

# PRÓLOGO

Vamos a empezar por el final.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Diciembre de 2018