres de la civilización*, que sería la función del museo, sino que lo central será la disposición y centralidad de la producción contingente, la que empezará un proceso de constante selección de lo que ingresa al espacio de exposición, es decir, de lo que ingresa o no a la institución arte. Así, se hará necesaria la aparición, o reconversión, de agentes en este entramado institucional: el curador, a partir del comisario y del conservador, será el que asuma este

rol en el nuevo diseño conceptual que se debate en la exposición<sup>iv</sup>.

Hans Ulrich Obrist (2000, p. 34)<sup>v</sup> sitúa que la figura central en el cambio de paradigma del curador como comisario a un curador que posee un carácter discursivo y una práctica diferente es el suizo Harald Szeemann. Es él, siguiendo la proposición de Obrist, quien con su formación en historia del arte en la Universidad de Bern transforma la idea del curador desde un mediador del gusto, en la idea de un conocedor del *buen y mal arte* a la usanza del crítico de mediados de siglo que defiende una cierta concepción de lo que *debe ser* el arte, a un profesional con fuertes conocimientos teóricos e históricos, que fundamenta la práctica curatorial a partir del instrumental teórico adquirido y que se plantea como un hacedor de exposiciones. A partir de este gesto es que la curadoría y el curador se distancian tanto del comisariado y del comisario como de la crítica y del crítico. En relación a este aspecto, Paul O'Neill comenta que:

Durante la década de 1960 el discurso principal en torno al arte en exhibición comenzó a alejarse de las formas de crítica de la obra de arte como objeto autónomo de estudio/crítica hacia una forma de crítica cultural, en el que se le dio al espacio de exposición una prioridad fundamental por sobre la obra de arte. La crítica curatorial difiere de la de la crítica de arte tradicional occidental (es decir, vinculada a la modernidad) en que su objeto discursivo va más allá de la discusión sobre el artista y la obra de arte para incluir el tema de la curaduría y el papel desempeñado por el comisario de exposiciones (O'NEILL, 2007, p. 13)<sup>vi</sup>.

A partir de esta perspectiva, podemos observar que la figura del curador, sin embargo, sigue operando como un mediador entre el público y la obra. Entonces,

cabe preguntarse cuál es el momento en el que el curador como mediador empieza a abandonar, precisamente, el papel de mediador entre las obras mismas y el público, a partir del diseño de la exposición, para empezar a desarrollar la tarea propia de generar un discurso curatorial a partir de una tesis de exposición, en el cual ya no se trata de mediar las obras mismas sino que se media el concepto curatorial de la exposición con el público a partir de las obras. La respuesta podría entregarla Benjamín Buchloh en su texto *Since realism there was... (on the current conditions on factographic art)* del catálogo de la muestra *Art & Ideology*, que tuvo lugar en 1984 en The New Museum de New York:

El curador observa su operación dentro del aparato institucional del arte: lo que destaca del procedimiento de la abstracción y la centralización que parece ser una consecuencia ineludible de la entrada de la obra en el aparato de la superestructura, la transformación de la práctica al discurso. Eso casi parece haberse convertido en el papel principal del curador: funcionar como un agente que ofrece la exposición y el potencial de protagonismo a cambio de la obtención de un momento de la práctica real que está a punto de ser transformado en mito/superestructura (BUCHLOH, 1984, p.5)<sup>vii</sup>.

Esto último también se afirma en una entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist a Walter Hopps y que aparece en *A brief history of curating*, cuando éste plantea que “como me dijo cuando me senté a entrevistarlo en Houston en Diciembre [...] fue Duchamp quien le enseñó la regla cardinal curatorial: en la organización de exposiciones, las obras no deben interponerse en el camino” (OBRIST, 2000, p. 12).

Cabe destacar que no es solamente a través de la generación de un espacio

donde producir y administrar un saber específico que la curatoría se sitúa en la institución arte como un punto central dentro de la producción artística contemporánea, sino en el generar metodologías propias de trabajo que, si bien son subsidiarias de otras formas de producción y administración de conocimiento sobre el arte, las logra trasladar hacia una zona que anteriormente estaba centrada en el binomio obra de arte y artista, vale decir la exposición. ¿Es ésta esencial para la comprensión social del arte contemporáneo o éste solamente se puede concebir a partir de la exposición? ¿Es el régimen expositivo lo que determina la contemporaneidad del arte y sus distintas formas de consumo en un régimen escópico que se presenta radicalmente distinto a sus precedentes, principalmente por una circulación ampliada de imágenes?

Podríamos determinar que si la curatoría se presenta como forma de administración simbólica, también incide en las relaciones de producción a partir de la reconfiguración del campo artístico desde su administración. En cierta medida, la curatoría no produce un saber nuevo sobre el arte, sino que administra las relaciones de producción simbólica entre los artistas, las obras, los espacios de exhibición, los discursos sobre el arte y los públicos.

Si logramos situar a la curatoría como una forma discursiva que establece mecanismos de selección y establecimiento de narrativas mediante la generación de exposiciones y sus motivos, contenidos o temáticas, lo que se abre es un campo de problemas relativamente nuevo. No se trata tanto de la calidad de una obra en particular que *sea digna* de ser expuesta, sino más bien de las condiciones de producción en la que una obra se inserta en el interior del espacio simbólico de la exposición. En otros términos, el problema de la curatoría es el cómo un discurso se hace efectivo a sus propios fines desde el contexto de

exposición, a partir de la administración de objetos y discursos artísticos mediante disposiciones particulares de un modo de representación.

Con este giro, podemos entender una serie de operaciones donde la curaduría aparece no solamente como una práctica, sino que da pie a la producción de una formación discursiva nueva. A este respecto, Dermis León plantea que “el ejercicio curatorial y su práctica provienen de una mirada altamente politizada y dirigida a encauzar problemas políticamente correctos desde una mirada basada en la experiencia del *mainstream* aquellos actores que determinan el arte que es *up to date*” (León). Esta lectura nos situaría al curador, nuevamente, como un mediador, pero la diferencia radicaría en que las articulaciones que realizaría estarían establecidas no ya entre las obras y el público sino entre las obras, las instituciones y el mercado.

Mirado desde otro punto de vista, se podría pensar este problema como una dicotomía en la relación entre institución arte y sociedad que gira hacia la relación de la institución arte con el mercado, en el sentido de una parte específica de la sociedad que logra acceder al espacio de transacción de bienes simbólicos. Es en esta posición que Mari Carmen Ramírez, curadora puertorriqueña vecindada en Estados Unidos, plantea la idea del curador como *bróker* (RAMÍREZ, 1996) como agente de compra y venta de bienes simbólicos, en este caso artísticos. Ramírez plantea, entonces, que la actuación del curador como frontera, como mediador, entre la institución arte y el mercado radicaría en la construcción de un campo para-institucional. Ahora bien, la posición de Ramírez se centra en la relación entre arte de los centros y las periferias, con lo que la idea del curador como *broker* no solamente estaría dada por la inscripción fronteriza entre institución arte y merca-

do, sino entre un mercado que necesita expandirse hacia otras zonas geográficas a partir de la incorporación a la institución arte de zonas periféricas, atrayéndolas hacia el centro, donde empieza a circular “el arte periférico, un mercado transformado recientemente como resultado de las tendencias de la economía transnacional” (RAMÍREZ, 1996, p. 23).

El asunto de la mercantilización del curador, como *mediador financiero* del gusto, es tratada por Mariana Cerviño a partir de la expansión conceptual, y territorial, del arte contemporáneo a partir del fenómeno de globalización, internacionalización o mundialización del mismo:

La elevación del estatus del rol curatorial, se acompañó de una transformación de sus tareas. Su paso de “detrás de escena al centro del escenario de la globalización” implicó a su vez su transformación de “árbitro del gusto” a “broker cultural”. El término broker es muy significativo por cuanto le agrega a la idea tan difundida de “intermediario cultural”, un sesgo eufemísticamente mercantil, ligando su rol de intelectuales con una red en la cual uno de los agentes centrales, el mercado, se encuentra en franca expansión. Si bien desde la modernidad la expansión del arte forma parte de “la tradición de lo nuevo”, en el discurso del arte global esta expansión es principalmente una extensión territorial. (Cerviño, 2011, p. 34)

Estas tendencias de la economía transnacional, en el sentido de la circulación del capital a escala mundial que desconoce las fronteras nacionales, tendría una directa relación el auge del multiculturalismo en la academia norteamericana durante la década de 1980 y su disgregación y adopción en otros espacios universitarios y culturales. También hay que tener en cuenta, desde la concepción de

Ramírez que esta tendencia hacía al multiculturalismo se da en el ámbito artístico a partir de dos fenómenos, uno derivado del otro: a) el surgimiento de mega exposiciones de índole transnacional, tanto en las metrópolis como en centros periféricos y; b) la integración de un arte otro a los grandes metarrelatos artísticos a partir de esas mismas exposiciones (RAMÍREZ, 1996, p. 30). Cerviño lo complementa de esta forma:

Desde fines de los '80, y durante la década del '90 se realizaron en algunas capitales de Europa y Estados Unidos una serie de grandes exhibiciones que mostraron un renovado interés por el arte producido en países no centrales. Asimismo, se sumaron a los grandes hitos del mundo del arte contemporáneo como la Bienal de Venecia o a la Documenta de Kassel, instancias de consagración similares en ciudades de países periféricos. Cada una de las nuevas Bienales se proponía como espacio de circulación alternativo a la corriente central. Tal es el caso de Bienal de La Habana (1983), Estambul (1987), Dakar (1992), Johannesburgo (1995) o Kwangju (1995), las que se proponían como "miradas desde la región". Tanto unas como otras compartían el declarado propósito de incorporar producciones históricamente excluidas del circuito dedicado al "arte internacional", que se definía ahora como "global". (CERVIÑO, 2011, p.13)

Cabe aclarar que el arte global del que se está hablando aquí es lo que se ha definido como arte internacional. Tomamos la definición de éste dada por el curador cubano Gerardo Mosquera, quien lo presenta de la siguiente manera:

El caso del "lenguaje internacional" en el arte muestra una construcción hegemónica de lo global más que una verdadera globalización, entendida

como participación generalizada. La sospecha principal que despiertan los fenómenos culturales llamados "internacionales" o "contemporáneos" es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan "universales" y "contemporáneas", adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas. Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas. Incluso, ambas categorías llegan a superponerse en la práctica, mostrando que no se concibe una actualidad que no sea "universal", ni viceversa. (MOSQUERA, 2010, p. 32)

### **Representaciones e inserciones del arte latinoamericano desde la curaduría**

Si seguimos los planteamientos desarrollados con anterioridad, podemos determinar que el fenómeno de la curaduría, como discurso y práctica internacional en el arte, respondería a un momento particular de la producción artística, al momento en que ésta enfrenta su agotamiento, lo que equivale a decir a un "arte que deja de evolucionar" (GIUNTA, 2014, p. 10) dentro de la idea de un posible progreso lineal. Esto es lo que la historiadora del arte argentina Andrea Giunta plantea como una de las características del arte contemporáneo, el que al llegar a la conquista absoluta de su autonomía, no puede sino hacer entrar el mundo a su propia lógica de funcionamiento interno.

Así, se podría pensar que es la explosión de las vanguardias el punto de partida para pensar la condición contemporánea del arte. ¿Cómo le afecta esto a la representación del arte latinoameri-



cano? La respuesta puede ser pensada de la siguiente manera: al transformarse geográfica y conceptualmente el canon del arte moderno a través de la radicalización de su propia autorreflexión, es posible pensar la idea de arte latinoamericano como una alteridad en diálogo con las formas artísticas europeas, por lo menos desde la década de 1920 como lo plantean una serie de autores, entre ellos Adelaida de Juan, Antonio Romera y Marta Traba. El arte latinoamericano es posible cuando su conciencia se hace conciencia de sí en términos de una identidad artística particular, como plantea Juan Acha (BAYÓN, 1977, p. 27).

El asunto sobre el arte latinoamericano, así como su de aparición, contenidos, desarrollo y posiciones, es un problema de origen conceptual específico. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte latinoamericano? ¿Este es un asunto de procedencia, de origen, o quizá es un ámbito que hace referencia a una posición geopolítica o geocultural? ¿Es acaso un fenómeno artístico diferente, particularizado, o es solamente una modalidad artística que comparte con otras modalidades un origen o finalidad común? ¿Puede ser que el arte latinoamericano sea una posición enunciativa y que por lo tanto sea más bien una estrategia operacional en el mundo poscolonial?

Una respuesta viable a las interrogantes anteriores podría ser signar que el concepto de arte latinoamericano guarda una serie de modos de representación que delimitan un campo de operaciones específico. Por lo tanto, cada definición o concepción sobre el arte latinoamericano exigiría al mismo tiempo dos cosas: determinar cuáles son sus tramas constructivas y hacia dónde éstas se proyectan.

Cabe mencionar que las distintas representaciones existentes sobre el arte latinoamericano proceden desde las

nuevas narrativas nacionales que se desarrollaron desde la década de 1920 y que hacia la década de 1950 tienen una reconversión, al pasarse desde la concepción de una modernidad nacional hacia una modernidad en bloque, principalmente desde una perspectiva occidentalista<sup>viii</sup> con características universalistas.

La década de 1960 abre el campo de problemas sobre lo específicamente latinoamericano del arte, principalmente desde un cuestionamiento al universalismo de la década anterior y en la reconversión del latinoamericanismo posterior a la Revolución Cubana. Uno de los primeros esfuerzos por analizar las prácticas artísticas de América Latina es la que realiza la crítica Marta Traba, cuando en 1961 publica *La pintura nueva en Latinoamérica*, utilizando por primera vez el término Latinoamérica para referirse a la producción artística del subcontinente desde una perspectiva unitaria y totalizante, generando uno de los primeros modos de representación del arte latinoamericano, radicado en la capacidad de generación de un lenguaje artístico moderno que sea capaz de expresar un punto de vista reflexivo sobre el contexto latinoamericano (TRABA, 1961).

A lo que apunta Traba en este libro, y que después retomará no sin modificaciones en *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, es la una defensa de la pintura latinoamericana desde la proposición de su autenticidad, como forma de generación de un lenguaje artístico moderno que traduce y transforma el lenguaje artístico moderno emanado en Europa, pero considerado por ella como una práctica universal, reconociendo las particularidades enunciativas que eran necesarias para el contexto latinoamericano, principalmente en un proceso de modernización cultural que exigía la erradicación del colonialismo (TRABA, 2005).

Es a partir de estas ideas que las décadas de 1960 y la de 1970 serán el lapso temporal donde una identidad del arte latinoamericano, como visión totalizante de la producción artística de América Latina, sea el concepto principal para el establecimiento de un modelo teórico que logre aunar las diversas expresiones artísticas del subcontinente. No es casualidad que dicha búsqueda sea realizada mediante la publicación de libros, la organización de exposiciones y los encuentros y coloquios en diversos puntos del continente. Sin embargo esto no se dio de manera unitaria y existieron diversos modos de representación que se disputaban las claves para determinar que era, o no, el arte latinoamericano del momento y cual podría ser su proyección. Como plantea Rita Eder.

Cómo confrontar la orientación de una plástica nacional o latinoamericana frente al dilema de lo nuevo y sus contenidos, a esto contestaron el brasileño Ferreira Gullar en su ensayo *Vanguardia e subdesenvolvimento* [sic] y Marta Traba en *Dos décadas vulnerables del arte latinoamericano*. La postura de Gullar consistía en abrazar lo nuevo como detonador del cambio en el mundo del subdesarrollo, para Traba que estaba en el extremo opuesto, lo fundamental era resistir los embates de la vanguardia y aferrarse a una postura propia que se traduce en una iconicidad que signifique el sustrato mítico vivo en la cultura latinoamericana (EDER, 2009, p. 56).

Cabe aclarar que la disputa de mediados del siglo XX se plantea en el terreno de lo ideológico, fundamentalmente en torno a la relación entre desarrollo material, modernidad e identidad, debido a los cambios constitutivos en la infraestructura producto del desarrollismo que se empezó a forjar en diversos países desde fines de la Segunda Guerra Mundial, así como la transformación de la

idea de latinoamericanismo, producto de la Revolución Cubana de 1959.

Aquí, los modos de representación forjados por la crítica de artes tendían a identificar cuales eran las fuentes y las proyecciones, al mismo tiempo que construían sus propios recorridos de reformulación de la crítica misma, producto de las transformaciones en la producción artística. La crítica de artes, la que mediante la puesta en valor de las distintas contingencias artísticas a las que se enfrentaba podía caracterizar de manera más operativa la idea de arte latinoamericano, encontrar sus fuentes, estimar su presente y definir su futuro fue durante esas décadas la principal constructora de los modos de representación, que servían tanto hacia el interior de América Latina como hacia el exterior, en un proceso de mundialización que se gesta desde la década de 1970 y que tiene un fuerte impacto en el campo cultural latinoamericano.

Si bien la mundialización es un proceso de larga data<sup>x</sup>, es hacia finales de la década de 1970 cuando la mundialización se transforma cualitativamente, en lo que algunos autores han señalado como la *americanización de la modernidad*<sup>x</sup>, la que significaría, entre otras cosas, la instalación de una forma de sociedad basada en las características civilizatorias modernas de procedencia europea a partir de su resignificación en Estados Unidos. Estas características serían la superioridad del Estado-Nación como forma de organización política, la cristiandad como la forma moral más avanzada y la existencia irrefutable del mercado como el modelo económico más elevado.

Esta nueva mundialización y las transformaciones en el campo cultural provenientes de este proceso tienen una repercusión inmediata en la escena artística internacional, principalmente en la forma de entender la producción, circula-

ción y consumo de la producción artística contemporánea, ya que las variaciones mismas del proceso general de mundialización afectarán la interpretación de las relaciones entre arte y sociedad, al mismo tiempo que transformará a sus actores. En el caso específico de América Latina, Gerardo Mosquera nos plantea que:

La década de 1980 vio el final de un ciclo y el comienzo de otro basado en el fracaso. Todos los críticos de esta antología representan en cierta medida una reacción a esta inversión de un proyecto y su imaginario, el fortalecimiento de sí mismos en el estimulante proceso democrático post dictatorial. Su anti-utopía no es sólo el resultado de una crítica de la modernidad y su totalitarismo, sino que también viene del colapso de los altos ideales de la modernización durante un período específico de esta región. Es parte de un nuevo pensamiento post-utópico que es en la actualidad uno de los pocos espacios dinámicos para la izquierda de América Latina (MOSQUERA, 2005, p. 12)<sup>xi</sup>.

La nueva mundialización se expresa en el campo artístico internacional a través del desarrollo de un sistema expositivo a nivel mundial, el sostenido crecimiento del coleccionismo de distintas expresiones que configuran el *arte de las periferias* en una relación directa con las principales metrópolis artísticas y la adecuación de la producción artística a lo que se conoce como el lenguaje internacional del arte<sup>xii</sup>. Estos nuevos elementos determinarán que la escritura sobre el arte en América Latina busque y logre una sincronía con el panorama mundial.

Es en este nuevo panorama donde el discurso de la curaduría desplazará y subsumirá al resto de los discursos sobre el arte, asumiendo una posición central dentro del sistema de producción artísti-

ca a través de, precisamente, el curador como el agente que logra vehicular y generar la relación entre arte y sociedad a partir de su particular espacio de enunciación: la exposición. Así, la figura del curador como productor, mediador y administrador de los posibles sentidos sobre el arte encontrará en la exposición, tanto como espacio físico como de escritura, el lugar donde la experiencia y discurso del arte tienen lugar en un mundo cada vez más *mundializado*.

Distintas propuestas apuntan a esta idea de arte latinoamericano como una alteridad particular desde los años sesenta, las que van de la mano con la conformación de un pensamiento latinoamericano que identifica las formas en las que América Latina se mueve en el escenario mundial. Un punto de clave de estas reflexiones lo presenta la aparición e influencia de la teoría de la dependencia desarrollada por Fernando Cardoso y Enzo Faletto<sup>xiii</sup>, y prefigurada en 1949 por el argentino Raúl Prebisch<sup>xiv</sup>, la que vino a develar el universalismo como una forma de colonialismo, o neocolonialismo. La historiadora del arte argentina Fabiana Serviddio lo plantea de la siguiente manera:

La visión desarrollista promovida por las agencias gubernamentales de los Estados Unidos y la Comisión Económica para América Latina de las Naciones Unidas (CEPAL) proponía favorecer el progreso de las naciones del Tercer Mundo mediante la implantación de tecnología e innovaciones. Era un planteamiento central en las políticas gubernamentales de ayuda al desarrollo, así como en las propuestas de las Naciones Unidas. El problema del desarrollo era definido como un proceso de difusión de la «innovación». El objetivo era hacer evolucionar las actitudes de las poblaciones que vivían en situación de subdesarrollo. Para calcular los índices de modernización, se

medían los grados de alfabetización, industrialización, urbanización y utilización de los medios. Estos últimos, concebidos como vectores de «comportamientos modernos», eran vistos como mensajeros de la «revolución de las expectativas crecientes», propagadores de los modelos de consumo y de aspiraciones características de sociedades desarrolladas (SERVIDDIO, 2012, p. 44-45).

Si hacemos el cruce entre la infraestructura y la superestructura, particularmente en lo que se refiere al mundo artístico, el concepto de arte latinoamericano de los sesenta, por lo tanto, se configura a partir de la confluencia problemática entre la concepción de lo moderno en el arte de América Latina, tanto a nivel de las propuestas abstraccionistas que provienen de finales de la década del cuarenta como las figurativas de índole político que se establecen fuertemente desde la del sesenta, las que tienen como componente principal el rechazo a la figuración de la primera mitad del siglo, lo que desemboca en los conceptualismos de los setenta y ochentas. Esta postura de lo nuevo determinó la “afirmación de un renacimiento del arte latinoamericano, con todas las referencias a un tiempo inaugural que el término implicaba: todos estos ejes se incorporaron a una matriz discursiva que remitía al comienzo de un nuevo ‘momento’ para el arte latinoamericano” (GIUNTA, 1996, p. 4).

La instauración de un capitalismo avanzado en la región, introducido en el período de las dictaduras militares y las versiones neoliberales de las nuevas democracias, ponen en tensión los remanentes aún existentes del discurso desarrollista y las prácticas expansivas discurso neoliberal, en base a “la estructuración de un nuevo sistema tecnológico y la aplicación de un conjunto de políticas basado en el discurso teó-

rico-ideológico de la liberalización económica, los que sustentaron una radical reestructuración productiva con la que se gestó una “nueva forma histórica particular” del capitalismo” (MATTOS, 2006, p.43), donde “lo que se estableció y consolidó con la expansión de la dinámica económica globalizada que comenzó a imponerse por diversos lugares del planeta fueron, ante todo y esencialmente, condiciones más propicias para una profundización a escala planetaria de la dependencia estructural de la sociedad en su conjunto con respecto al capital” (MATTOS, 2006, p. 44).

Este momento particular de circulación de capital a escala planetaria en todos sus ámbitos — social, política, económica, cultural y simbólica — es la que permite en la mundialización acaecida desde fines de la década de 1980 una puesta en práctica de la curadoría que para nosotros guarda especial interés. En este aspecto, el discurso curatorial latinoamericano particularmente se enfocará en una rearticulación y puesta en crisis del concepto de arte latinoamericano moderno, es decir, de aquella idea emanada desde la crítica de los años sesenta que configuraba una programática, en el sentido de un *deber ser*, y que es transformado mediante una resignificación de lo latinoamericano como un espacio particular de producción artística que dialoga con los centros del sistema-mundo, rechazando el esquema de una alteridad signada al arte de América Latina, a veces como copia, a veces como derivación y otras como anticipación. Habría, con esta apertura conceptual del arte latinoamericano a partir de la configuración de distintos discursos curatoriales, un “giro curatorial” que se desliga de América Latina para entrar en diálogo con la producción global. Así, por tanto, se amplía el registro de obras expandiendo el canon del arte latinoamericano, tensionando y poniendo en un mismo cauce histórico y progresivo a diversas obras, haciéndolas

coexistir conceptualmente bajo la idea de una posición geocultural diferenciada, es decir, arte producido en y desde Latinoamérica, como lo plantea Gerardo Mosquera (MOSQUERA, 2010).

Visto desde aquí, el concepto de arte latinoamericano de fines del siglo XX producido por la curaduría rearticula la idea de identidad del arte latinoamericano a través de un proceso de resignificación a la noción de *arte desde, producido en* Latinoamérica, “términos que intentaban distinguir por un lado el arte como sistema, como institución autónoma presuntamente independiente de la procedencia de su emisor, y por otro la idea de que ese sistema podía ser abordado en o desde condiciones geográficas, étnicas y culturales específicas en el ámbito latinoamericano” (PELUFFO, 2006, p. 413-414), y que vienen a justificar el desarrollo de una geopolítica artística que redistribuye centros y periferias, en un circuito que dinamiza las relaciones culturales en el sistema-mundo contemporáneo.

Esto significa que las formas post-coloniales de producción artística entran en una sintonía nunca antes vista, lo que transforma la idea misma de arte latinoamericano. El sustrato identitario de éste se transforma en un llamado y en una necesidad de parte de los centros, al mismo tiempo que genera la discusión sobre la necesidad identitaria en las periferias. Gerardo Mosquera lo plantea de la siguiente manera:

Sin embargo, surgen nuevos problemas, propios de una época de transición. Si existe el peligro del autoexotismo en reacción a circuitos que piden “vernacularidad” y diferencia, están también sus contrarios: el cosmopolitismo abstracto, que aplanan las diferencias, y el “internacionalismo” mimético que fuerza a hablar una suerte de “lenguaje internacional postmoderno”

a manera de un inglés del arte que funciona como *lingua franca* de las cada vez más numerosas bienales y exposiciones internacionales (MOSQUERA, 2010, p. 127).

Así, la representación e inserción del arte latinoamericano desde la curaduría son posibles en un escenario donde la geopolítica contemporánea ha logrado la unificación de los espacios exhibitivos en un solo curso de lenguajes artísticos. No se trata, empero, de determinar que tal o cual representación e inserción del arte latinoamericano sea más válida que la otra, ya que el sustrato principal de los distintos discursos curatoriales apuntan hacia el mismo asunto: la validez del arte latinoamericano en el escenario mundializado actual.

Este diálogo permite pensar, nuevamente, las condiciones estructurales del arte latinoamericano en la narrativa de la historia del arte moderno o contemporáneo, precisamente a través de la crisis que el concepto de arte latinoamericano mismo sufre en esta puesta en diálogo. De lo que se trata al pensar los modos de representación e inscripción del arte latinoamericano a partir de los diseños curatoriales es ver cuáles son las filigranas ideológicas que generan dichos proyectos, cómo articulan las genealogías que trazan en su autoconformación y dónde es que dichas tácticas entran en circulación y posibilitan distintas ideas del arte latinoamericano.

Así expuesto, la realidad del arte latinoamericano sería una red bastante intrincada de representaciones, de tramas discursivas que irían configurando tanto una idea del arte como de América Latina. Es en esta relación particular entre modo de representación y el arte latinoamericano donde se haya el conflicto particular sobre la determinación de la existencia o no, modernidad o no, contemporaneidad o no, importancia o no del

arte latinoamericano. En cierta medida, el arte latinoamericano no existe y si existe es precisamente el resultado y la puesta en circulación a través de un modo de representación la que posibilita la existencia del arte latinoamericano.

Este es asunto no menor para la comprensión de las distintas experiencias artísticas en América Latina y que llega hasta nuestra actualidad. Es por ello que la idea de arte latinoamericano es un territorio complejo de relaciones, disposiciones y proyecciones de ciertos modos de representación en espacios expositivos, espacios de escritura, los que mediante la curatoría naturalizan dichas representaciones.

Así visto, pensamos y proponemos que el arte latinoamericano es una construcción discursiva que tiende a la objetualización y totalización de una producción artística que, no necesariamente, es una imagen fidedigna del arte de América Latina, dado que plantear algo así es un contrasentido, precisamente por el carácter representacional que posee la conceptualización de la que proviene la idea de arte latinoamericano.

#### Bibliografía:

- ALONSO, Luis; GARCÍA, Isabel. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza, 1999.
- BASTÚS, Joaquín. *Suplemento al Diccionario histórico enciclopédico*. Barcelona: Imprenta de Boca, 1833.
- BAYÓN, Damian. *América Latina en sus Artes*. México: Siglo XXI, 2006.
- BAYÓN, Damian. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- BUCHLOH, Benjamin. Since realism there was... (on the current conditions on factographic art). En: *Art & Ideology*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 5-11.
- CALVO, Francisco. El Salón. En: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y teorías del arte contemporáneo*. Vol. 1. Madrid: Visor, 1996. p. 172-185.
- CERVIÑO, Mariana. *El circuito internacional del arte en los primeros noventas*. Buenos Aires: UBA, 2011.
- EDER, Rita. Arte e identidad en América Latina. En: *Bienal de La Habana para leer*. Valencia: Universitat de Valencia, 2009, p. 56.
- GIUNTA, Andrea. América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. Disponible en <[http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta\\_oaxaca96.pdf](http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf)>. Acceso 12 jul. 2013.
- GIUNTA, Andrea. *Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begins?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014.
- LEÓN, Dermis. La institucionalidad y el profesional en la figura del curador Chile. Disponible en <[http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/7\\_leon.htm](http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/7_leon.htm)> . Acceso 26 jun. 2013.
- MATTOS, Carlos de. Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina: cinco tendencias constitutivas. En: GERAIGES DE LEMOS, Amalia; ARROYO, Mónica; SILVEIRA, María Laura. *América Latina: Cidade, campo e turismo*. São Paulo: CLACSO, 2006.
- MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1995.
- MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit, 2010.
- O'NEILL, Paul. The curatorial turn: from practice to discourse. En: RUGG, Judith; SEDWICK, Michèle (eds.). *Issues in curating contemporary art and performance*. Briston: Intellect Books, 2007. p. 13-28.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zürich: JRP-Ringier, 2000.
- PELUFFO, Gabriel. Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea. En: POWER,

Kevin (ed.) *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2006. p. 411–425.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation. En: FERGUSON, Ross; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, 1996. p. 21-38.

SERVIDDIO, Fabiana. *Crítica y Arte en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Dávila & Miño, 2012.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

**Recebido em 20/07/2015**  
**Aprovado em 31/07/2015**

---

i Pablo Berríos González, Doctor en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad de Chile. CONICYT, Chile. Contato: pabloberriosg@gmail.com

ii Para una referencia mayor sobre el tema de las Academias y la relación de estas con los Salones, véase Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: Pasado y Presente*. Madrid: Cátedra, 1982.

iii Existen numerosas lecturas referentes a este fenómeno, las que están enmarcadas desde el cambio epistemológico sobre el arte que realiza la vanguardia hasta las que se centran en las relaciones entre el nuevo tipo de arte y las condiciones de producción existentes en el contexto del capitalismo industrial y postindustrial. La bibliografía principal para adentrarse en este terreno la creemos encontrar en los siguientes escritos: Benjamin H. D. Buchloh. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004; Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997; Hal Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001; Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998; Rosalind

Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2006.

iv Un interesante y muy buen documentado examen de la historia de las exposiciones durante el siglo XX, principalmente europeas y norteamericanas, es el que realiza Anna Maria Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ed. del Serbal, 2009.

v La traducción es nuestra.

vi La traducción es nuestra.

vii La traducción es nuestra.

viii Una lectura importante, pero no por ello cuestionable, sobre la ligazón del arte latinoamericano moderno en el contexto occidental es la que plantea Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

ix En este punto, véase la revisión realizada por Celestino del Arenal. "Mundialización, creciente interdependencia y globalización en las relaciones internacionales". En: *Cursos de Derecho Internacional y Relaciones Internacionales de Vitoria-Gasteiz 2008*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2009, p. 181-268.

x Para una reflexión mayor en torno a la americanización de la cultura, véase Echeverría, Bolívar (comp.). *La americanización de la modernidad*. México: Era, 2011.

xi La traducción es nuestra.

xii Gerardo Mosquera define al lenguaje internacional del arte como "ciertos cánones de codificación vigentes en el arte que se difunden en los circuitos centrales y que, en virtud de su aura legitimadora, son imitados y apropiados por las periferias" y que "se caracteriza por su alto grado de complejidad y por la densa trama de historias, referencias y conocimientos previos que, más allá de lo estrictamente visual, resultan necesarios poseer para descifrarlos". MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit, 2010. P. 67.

xiii CARDOSO, Fernando; FALETTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI, 1969.

xiv PREBISCH, Raúl. *El desarrollo económico de América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago: CEPAL, 1949.