

LINGUA FRANCA

ARTE CONTEMPORÁNEO

UN CONTINENTE

LLAMADO AMÉRICA LATINA



GABRIEL OROZCO

Balones acelerados, 2005
kurimanzutto, Galerie Chantal Crousel,
Marian Goodman Gallery, White Cube
CAT. Portada

CILDO MEIRELES

Zero dollar, 1978-84
Galerie Lelong, H.A.P. Galeria,
Galeria Luisa Strina
CAT. Guardas

Editor Landucci S.A. de C.V.

Conceptualización, Proyecto y Dirección General Patricia Sloane

Asesoría de contenidos Carla Stellweg, Pilar Villela

Edición de textos Pilar Villela

Investigación documental David Gutiérrez, Luis Orozco, Ivan Volovsek, Khristian Muñoz de Cote, Melissa Mota

Investigación/selección de imagen Uzyel Karp, Patricia Sloane, Carla Stellweg

Enlace con artistas, colecciones y galerías Jessica Juárez, Niki Nakazawa, Gabriela Ortega, Rebecca Wilson

Concepción gráfica y diseño Taller de comunicación gráfica

Coordinación de producción Antonieta Cruz

© Textos

Patricia Sloane

András Szánto

Cristina Freire

Carla Stellweg

Jennifer Josten

Gerardo Mosquera

María Inès Rodríguez

Hans Ulrich Obrist

Rosa Olivares

Christian Viveros-Fauné

Patrick Charpenel

Ana Sokoloff

Pablo Helguera

Edición, 2011

© Landucci, S.A. de C.V.

Colima 233

Colonia Roma

Delegación Cuauhtémoc

México, D.F., 06700

www.landucci.net

ISBN 978-607-7636-23-6

El contenido de esta publicación se compone de obras nacionales e internacionales pertenecientes a colecciones institucionales y privadas de México y del extranjero, por tal motivo no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de reproducción de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro medio conocido o por conocerse, sin el permiso previo y por escrito del Editor.

LINGUA FRANCA

ARTE CONTEMPORÁNEO

UN CONTINENTE

LLAMADO AMÉRICA LATINA

PATRICIA SLOANE

ANDRÁS SZÁNTÓ

CRISTINA FREIRE

CARLA STELLWEG

JENNIFER JOSTEN

GERARDO MOSQUERA

MARÍA INÈS RODRÍGUEZ

HANS ULRICH OBRIST

ROSA OLIVARES

CHRISTIAN VIVEROS-FAUNÉ

PATRICK CHARPENEL

ANA SOKOLOFF

PABLO HELGUERA

ÍNDICE

- 13** **LINGUA FRANCA**
PATRICIA SLOANE
- 25** **EL SISTEMA DEL ARTE:
UNA NUEVA TOPOGRAFÍA PARA EL SIGLO XXI**
ANDRÁS SZÁNTÓ
- 57** **BACK TO FRONT**
**NOTAS SOBRE EL ARTE SUBTERRÁNEO
EN AMÉRICA LATINA 1960-1970**
CRISTINA FREIRE
- 79** TESTIMONIOS: **'DESDELOTROLADO'**
CARLA STELLWEG
- 113** **SALIDAS Y LLEGADAS**
**EXPOSICIONES, IDENTIDAD Y CAMBIO
EN EL MERCADO GLOBAL**
JENNIFER JOSTEN
- 149** TESTIMONIOS: **SIN PASAPORTE**
GERARDO MOSQUERA
- 167** TESTIMONIOS: **PUROS MILAGROS**
MARÍA INÉS RODRÍGUEZ ENTREVISTA
A HANS ULRICH OBRIST
- 213** **EL TIEMPO ENVEJECE DE PRISA**
ROSA OLIVARES
- 235** **DE PATIO TRASERO A PATIO DE ENTRADA:
EL BOOM DEL MERCADO Y LA RECUPERACIÓN
HISTÓRICA EN MEDIO DE LA RECESIÓN**
CHRISTIAN VIVEROS-FAUNÉ
- 263** TESTIMONIOS: **CONTANDO HISTORIAS...**
PATRICK CHARPENEL
- 285** TESTIMONIOS: **EL RIESGO VALE LA PENA**
ANA SOKOLOFF
- 351** **LA REPÚBLICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
Y EL ROMANCE DE LA PERIFERIA**
PABLO HELGUERA
- 362** LISTA DE OBRA
BIOGRAFÍAS
MAPAS

TESTIMONIOS:
Todos son conversaciones con Patricia Sloane

SALIDAS Y LLEGADAS

EXPOSICIONES,
IDENTIDAD
Y CAMBIO EN EL
MERCADO GLOBAL

JENNIFER JOSTEN

EN 1987, EL ENORME ANUNCIO LUMINOSO SPECTACOLOR DE TIMES SQUARE DECÍA "ESTO NO ES AMÉRICA" EN LETRAS mayúsculas escritas sobre la silueta del mapa de Estados Unidos. La siguiente imagen indicaba que "ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA" era *toda* América: ambos continentes, el Norte y el Sur. No era un anuncio de una empresa ni del gobierno, sino una obra del artista chileno Alfredo Jaar titulada *A Logo for America* financiada por el Public Art Fund de Nueva York. La pieza de Jaar fue de las más visibles —entre las de varios artistas latinoamericanos— en su esfuerzo por trastocar tanto los prejuicios culturales, como las jerarquías que existían en el mundo del arte contemporáneo a finales de la década de 1980, en particular tratándose de los privilegios y las preferencias que tenía la obra de artistas de Estados Unidos y Europa Occidental frente a la que provenía de lugares supuestamente "periféricos".¹ Al apropiarse del anuncio luminoso más visible de Times Square —que solía estar destinado a anunciar productos comerciales, dar las últimas noticias y presentar los teletipos con las cifras de los mercados financieros— Jaar situó su comentario acerca de la relación entre América del Norte, Centroamérica y Sudamérica en el corazón simbólico de la economía global. Mediante esta obra, un público mucho más amplio conoció la obra de Jaar, quien vivía en Nueva York desde 1982 y, para entonces, ya era una figura establecida en la escena artística local, que cada vez era más diversa e incluyente.

Este ensayo examina el papel fundamental que jugaron los artistas latinoamericanos como Jaar en hacer más visible un amplio rango de identidades étnicas, políticas y sexuales dentro del *mainstream* del arte contemporáneo internacional en el paso entre las décadas de 1980 y 1990. En 1987 diversos artistas latinoamericanos fueron incluidos en destacadas exposiciones colectivas que viajaron por Estados Unidos, Europa y América Latina. Así, ese año marcó el inicio de una época en la que captaron la atención de curadores, críticos y coleccionistas radicados en los "centros" del mundo del arte. Podemos entender estas exposiciones como un intento por afirmar y cuestionar la pertenencia de América Latina al marco cultural de "Occidente"; lidiar con el legado del colonialismo, y responder a las nuevas alianzas y presiones diplomáticas, económicas y sociopolíticas que siguieron a la Guerra Fría.

Para la década de 1990, los efectos de la globalización en la tecnología, los medios de comunicación de masas y el libre comercio contribuyeron a que el mundo del arte pasara por un proceso de descentralización generalizada. A las exposiciones periódicas bien establecidas tales como la *Biennale di Venezia* , la *Bienal de São Paulo* y la *Documenta* de Kassel se sumaron nuevas muestras que tenían lugar cada dos o tres años como las que se organizan en Kwangju, Johannesburgo, Estambul o como *Manifesta* , la errante bienal europea. Tradicionalmente, los artistas han tenido que emigrar de sus países de origen hacia los centros mundiales del arte, como Nueva York o París, para formar parte del mercado internacional. Sin embargo, para finales de la década de 1990 algunos artistas residentes en América Latina como Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Rivane Neuenschwander y Doris Salcedo

¹ Tal y como lo menciona Shifra Goldman (377), Jaar no fue "ni el primero, ni el único latinoamericano en aplicar una geografía imaginaria para cambiar el marco del discurso acerca de América"; un antecedente importante es el mapa invertido de Sudamérica del artista uruguayo Joaquín Torres García publicado por primera vez en su revista *Círculo y Cuadrado* en 1936. Goldman, "How Latin American Artists in the US View Art, Politics and Ethnicity in a Supposedly Multicultural World", *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago, University of Chicago Press, 1994), pp. 376–80, publicado por primera vez en *Third Text* , otoño/invierno 1991, pp. 188–192.

ALFREDO JAAR

A Logo for America, 1987
 Galerie Lelong, Galería Oliva Arauna,
 kamel mennour
 CAT. 50

RAFAEL LOZANO-HEMMER

Vectorial Elevation, Relational Architecture 4, 1999-2000
 Galería OMR, ArtCore Gallery, Bitforms Gallery,
 Galerie Guy Bärtschi, Haunch of Venison,
 Max Estrella Galería de Arte
 CAT. 51

se unieron a una especie de circo ambulante de arte contemporáneo internacional que va de continente en continente produciendo obras *in situ* para una u otra feria de arte o exposición. Hoy en día, estos artistas ocupan un lugar destacado en ese paisaje artístico global que siguen ávidamente las hordas de curadores, galeristas, coleccionistas y críticos. Las siguientes páginas tratan de cómo la obra de ciertos artistas latinoamericanos contribuyó al giro global del arte contemporáneo.

El nexo neoyorquino

El *Logo for America* de Jaar le daba continuidad a los intentos que habían hecho otros artistas latinoamericanos por obtener acceso y visibilidad en la capital financiera del mundo, como por ejemplo Diego Rivera con el mural que hizo para el Rockefeller Center en 1933, destruido ese mismo año. La obra de Jaar entabla un diálogo directo con obras de artistas de la misma época como Barbara Kruger y Jenny Holzer que también adoptan aquellas tácticas del marketing de masas que consisten en establecer una relación subliminal entre el texto y la imagen para invadir y desestabilizar las estructuras y restricciones del capitalismo tardío. Esta obra también presenta una relación significativa con el arte conceptual que algunos artistas latinoamericanos desarrollaron entre los años sesenta y setenta como respuesta a la represión de los regímenes dictatoriales en el Cono Sur. *Logo for America* es una inserción en circuitos ideológicos, al igual que la realizada por Cildo Meireles en esa época, cuando intervino la circulación de botellas de Coca-Cola en las que inscribía consignas políticas como *Yankee go home*, para después regresarlas, subrepticamente, al ciclo de embotellamiento y consumo.²

Es significativo que tanto *Inserções em circuitos ideológicos* como *Logo for America* aparecieron originalmente como piezas anónimas y la primera vez que entraron a un espacio expositivo fue en Nueva York, en el contexto de esta ciudad que ha funcionado como lugar de encuentro para la obra y los artistas de América Latina.³ En 1970, las *Inserções* formaron parte de la emblemática muestra *Information* en el MoMA. La muestra reunía a artistas conceptuales de Europa, Estados Unidos y América Latina, entre ellos a David Lamelas, Marta Minujín y Hélio Oiticica. Este último se quedó en Nueva York después de la exposición y se volvió un personaje importante en la escena del arte *underground*. Otros artistas latinoamericanos entre los que estaban Luis Camnitzer, Eduardo Costa, Juan Downey, Rubens Gerchman, Felix Gonzalez-Torres, Leandro Katz, Ana Mendieta, Liliana Porter y Cecilia Vicuña que llegaron por diferentes razones y lograron quedarse por diferentes medios, también vivían en Nueva York en aquel entonces. La presencia de estos artistas hizo que en las décadas de 1970 y 1980 la escena del arte contemporáneo de Nueva York estuviera permeada de un "espíritu latinoamericano".⁴

Estos artistas presentaban su obra constantemente en galerías comerciales y en espacios alternativos como Exit Art, la A.I.R. Gallery, el Artists Space y el Alternative Museum al lado de obras realizadas por

² Véase el texto escrito por Cristina Freire en este volumen.

³ Acerca de la presencia de artistas de América Latina en Nueva York a lo largo del siglo XX, véanse los catálogos de las exposiciones: *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio*, Tatiana Cuevas y Gabriela Rangel (eds.) (Lima: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009); *Nexus New York: Latin American Artists in the Modern Metropolis*, Deborah Cullen (ed.) (Nueva York: coedición entre El Museo del Barrio y Yale University Press, 2009); *A Principality of its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*, José Falconi y Gabriela Rangel (eds.) (New York: The Americas Society coeditado con Harvard University Press, 2006); Carla Stellweg, "Magnet—New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art," en Luis R. Cancel *et al.*, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (Nueva York: Bronx Museum of the Arts coedición con Harry N. Abrams, 1988), pp. 284-311.

⁴ Véase Jacqueline Barnitz, "Conceptual Art and Latin America: A Natural Alliance" Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en *Encounters-/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (Austin: Galería de Arte Archer M. Huntington, Colegio de las Bellas Artes, Universidad de Texas en Austin, 1992), y Stellweg, "Magnet—New York".







diversos productores de todo el mundo. A principios de la década de 1980, un conjunto de crisis económicas y políticas que fueron desde la caída de las bolsas de valores, hasta el apartheid y la propagación de la pandemia del VIH/SIDA, dieron lugar a que en Nueva York hubiera un aumento en las intervenciones hechas por coaliciones de artistas activistas, así como de exposiciones colectivas e individuales cuya intención era crear conciencia política y cuestionar el orden establecido. Los artistas y curadores latinoamericanos desempeñaron un papel importante en estos proyectos que consideraban al arte contemporáneo como una herramienta política y no sólo como una mercancía cara. Para principios de la década de 1990, las obras de artistas que hablaban directamente de la crisis del VIH/SIDA como las del cubano-estadounidense Gonzalez-Torres, las de su colectivo Group Material y las de Gran Fury —afiliado a la organización activista ACT UP— se habían infiltrado en los museos, galerías y casas de subastas de la ciudad. Las contribuciones de estos y otros artistas y colectivos a exposiciones importantes como *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, que fue organizada y exhibida en el Studio Museum, el New Museum y el ahora desaparecido Museum of Contemporary Hispanic Art de Nueva York en 1990 y la *1993 Biennial Exhibition* en el Whitney Museum of American Art, evidenciaron la importancia del papel que estos grupos habían desempeñado en articular y cuestionar nociones de “políticas de identidad”.

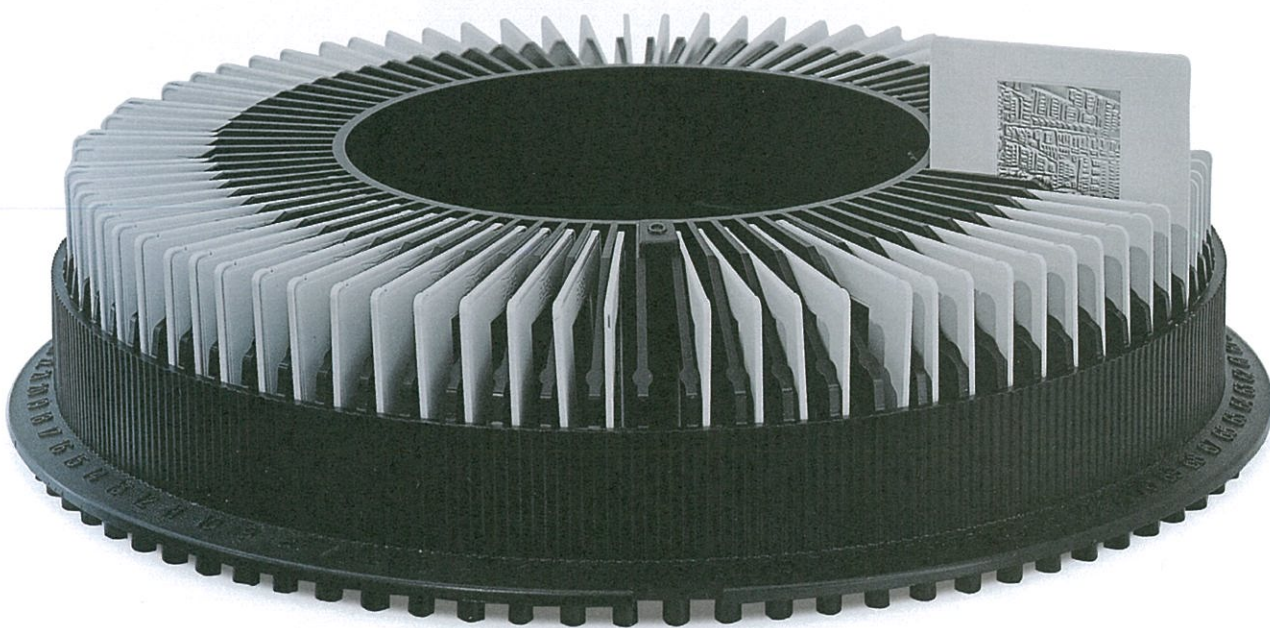
El boom del arte latinoamericano de los años ochenta

Fuera de Nueva York el año de 1987 también marcó el inicio de un periodo en el que varios artistas latinoamericanos lograron tener una mayor visibilidad internacional debido a que fueron incluidos en exposiciones colectivas que viajaron por Estados Unidos, América Latina y Europa. Muestras como *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987* (Indianápolis Museum of Art, 1987), *Hispanic Artists of the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (Museum of Fine Arts, Houston, 1987) y *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990) tenían la intención de representar una región, una nación o una etnia.⁵ Otras exposiciones como *Magiciens de la Terre*⁶ (Centre Georges Pompidou; Grande Halle du Parc de La Villette, París, 1989) y *Cocido y crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994) pusieron a los artistas latinoamericanos en el mismo contexto que a sus colegas internacionales a la vez que enfatizaban y cuestionaban la relación que había entre ellos y “lo primitivo”, “lo fantástico”, “la otredad” o lo autodidacta.

En Estados Unidos, las exposiciones temporales organizadas en torno a América Latina, aunadas al crecimiento del mercado para el arte de esta región en las subastas neoyorquinas en los años ochenta, dieron lugar a un fenómeno que a veces se conoce como el “boom del arte latinoamericano”. En parte algunos artistas contemporáneos latinoamericanos entre los que se cuentan José Bedia, Julio Galán, Guillermo Kuitca y Jac Leirner ingresaron al mercado internacional gracias a su presencia en

⁵ *Arte fantástico: América Latina 1920-1987; Artistas Hispánicos de los Estados Unidos: Treinta pintores y escultores contemporáneos y México; Esplendor de Treinta Siglos*, respectivamente.

⁶ *Magos de la tierra*.



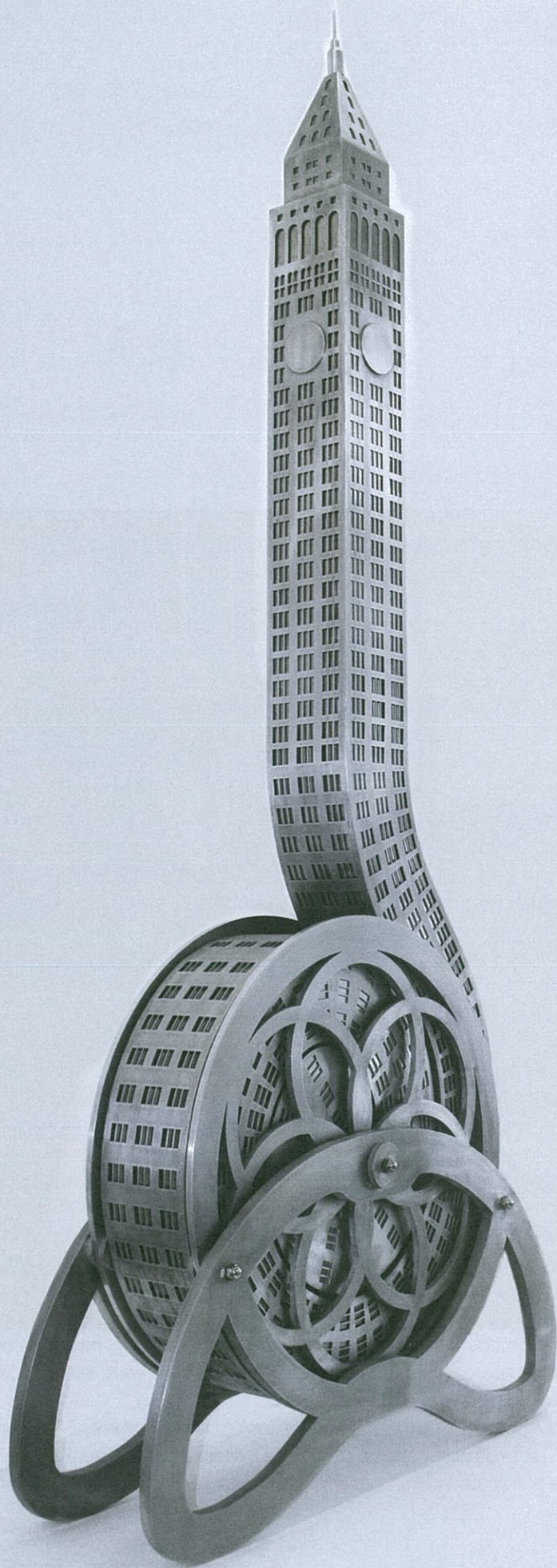
IOLE DE FREITAS

Soplo, 1996
Laura Marsiaj Arte Contemporânea,
Galeria Raquel Arnaud
CAT. 53

ALEXANDRE ARRECHEA

Elastic Metropolitan, 2010
Magnan Metz Gallery, Galeria Casado
Santapau
CAT. 54





exposiciones como *Art of the Fantastic* y *Latin American Artists of the Twentieth Century* (MoMA, 1993). Tal y como lo afirmaron las historiadoras del arte Shifra Goldman y Mari Carmen Ramírez, estas exposiciones tendían a reforzar los estereotipos acerca de esta zona, al intentar homologar un conjunto de prácticas provenientes de contextos históricos y culturales muy diferentes bajo categorías impuestas como la de lo "fantástico", un concepto que provenía del "realismo mágico" en la literatura.⁷ No obstante, este *boom* del arte latinoamericano también permitió que algunos artistas tuvieran más visibilidad. Un ejemplo sería la publicación del método neoconceptual de Leirner en la portada de la edición de verano de 1993 de *Art News* para anunciar la exposición del MoMA.⁸

El incremento en las exposiciones temporales destinadas a un público masivo (una estrategia que empezó en la década de 1970, y que suele llevar el nombre de *blockbuster*, el término hollywoodense que se usa para los éxitos de taquilla) también fue un factor importante para que los artistas latinoamericanos tuvieran acceso al mercado internacional.⁹ En Estados Unidos en particular, estas muestras les ofrecían a los museos una manera de atraer a las masas, formando nuevos públicos a la vez que tenían la oportunidad de conseguir más apoyos de fuentes públicas y privadas. En gran medida, la selección de temas para estas exposiciones dependía de factores ajenos al arte, de intereses políticos y corporativos que las usaban como foros para el marketing y la diplomacia cultural, con la intención de promover temas como los derechos de los inmigrantes y los acuerdos de libre comercio, que tuvieron un impacto decisivo tanto en los países de América Latina, como para la población latina de Estados Unidos.¹⁰ En ese contexto las exposiciones taquilleras eran una buena oportunidad para mostrar aspectos más positivos de la relación entre Estados Unidos y América Latina.¹¹

Aunque, históricamente, Estados Unidos ha atraído a muchos inmigrantes provenientes de América Latina y el Caribe, este fenómeno se incrementó durante las décadas de 1970 y 1980, cuando millones de latinoamericanos procedentes de México, Cuba, Puerto Rico, El Salvador y otros países llegaron por razones económicas y políticas. En los años ochenta, la población latina fue la minoría que creció de manera más acelerada en Estados Unidos y para la década siguiente ya constituía nueve por ciento de la población total del país.¹² Fue también en los ochenta cuando los medios reconocieron que esta población de 30 millones de personas de origen latinoamericano tenía cada vez más potencial adquisitivo, por lo que empezaron a hacer campañas destinadas a los chicanos y los latinos.¹³ A la vez, los políticos empezaron a tomar en cuenta a estos grupos como parte decisiva del electorado, en particular en estados como California, Texas y Florida, lo que condujo a campañas específicas para esos sectores de la población.

Cuando el gobierno de Estados Unidos intervino en los conflictos de Guatemala, Nicaragua y El Salvador, Centroamérica se volvió parte de la conciencia política de los estadounidenses. Estas intervenciones dieron como resultado que el flujo de inmigrantes y refugiados provenientes de esa región que pasa por la

⁷ Véase Shifra Goldman, "Looking a Gift Horse in the Mouth", *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago: University of Chicago Press, 1994: pp. 317-25), publicado por primera vez como "Latin American Art's US Explosion: Looking a Gift Horse in the Mouth", *New Art Examiner* 17:4 (Diciembre, 1989: 25-29), y Mari Carmen Ramírez, "Beyond the Fantastic: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (ed.) (Londres: in IVA, 1995): pp. 229-46, publicado por primera vez en *Art Journal* 51:4 (Invierno 1992): pp. 60-8.

⁸ Agradezco a Adele Nelson por referirme a este ejemplo.

⁹ Con frecuencia, el auge de las exposiciones "blockbuster" está vinculado a muestras muy taquilleras como The Treasures of Tutankhamun organizadas bajo la dirección de Thomas Hoving en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York entre 1967 y 1977. Sobre este fenómeno, ver Giles Waterfield, "Blockbusters: too big to fail?", *The Art Newspaper* 224 (mayo 2011): pp. 43-44.

¹⁰ Goldman y Ramírez estuvieron entre las primeras investigadoras en señalar el significado de los factores políticos y económicos detrás el *boom* de arte latinoamericano. Véase Goldman, "Latin American Visions and Revisions", *Dimensions of the Americas*, pp. 355-356, publicado antes como "Latin Visions and Revisions", *Art in America*, 1988, pp. 148-147; Goldman, "Looking a Gift Horse in the Mouth", pp. 355-356; Ramírez, "Beyond the Fantastic", y Brian Wallis, "Selling Nations," *Art in America* (Septiembre, 1991): pp. 85-91.

¹¹ Goldman, "Latin American Visions and Revisions", p. 356.

¹² Las estadísticas más recientes disponibles en la Oficina del Censo de Estados Unidos indican que en 2006 existían 44.3 millones de latinoamericanos o personas de ascendencia latinoamericana en los Estados Unidos, 14.8 por ciento de la población total de 299 millones. De esos 44.3 millones, 64 por ciento son mexicanos o de ascendencia mexicana.

¹³ Ramírez, "Beyond the Fantastic", pp. 229-230.



JUDI WERTHEIN

Cosa, 2009
Ruth Benzacar Galería de Arte,
Figge von Rosen Galerie
CAT. 56

NADÍN OSPINA

Chacmool, 1999
Galería Fernando Pradilla, Galería el Museo
CAT. 57





frontera de Estados Unidos y México se incrementara, al igual que el tiempo aire dedicado a las noticias acerca de Centroamérica en los medios; lo que a su vez significó que el público estuviera más interesado en lo que sucedía en la región. Estas muestras fomentaban el intercambio cultural, y en esa medida también eran un intento por abrir la percepción a las culturas de otras naciones con la intención de conseguir el apoyo público para los tratados de libre comercio, algo que algunos trabajadores estadounidenses no veían con buenos ojos. A finales de los ochenta y principios de los noventa hubo acalorados debates acerca del Mercosur (1991), el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC, 1994), y la serie de negociaciones en la Ronda de Uruguay acerca del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) que dieron como resultado la creación de la Organización Mundial de Comercio en 1995.

Las exposiciones *blockbuster* de arte latinoamericano más importantes de finales de los ochenta y principios de los noventa estuvieron relacionadas muy de cerca con estos intereses diplomáticos, económicos y políticos. *Art of the Fantastic*, la primera de estas grandes exposiciones, contó con un catálogo importante y fue organizada como el principal evento cultural de los Juegos Panamericanos de Indianápolis en 1987. En ese año también se llevó a cabo *Hispanic Artists in the United States* en el Museum of Fine Arts, Houston. La exposición atrajo a 150 000 visitantes, de los cuales cerca de 30 por ciento eran latinoamericanos o de ascendencia latinoamericana.¹⁴ La exposición de 1990 llamada *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* fue organizada por un pequeño grupo de empresarios mexicanos en colaboración con el gobierno para presentar una visión centrada en temas como la conquista y la asimilación. La intención de esta imagen era conseguir que México no se viera como una amenaza en un momento en que había acalorados debates públicos en torno al TLC.¹⁵ Para conmemorar la llegada de los europeos a América, el Consejo Internacional del MoMA organizó *Latin American Artists of the Twentieth Century* en 1993. La exposición incluía tanto las extensas colecciones de arte moderno latinoamericano adquiridas por el MoMA durante las décadas de 1930 y 1940, como algunas obras en préstamo.

Al mismo tiempo que se llevaban a cabo muchas muestras de este tipo, la presencia de latinoamericanos crecía, día a día y año tras año, en los mercados de arte primarios y secundarios de Nueva York. En 1979 Mary-Anne Martin, especialista de Parke-Bernet (ahora Sotheby's), organizó la primera subasta de arte latinoamericano en beneficio del Center for Inter-American Relations (hoy Americas Society) que estaba financiado por Rockefeller.¹⁶ El inesperado éxito de ventas hizo que la casa de subastas nombrara a Martin directora del Departamento de Pinturas Latinoamericanas y la casa rival Christie's no tardó en seguir su ejemplo. Los cuadros de Frida Kahlo alcanzaron precios espectaculares y junto con el éxito de la biografía de la artista escrita por Hayden Herrera en 1983, la figura de Kahlo hizo que los medios de comunicación le prestaran más atención al arte latinoamericano en las décadas de 1980 y 1990.

¹⁴ Peter C. Marzio, "Minorities and Fine-Arts Museums in the United States", en Ivan Karp y Steven D. Lavine, (eds.), *Exhibiting Cultures: The Politics and Poetics of Museum Display* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991), 123.

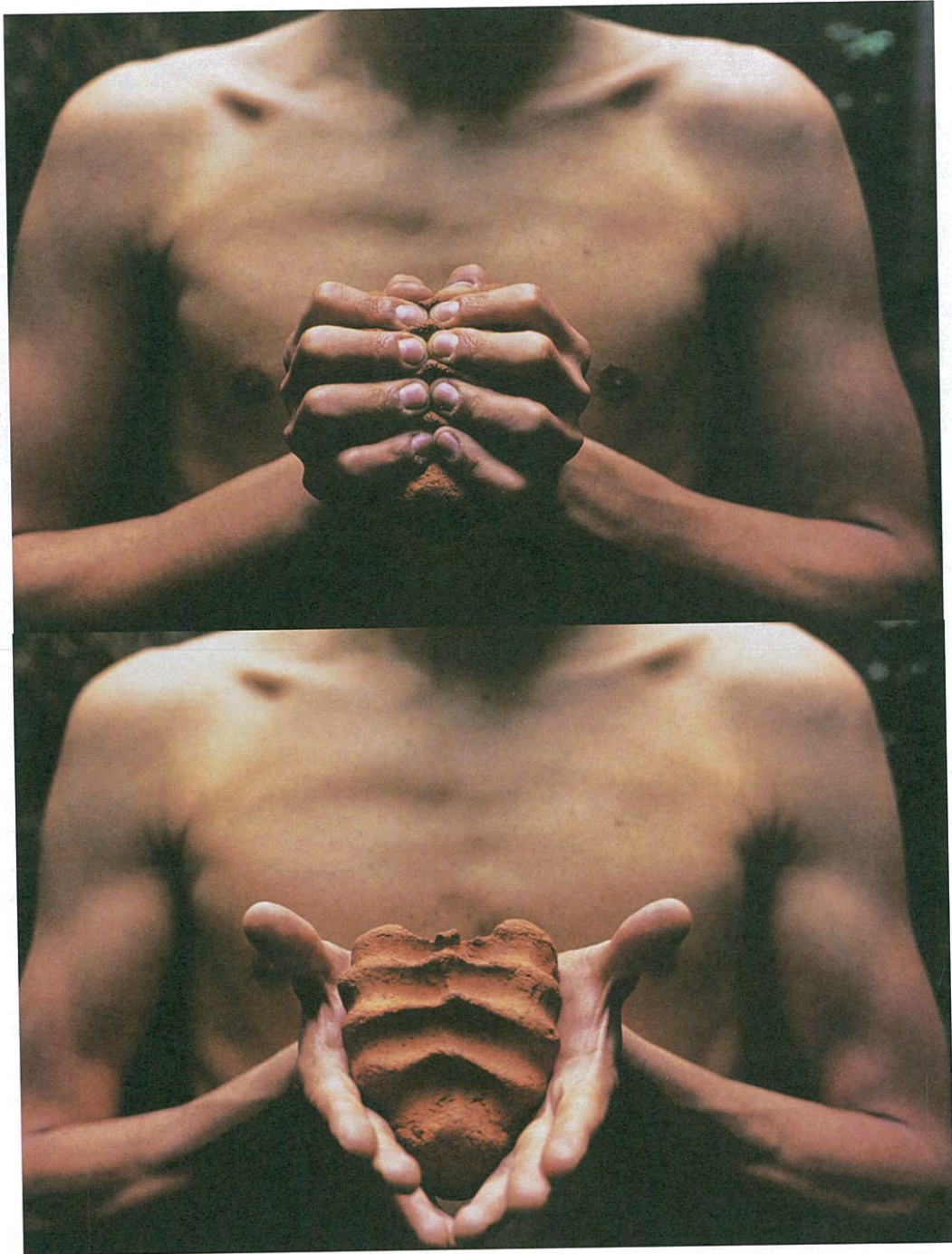
¹⁵ Véase Goldman, "Metropolitan Splendors: The Buying and Selling of Mexico," *Third Text*, primavera, 1991, pp. 17-26, y Wallis, "Selling Nations".

¹⁶ Mary-Anne Martin, "The Latin American Market Comes of Age", Mary-Anne Martin Fine Art, www.mamfa.com-2374-the-latin-american-market-comes-of-age-2, 2010, consultado el 16 de octubre de 2011.



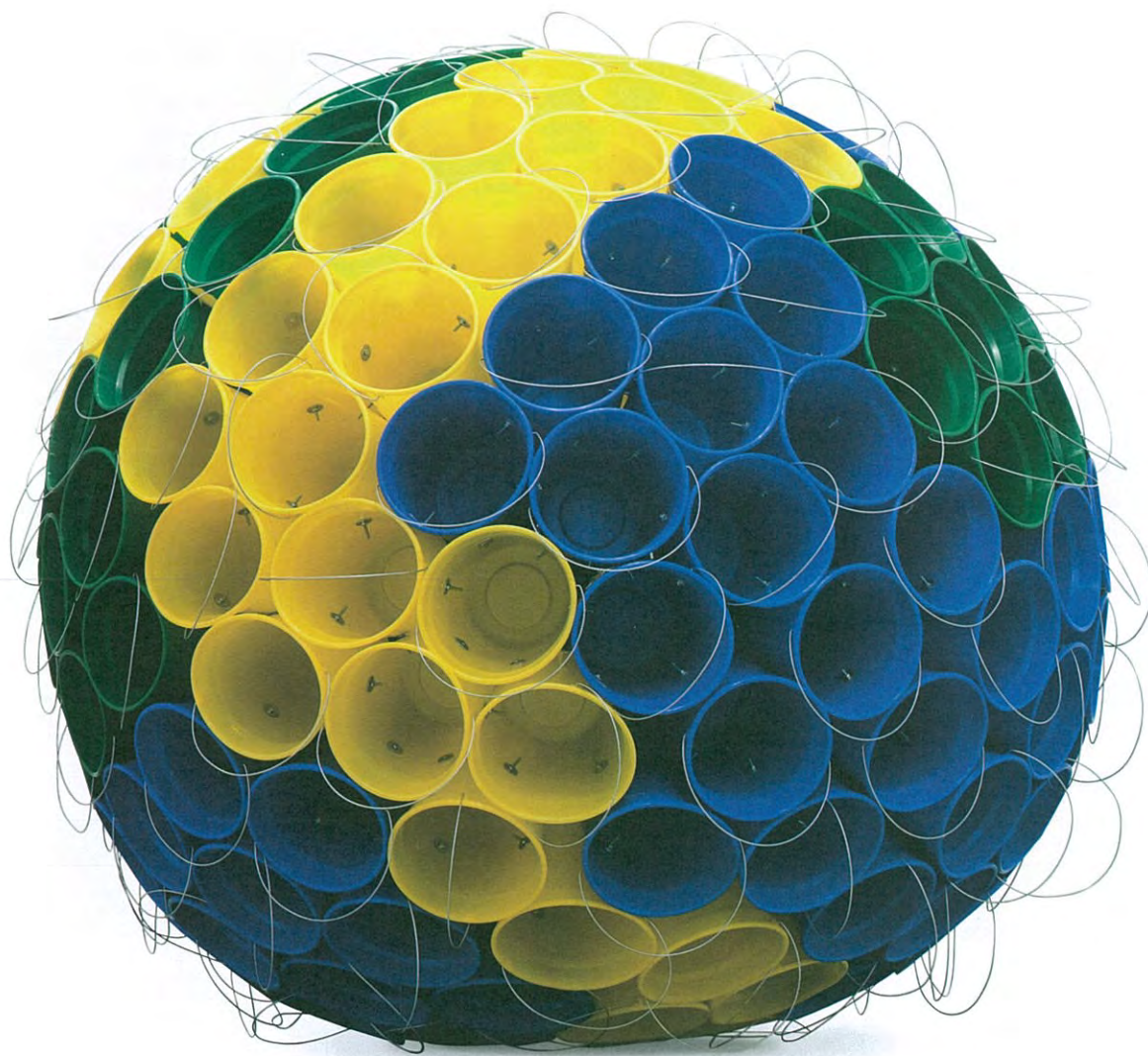
GABRIEL OROZCO

Mis manos son mi corazón, 1991
kurimanzutto, Galerie Chantal Crousel,
Marian Goodman Gallery, White Cube
CAT. 59



MAREPE

Satélite Baldío, 2006-07
Galeria Luisa Strina, Anton Kern Gallery,
Galerie Max Hetzler
CAT. 60





A pesar de que *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* no incluía obras posteriores a 1945, la Compañía Cementos Mexicanos (Cemex) con apoyo gubernamental patrocinó una serie de exposiciones y eventos culturales en diversos foros y galerías en cada una de las tres ciudades que visitó la muestra bajo el título de *Parallel Project*. Estas actividades fueron organizadas por las galerías más importantes de la Ciudad de México y Monterrey e incluyeron obras de Julio Galán, Javier de la Garza y otros pintores asociados al "neomexicanismo" y viajaron a Nueva York, San Antonio y Los Ángeles al lado de *Splendors*.¹⁷ Las dos muestras eran parte de una campaña del gobierno de México para promover el turismo llamada "*Mexico: a Work of Art*", que también incluía anuncios que mostraban obras de Frida Kahlo, Diego Rivera y Rufino Tamayo.¹⁸

Un año después, algunos espacios alternativos y pequeños museos de ciudades donde se había presentado *Splendors* organizaron exposiciones de las prácticas contemporáneas neoconceptuales e instalaciones de artistas radicados en la Ciudad de México como Francis Alÿs, Thomas Glassford, Silvia Gruner, Gabriel Kuri, Gabriel Orozco, Melanie Smith y Pablo Vargas Lugo¹⁹ que representaban una visión y unos intereses que no correspondían a la cultura "oficial" de México. Al lado de otros artistas como José Bedia, Jimmie Durham, Juan Francisco Elso y Flavio Garcandía pusieron a la Ciudad de México en el mapa de este mundo del arte cada vez más descentralizado por medio de los espacios alternativos, talleres y exposiciones efímeras que organizaron junto con sus colegas.²⁰

Lo crudo y lo cocido

El *boom* del arte latinoamericano en Estados Unidos, dio lugar a una serie de respuestas por parte de artistas y curadores que vivían en Europa y América e intentaron situar la obra de los artistas latinoamericanos contemporáneos en un contexto menos bilateral, más globalizado. La Bienal de la Habana, organizada por el Centro Wifredo Lam por primera vez en 1984 desempeñó un papel muy importante en ese proceso. Si bien, en principio, la intención era que funcionara como una plataforma para los artistas de América Latina y el Caribe, la segunda edición incluyó obra de artistas de África y Asia que, a lo largo de la historia, no habían participado en bienales más establecidas como la de Venecia y la de São Paulo y tampoco habían tenido muchas oportunidades de exponer en París, Londres o Nueva York.²¹ Cuando se llevó a cabo la Séptima Bienal de la Habana en el año 2000, algunos de los artistas cubanos que habían participado en varias ediciones, como Tania Bruguera y Los Carpinteros, ya estaban entre los más buscados a nivel mundial.

En 1989, el curador francés Jean-Hubert Martin organizó la muestra *Magiciens de la Terre*, esta se anunció como "la primera exposición global de arte contemporáneo"²², y se presentó en el Centre Pompidou y en el Parc de La Villette en París, para conmemorar el bicentenario de la Revolución francesa incluyendo a 100 artistas contemporáneos seleccionados por Martin, de los cuales 50 vivían en Europa

¹⁷ Ver Alberto Ruy Sánchez et al., *Nuevos momentos del arte mexicano* (Ciudad de México y Nueva York: Parallel Project/-Turner, 1990).

¹⁸ Sobre la campaña "Mexico: A Work of Art" y su relación con *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, ver Wallis, "Selling Nations", 85-91.

¹⁹ Algunas de estas exposiciones fueron *D.F.: Art from Mexico City* (Blue Star Art Space, San Antonio) y *The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle* (Art Center College of Design in Pasadena), ambas de 1991.

Véase *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Olivier Debrouse (ed.) (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), pp. 454-455, n. 458.

²⁰ Se habla de la importancia de la Ciudad de México como un imán para estos artistas provenientes de Estados Unidos, Europa y Cuba, al igual que para mexicanos como Gruner y Orozco, en Olivier Debrouse, "Puntos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992", *La era de la discrepancia*, pp. 338-347.

²¹ Ver el texto de Gerardo Mosquera en esta misma publicación. N. del E.

²² Jean Fisher, "Fictional Histories: Magiciens de la terre + Bilderstreit," *Artforum* 28:1 (Septiembre, 1989): p. 158.

CARLITO CARVALHOSA

Roteiro de visitaç o, 2010
Galeria Nara Roesler,
s lvia cintra+box4
CAT. 62

CARLA ZACCAGNINI

Bravo-Radio-Atlas-Virus-Opera, 2009-2010
Galeria Vermelho, Galeria Joan Prats
CAT. 63







y Estados Unidos y 50 en algún lugar de África, Asia o América Latina. *Magiciens* incluyó obras de Bedia, Galán, Jaar y Meireles. Martin afirmaba ofrecer un nuevo punto de vista acerca de la relación entre los productores occidentales y los no occidentales. Sin embargo, habló de lo decepcionado que se había sentido cuando descubrió que: "los latinoamericanos tienen redes artísticas 'occidentales' iguales que las nuestras; tienen galerías, museos y demás, y leen *Artforum*. Esperaba encontrar algo totalmente diferente y 'alterno', algo que en sus propias palabras: 'renovara nuestra visión, rejuveneciera nuestro interés'".²³ Mucha gente consideró que la yuxtaposición que Martin presentó en la muestra donde mezclaba profesionales del arte del "primer mundo" con representaciones rituales provenientes del "tercero" era un juego de poder neocolonial, lo cual dio lugar a una avalancha de críticas provenientes de curadores de América y Europa.

A diferencia del dudoso enfoque de Martin, en Europa se llevaron a cabo otras tres exposiciones que presentaban puntos de vista más específicos en torno al arte de América Latina, tanto en el aspecto histórico como en el cultural. La primera de ellas fue *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*²⁴ (Hayward Gallery, Londres, 1989), en cuyo catálogo se publicó la investigación exhaustiva de Dawn Ades que sigue siendo un texto fundamental para los latinoamericanistas. Las otras dos estaban basadas en propuestas curatoriales que tenían la intención de ser una respuesta a *Magiciens de la Terre*. *Transcontinental: Nine Latin American Artists*²⁵ (Ikon Gallery, Birmingham, 1990) fue la primera de ellas, curada por Guy Brett, y reunió obras neoconceptuales de Waltercio Caldas, Eugenio Dittborn, Víctor Grippo, Jack Leirner, Cildo Meireles y otros artistas. La segunda, titulada *América, Bride of the Sun: 500 Years Latin America and the Low Countries*²⁶ (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes) se llevó a cabo en 1992. En esa ocasión, Catherine de Zegher invitó a Bedia, Caldas, Meireles y Orozco, entre otros artistas, para que produjeran instalaciones de sitio específico como parte de la exposición.

Quizá, de todas estas muestras, la más novedosa fue *América, Bride of the Sun* pues "rechazó el orden cronológico y en vez de eso propuso un recorrido laberíntico organizado por temas, mezclando imaginarios que reflejaban los conflictos culturales, así como los encuentros, las rupturas y las repeticiones; [invitando] al espectador a enfrentar su propio imaginario latinoamericano".²⁷ Al yuxtaponer obras de diferentes épocas por todo el museo, la exposición le ofrecía al visitante una visión única y diferente de los 500 años de relación entre América y "Occidente", al contrario del enfoque cronológico, más tradicional, de exposiciones como *Latin American Artists of the Twentieth Century*. En ese sentido, *América, Bride of the Sun* retomaba las teorías posmodernas y poscoloniales, cada vez más presentes en aquel momento, mientras que otras muestras aún sustentaban el punto de vista de un centro hegemónico en relación con América Latina como una periferia, como el "otro".

²³ Guy Brett, *Transcontinental: An Investigation of Reality: Nine Latin American Artists* (Londres: Verso, 1990), p. 11.

²⁴ Arte en América Latina: La época moderna 1820-1980.

²⁵ *Transcontinental: Nueve artistas latinoamericanos*.

²⁶ América, la novia del sol: 500 años de América Latina y los Países Bajos.

²⁷ Jean Fischer, "The 'Bride' Stripped Bare. Even So..." *Artforum*

31 (noviembre 1992), p. 98.

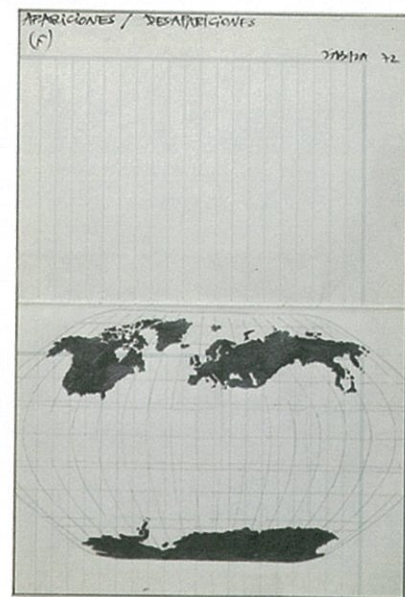
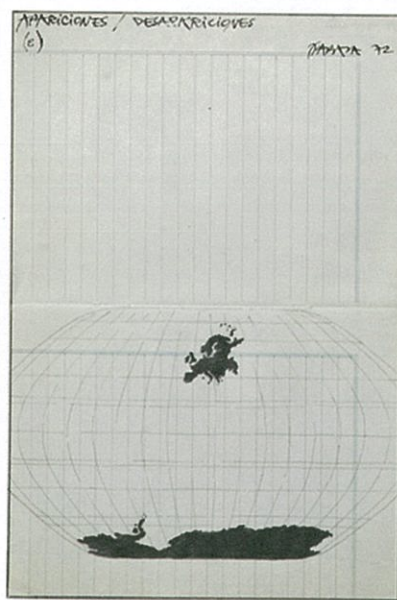
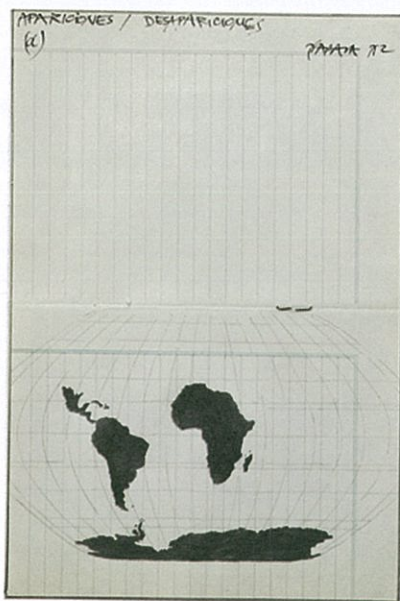
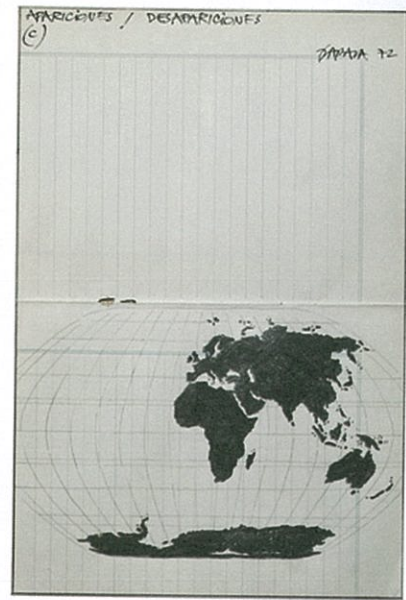
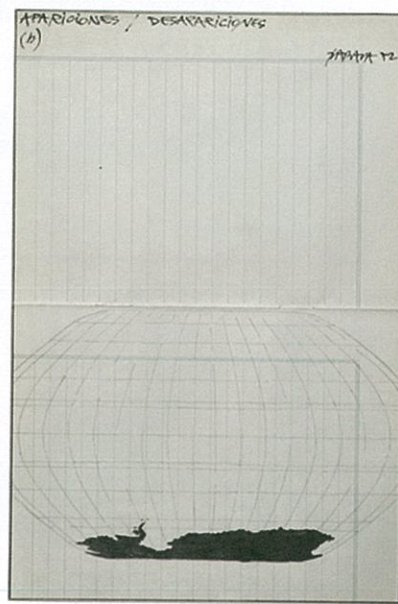
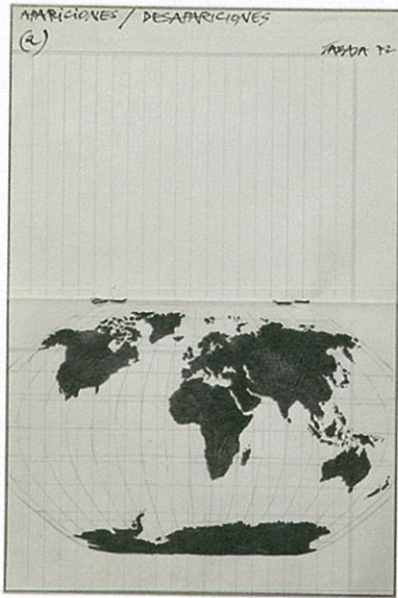
A principios de la década de los noventa, algunos curadores y críticos latinoamericanos organizaron exposiciones de menor escala con la intención de abrir la discusión acerca de la celebración y/o conmemoración del quinto centenario de la llegada de Colón a América desde el punto de vista de los colonizados y no de los colonizadores. Estas muestras también fueron una respuesta a las grandes exposiciones de arte latinoamericano de los ochenta, pues presentaban diferentes perspectivas de las definiciones del arte contemporáneo de América Latina. Estas exposiciones fueron *Si Colón Supiera...* (Museo de Monterrey, 1992), organizada por Curare,²⁸ que incluía obras de sitio específico de Bedia y Orozco; *Ante América* (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992), que fue curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, e incluía 26 artistas latinoamericanos entre los que estaban Bedia, Camnitzer, Jaar, Mendieta y Salcedo; y *Cartographies: 14 Latin American Artists* (Winnipeg Art Gallery, 1993), curada por Ivo Mesquita, con José Bedia, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Neto, Juan Dávila, Iole de Freitas, Gonzalo Díaz, Carlos Fajardo, Julio Galán, Guillermo Kuitca. Después de Winnipeg, la muestra fue presentada en Caracas, Bogotá, Ottawa, Nueva York y Madrid.

A principios de la década de 1990, en ambos lados del Atlántico, se llevaron a cabo otras dos exposiciones importantes que situaban la obra de artistas latinoamericanos en un contexto más "global". En 1990, tres pequeños museos de Nueva York —el New Museum, el Studio Museum de Harlem y el Museum of Contemporary Hispanic Art— que funcionaban como espacios alternativos, pues estaban dedicados a temas relacionados con grupos específicos, se unieron para organizar la exposición *The Decade Show*. La exposición presentaba un punto de vista tumultuoso e increíblemente variado del arte contemporáneo en Estados Unidos al incluir obras que hablaban de la identidad cultural y política en términos de raza, género y orientación sexual; así como de la crisis del SIDA y cuestiones de censura. *Logo for America* de Jaar se volvió a presentar en Times Square como parte de la muestra, que también incluía una instalación de Gonzalez-Torres y un performance de Guillermo Gómez-Peña. De hecho, *The Decade Show* cuestionó la idea de que el arte contemporáneo era un terreno elitista dominado por hombres blancos heterosexuales y allanó el camino para otras exposiciones que propusieron abrir nuevas perspectivas y romper con la clasificación en términos de etnias y nacionalidades. Al hacerlo, puso el énfasis en aquella producción artística que no había estado representada en los museos de Estados Unidos hasta la década de los ochenta.

Finalmente, Dan Cameron incluyó obra de Gonzalez-Torres, Meireles y Orozco, entre otros, en la exposición *Cocido y crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994) una muestra que incluía a artistas del primer y del tercer mundo como lo había hecho *Magiciens de la Terre*, pero en lugar de concentrarse en las diferencias y los desencuentros, tenía "como objetivo encontrar puntos de contacto y confluencia" entre la obra neoconceptual de los artistas y proponía que éstos compartían un "lenguaje

²⁸ Curare Espacio Crítico para las Artes fundado en 1991 por Olivier Debroise et al. fue uno de los primeros espacios autogestivos en la Ciudad de México, N. del E.







en común... sin prejuicios en cuanto a su selección de materiales, técnicas y procedimientos".²⁹ Este enfoque también podría ser criticado por intentar borrar las diferencias en aras de promover las tendencias neoconceptuales como un estilo contemporáneo global.

El marco de las exposiciones globales en los noventa

En 1987, Manfred Schneckenburger, el organizador de la *Documenta VIII*, trató de justificar su selección de un sólo artista de América Latina (Alfredo Jaar) diciendo: "no es posible mostrar la situación de países donde el arte siempre está atrapado entre una gran tradición perdida y el deseo de tener contacto con el mundo moderno".³⁰ La cantidad y la diversidad de exposiciones internacionales de arte contemporáneo polémicas que se llevaron a cabo en los 10 años que siguieron le demostraron al público mundial que los estereotipos detrás de declaraciones como ésta, eran erróneos además de obsoletos, pues muchos de estos artistas llegaron a tener un gran éxito en el mercado de arte internacional.

Para mediados de los años noventa, el circuito internacional de arte contemporáneo era más diverso que nunca, tanto en términos de los lugares en los que se exponía la obra —en ferias y bienales— como en cuanto a las culturas a las que pertenecían los artistas. En 1997, un año en el que se llevaron a cabo cinco bienales internacionales, así como una edición de la *Documenta* y una *Whitney Biennial* que se caracterizó por ser multicultural, la historiadora del arte Miwon Kwon relacionó la proliferación de eventos de arte contemporáneo en lugares periféricos en la década de 1990 con un aumento en la producción de obras de sitio específico. Según ella, el artista contemporáneo "ya no es un productor de objetos atado a su taller, sino alguien que trabaja sobre pedido" pues cada vez hay más instituciones y eventos que lo invitan a producir obras que articulen, legitimen o rindan homenaje al color local de una ciudad, región o barrio en particular.³¹ "Por lo tanto", continúa, "si tiene éxito [el artista] viaja todo el tiempo y trabaja a destajo en más de un proyecto para sitio específico, ya sea como un trotamundos, un turista o un aventurero, como un crítico de cabecera residente o un pseudoetnógrafo que va de Sao Paulo a Munich, de Chicago a Seúl, de Ámsterdam a Nueva York, etcétera".³²

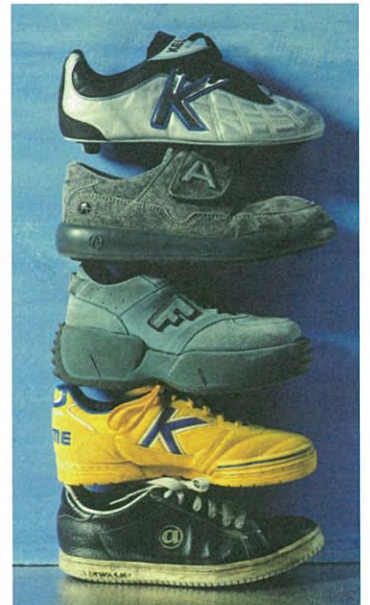
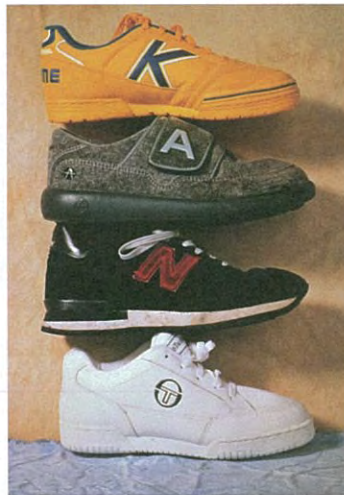
Al mismo tiempo, las exposiciones más establecidas como *Documenta* y la *Biennale di Venezia*, empezaron a hacer énfasis en la obra de artistas que no venían de Europa ni Estados Unidos, incluyendo a más y más artistas de América Latina, Asia y África. Así, las cosas cambiaron; en la *Documenta X* de 1997 curada por Catherine David, las obras de Gabriel Orozco, Hélio Oiticica y Lygia Clark ocupaban una buena parte del catálogo del evento. En la dos ediciones de la *Biennale di Venezia* (la 48ª de 1999 y la 49ª de 2001) curadas por Harald Szeemann, América Latina empezó a despuntar, con la presencia de numerosos artistas como Nelson Leirner, Kcho, Tania Bruguera, Francis Alÿs, Regina José Galindo, Yishai Jusidman, Nadin Ospina, Leandro Erlich, Gustavo Artigas, Priscilla Monge, Santiago Sierra, Vik Muniz, Ernesto Neto,

²⁹ "Foreword", *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994): p. 295.

³⁰ Luis Camnitzer, "Wonder Bread and Spanglish Art", *Beyond the Fantastic*, op. cit., p. 157.

³¹ Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity", *October* 80 (Primavera 1997), p. 100.

³² *Ibid.*, p. 101.



STEFAN BRÜGGEMANN
(UNFINISHED), 2008
Galería de Arte Mexicano,
Parra & Romero, Yvon Lambert
CAT. 69



JUAN MANUEL ECHAVARRÍA
Desenterrar y hablar, 2009
Joséé Bienvenu Gallery, Galería Sextante
CAT. 70



LUCAS BAMBOZZI

Puxadinho II, 2010
Luciana Brito Galeria
CAT. 71

REGINA SILVEIRA

Descendo a Escada, 2002
Sicardi Gallery, Galeria Bolsa de Arte, Luciana Brito
Galeria, Galeria Metta, Alexander Gray Associates
CAT. 72

Javier Téllez, entre otros. Dos años después, para la 50ª edición, Gabriel Orozco fue invitado a curar una de las secciones del *Aperto*, incluyendo a varios artistas mexicanos.³³

Aunque los curadores siguieron organizando exposiciones basadas en la pertenencia a una nación o una región en la década de 1990, aquellos artistas que habían formado parte del “boom del arte latinoamericano” se dispersaron al integrarse a eventos internacionales de contenido global tales como la *Documenta*. En este tipo de muestras la “diferencia” seguía siendo importante, mientras que la cuestión de la nacionalidad se volvió cada vez más irrelevante. En un encuentro titulado *Horizontes del arte latinoamericano* que se llevó a cabo como parte de ARCO en 1997, Mari Carmen Ramírez habló de cómo los factores económicos y tecnológicos relacionados con la globalización habían facilitado la participación en los circuitos internacionales del arte y, al hacerlo, habían transformado el papel que desempeñaban los artistas y curadores latinoamericanos. En particular, destacó el cambio que se dio entre las décadas recientes —cuando los artistas de la periferia dejaban sus países para residir de manera permanente en las metrópolis— y ese momento en el que éstos vivían “un ir y venir constante entre los circuitos del centro y sus culturas de origen” pues aún necesitaban ser legitimados por los centros.³⁴ Al hacerlo, afirmó también que si bien esa necesidad es inevitable para los artistas, igual de urgente es seguir vinculados a la “densa urdimbre de relaciones culturales comprendidas por el tejido o la *textura de lo local*.”³⁵

Ramírez se refirió al método de Meireles como un modelo que demostraba que el conceptualismo es la *lingua franca* del mundo del arte contemporáneo y el medio más eficaz para que la obra de los artistas de América Latina refleje lo global y lo local. Asimismo, afirmó que lo local ya no aparecía representado por medio del “uso implícito o el desgaste explícito de imágenes, motivos o referentes estilísticos... Más aún, los parámetros de ‘la *diferencia*’ promovida como valor de mercado por los centros hegemónicos se refieren a las propias estructuras de poder económico y social en que se encuentran inscritas las prácticas artísticas del tipo de sociedades no-hegemónicas representadas por América Latina”.³⁶

Al mismo tiempo, argumentó que, en ese momento, las funciones del curador latinoamericano habían cambiado, y que ese cambio era una espada de doble filo: “en lo laudatorio o afirmativo del sistema, el curador se define como un agente (casi bursátil) de capitales de uso intelectual global; en lo resistente al *status quo* y, por ende, al *establishment*, lo hace como un crítico intermediario de contextos donde circulan y se intercambian valores simbólicos”.³⁷ Con estas palabras, Ramírez articuló el cambio fundamental que hubo en el mundo del arte, a medida que el arte contemporáneo, los artistas y los curadores de América Latina lograron cuestionar, si no liberarse del todo, de las envolturas identitarias que les permitieron ingresar al *mainstream* en la década de 1980.

³³ Esta sección, titulada *La cotidianidad alterada*, incluía obras de Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán y Damián Ortega, así como de Jimmie Durham y Jean-Luc Moulène. Ver *Biennale di Venezia: Dreams and Conflicts, the Dictatorship of the Viewer. 50th International Art Exhibition*, ed. Francesco Bonami y María Luisa Frisa (Milán: Skira, 2003).

³⁴ Mari Carmen Ramírez, “Contexturas: Lo global a partir de lo local”, en *Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro, eds. (Madrid: Editorial Tecnos, 1999), p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.



