

DOSIER #04

**REFLEXIONES SOBRE LAS
PRÁCTICAS CURATORIALES**

**MARÍA
LAURASE**

LA PERSPECTIVA DE FIN DE SIGLO: LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWEENTIETH CENTURY (MUSEUM OF MODERN ART - MOMA, NUEVA YORK, 1992-1993)

The end of century perspective: Latin American Artists of the Twentieth Century (Museum of Modern Art - MOMA, Nueva York, 1992-1993)

María Laura Ise

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 16/10/17

Fecha de aceptación: 31/10/17

Resumen

Este artículo analiza la exposición Latin American Artists of the Twentieth Century (Museum of Modern Art - MOMA, Nueva York, 1992-1993) situada en el contexto histórico cultural más amplio del cual forma parte: los cambios en el sistema global del arte ocurridos en los años ochentas, el llamado boom del arte latinoamericano en los Estados Unidos y el aniversario del Quinto Centenario de la conquista y colonización de América. En medio de estos cruces, y teniendo en cuenta una diversidad de fuentes de análisis que incluye el propio archivo de la exposición, la pregunta está puesta en qué tipo de representaciones se desprenden de la misma y en qué lugar se sitúa América Latina, su arte y artistas.

Palabras clave:

Exposiciones, arte latinoamericano, representaciones, Estados Unidos, MOMA, Quinto Centenario, América Latina, Boom.

Abstract

The article analyses the exhibition Latin American Artists of the Twentieth Century (Museum of Modern Art - MOMA, Nueva York, 1992-1993) as part of a broad cultural context: the global art system and its variations in the 80s, the latin american art boom in the United States and America's conquest and colonization Quincentenary. From this starting point, considering the exhibition's archives and other documental references, the question is: how Latin America, its art and artists are represented and placed?

Key Words:

Exhibitions, latin american art, representation, United States, MOMA, Latin America, Boom.

Biografía de la Autora:

Resistencia (Chaco), Argentina, 1980. Artista visual y Doctora en Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, Ciudad de México) con la tesis: Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992. Actualmente docente-investigadora del Instituto de Cultura, Sociedad y Estado (ICSE), Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Argentina.

Situar la exposición del MOMA en una perspectiva global es el primer paso para enmarcarla y la década del ochenta con sus redefiniciones en distintos niveles, la coyuntura temporal privilegiada para hacerlo. Estos años marcan una mayor circulación de las producciones artísticas del entonces llamado “Tercer Mundo” a través de importantes proyectos expositivos: asiáticos, pueblos indígenas, latinos, hispanos, migrantes y minorías étnicas situadas en los países centrales se traen a escena para ampliar el repertorio de lo ya visto y contado en materia artística¹. Eventos artísticos internacionales ya consolidados como la Bienal de Venecia o documenta de Kassel acompañan este giro, pero también propuestas de nueva raigambre como la Bienal de la Habana —nacida en 1984 y organizada por el Centro Wilfredo Lam de esta ciudad— vienen a ofrecer una especie de contrapeso o divergencia a las miradas hegemónicas tan patentadas de la escena artística internacional tal como está planteada entonces.

Dentro de este marco y al traerse como tema central el discurso sobre el “otro” desde los distintos proyectos expositivos, se vislumbra también la historia de más larga duración del “sistema moderno de arte y cultura” (Clifford, 1998) o “sistema de representación” (Hall, 2013) que reafirma un esquema de relaciones de poder a nivel global. Así, son las exposiciones y su lugar de enunciación las que en estos años nos remiten a conflictos y disputas

en torno a identidades y jerarquías, polarización geográfica y cultural, y a la división entre los llamados países del centro y la periferia (Wallerstein, 2005). Pero también señalan la preeminencia de algunas ciudades que históricamente ejercen un rol preponderante en la organización de eventos artísticos, promoción de artistas, difusión hegemónica de publicaciones y definición de tendencias que si bien son locales se difunden como internacionales.

1989 abre la puerta de un nuevo orden económico y político a nivel global, que repercute y cambia el campo del arte, dejando atrás en gran medida la división este-oeste que lo estructura desde finales de la segunda guerra mundial. El predominio del capitalismo tan anunciado significa, entre otras cosas, el pasaje a un nuevo orden mundial con Estados Unidos como hegemonía, el inicio de una nueva etapa de concentración global de la riqueza, y el auge de mecanismos de libre mercado que se extienden globalmente. En consonancia con esto, esta fecha marca el inicio de un proceso de comercialización de estas otras producciones antes al margen de los grandes eventos artísticos a nivel mundial. La expansión del mundo del arte con un sesgo marcadamente económico, una tendencia que presenta varias facetas, parece ser la nota más acorde al cambio de época.

El boom

Los *booms* en el campo artístico se identifican por la existencia de numerosas y grandes exposiciones con gran circulación tanto en museos como galerías, la atención de la crítica, así como por una intensa actividad desarrollada por las casas de subasta (Goldman, 1994). Para el arte latinoamericano en Estados Unidos, ubicado históricamente en un lugar marginal de la historia del arte de este país, un nuevo período de visibilidad comienza con el inicio de las subastas en 1980-1981 —a través de Sotheby’s y Christie’s respectivamente— y se afianza en la segunda mitad de la década siguiente. Así, la idea del *Latin art boom* remite a la categorización, promoción, exhibición y venta del arte latinoamericano en los Estados Unidos en

¹ Se pueden mencionar como ejemplo las siguientes exposiciones: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Museum of Modern Art, Nueva York, 1984-1985); *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou-Grande Halle de la Villette, París, 1989); y también *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (Hayward Gallery, Londres, 1989-1990), con la curaduría de Rasheed Araeen. Una referencia para tratar el sistema global del arte en este período son: Weiss, Rachel (et.al.), *Making Art Global* (Part 1). *The Third Havana Biennial 1989, Exhibition Histories*, Afterall Books, London, 2011; Steeds, Lucy (et. al.), *Making Art Global* (Part 2), *Magiciens de la Terre 1989, Exhibition Histories*, Afterall Books, London, 2013.

un contexto marcado por el discurso del multiculturalismo. Este es un fenómeno externo, porque eclosiona en escenarios metropolitanos de ciudades europeas y estadounidenses; y su nombre no solo ubica este segmento del arte como algo separado sino que conlleva varios cuestionamientos a la categoría misma de “arte latinoamericano” y su pertinencia.

La llamada *ethnic fever* tiene su apoteosis en 1992 con la conmemoración del llamado descubrimiento de América, donde la resurrección del interés por la cultura latina parece ser total: la inserción de estos artistas y su inclusión en exposiciones personales y grupales, mucha atención crítica y de los museos que realizan compras de sus obras, simposios, nuevas publicaciones, la prensa general que cubre estos temas; pero también, y con exacerbado entusiasmo, el alza de precios constante del mercado del arte en sus variaciones de galerías, subastas, y la activa presencia de coleccionistas entran en escena.²

A diferencia de las dos décadas previas en donde en términos generales las condiciones políticas están marcadas por la violencia e inestabilidad, la región vive una transición hacia regímenes democráticos y nuevos acuerdos económicos de los cuales el TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) es un signo evidente. El creciente peso demográfico de la población latina en Estados Unidos, su valoración no solo como electorado sino como nuevo público consumidor por parte de grandes empresas en alianza con importantes museos, entre otros factores, trae aparejada una reevaluación de las figuras y la producción artística de América Latina.

² La discusión y crítica en torno a la categoría de “arte latinoamericano”, así como el desarrollo del boom de las artes plásticas en los Estados Unidos en la década del ochenta y principios de los noventa son tratados en profundidad en mi Tesis de Doctorado (Caps. 2 y 3): *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992*, Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, 2016.

Como evento icónico de estos años, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Metropolitan Museum of Art-MET, Nueva York, 1990-91) puede leerse —junto con otras importantes exposiciones del boom— como un antecedente de LAAXC.³ La exposición —que presenta alrededor de 400 obras en un recorrido histórico lineal que va desde las culturas precolombinas de Mesoamérica hasta los principales exponentes de la pintura mexicana de los años cuarenta— deja ver varias cosas. Por un lado, que una de las instituciones más importantes del país lleva al centro de la atención el arte latinoamericano luego de muchos años de ausencia; y por otro, dado el énfasis puesto en las obras pre-colombinas y coloniales, que constituye un homenaje encubierto al Quinto Centenario debido a que se guarda silencio respecto a las manifestaciones en contra de estas celebraciones realizadas abiertamente en ese entonces así como sobre la condición actual de estos pueblos. Cabe mencionar la combinación público-privada —Televisa (que provee el financiamiento) y la presencia oficial de Salinas de Gortari— para mostrar la imagen del país más conveniente en medio de las negociaciones del TLCAN, lo cual resalta las implicancias internacionales de este evento y su uso para hacer relaciones públicas.⁴

La fecha del **Quinto Centenario** da cuenta de una inmensa cantidad de debates y des-

³ Esta es la abreviatura para *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Museum of Modern Art - MOMA, Nueva York, 1992-1993) en este artículo.

⁴ Un análisis reciente sobre arte mexicano en la década del noventa retoma la relación entre las políticas culturales del gobierno del presidente Salinas (1988-1994), la desregulación económica y el proceso neoliberal de la economía ocurrido en estos años, teniendo presente cuáles son los capitales simbólicos que comienzan a circular a raíz de esto y explicando las nuevas dinámicas que marcan la relación entre el Estado y la inversión privada: *Montero, Daniel, El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Estado de México, 2013.

acuerdos en el campo cultural, es utilizada para celebrar, conmemorar, rechazar o dar una versión de los hechos en torno a la conquista y colonización. La carga histórica de 1992 es motivo suficiente para reflexionar y sentar posturas; también, como algunos gobiernos lo harán, para hacer uso del efecto simbólico de este año para posicionarse en la escena internacional. Ya sea desde la crítica de arte, las propias obras y exposiciones que retoman esta fecha, o el sostenido eje de discusión y airada protesta de los pueblos indios a lo largo del continente, son muchas las lecturas disidentes e incluso el malestar respecto a la mirada colonial que auspician estos festejos.

La exposición del MOMA, encargada inicialmente por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla como parte de su agenda de festejos en el marco de la Expo Sevilla 92', se inserta como parte del posicionamiento internacional de ciertas instituciones y gobiernos que buscan apropiarse de la fecha y capitalizar su significado. Será Waldo Rasmussen— Director del International Program (IP) del museo y curador de esta exposición— el encargado de conseguir una gira europea hasta albergarla en la sede neoyorkina en 1993.⁵ Sin mediar ningún tipo de cuestionamiento del aspecto simbólico-político que esta fecha conlleva, la exposición pone en el centro de la escena del campo artístico el tema de la representación de culturas e identidades desde el ámbito del museo, además de reforzar el

⁵ Esta exposición se ve en tres ocasiones en sedes europeas —en las ciudades de Sevilla, París y Colonia—, y cuenta solamente con la sede neoyorkina en los Estados Unidos, donde concluye. Abre en la Plaza de Armas de Sevilla (11 de agosto al 12 de octubre); sigue en París donde tiene dos sedes y se recorta temporalmente (*Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou y Hotel des Arts, de noviembre de 1992 a enero de 1993*); luego se ve en *Cologne Kunsthalle* (de febrero a abril de 1993), para concluir en Nueva York en el MOMA. Cada sede publica su propio catálogo, pero además, la historia de la exposición tiene varios aspectos accidentales respecto a la gira en su totalidad y a la particularidad de la presentación en cada sede.

concepto de que el arte auténtico es aquel que está ligado a una cultura y geografía específicas, ahondando en las diferencias.⁶

Definitiva y monumental

Hay una historia del MOMA ligada al arte latinoamericano que es ampliamente reconocida. Su interés como institución se remonta a los primeros años de vida del museo y se refleja inicialmente en el arte mexicano para extenderse luego hacia los demás países. Si bien inicialmente las adquisiciones se realizan a medida que las obras son hechas, es en un tiempo más reciente que las compras se hacen para llenar baches o vacíos históricos acumulados a través de los años. Más allá del reconocimiento de esta actividad de coleccionismo temprana y de que efectivamente esta institución pueda tener un papel relevante en la recepción del arte de América Latina, esto puede confrontarse con el hecho de que estos acervos han salido muy pocas veces a la luz en las salas del museo. Solo en 1943 y 1967 se dedican exposiciones que tienen la función exclusiva de mostrar la colección, más allá de que la de 1992 utiliza estos acervos e implícitamente quiere despertar mayor interés y entusiasmo del generado hasta entonces.⁷

⁶ La presentación e interpretación de las distintas culturas en los museos constituye una línea de debate de gran riqueza en el campo de la práctica museística y en el de la historia cultural en general. Los estudios culturales han producido investigaciones críticas enfocadas en el espacio latinoamericano, como por ejemplo la compilación de González Stephan, Beatriz; Anderman, Jens (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006. También desde los llamados *museum studies* puede mencionarse la compilación de Karp, Ivan; Lavine Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Estados Unidos, 1991. Los trabajos de Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London-New York, 1995; además de Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge- London, 1993, también son relevantes en este área.

Esto no refleja sino una posición ambivalente que desata cada cierto tiempo algunas controversias: la que destaca que los lazos del museo con los artistas suelen enmarcarse en circunstancias económico-políticas que afectan las relaciones de Estados Unidos con América Latina, lo que termina por conformar una colección fragmentaria y limitada; y el tema de la inclusión de las obras en las galerías, calificado como episódico o incluso negligente debido al conocimiento incidental y poco profundo de esta colección.⁸ En efecto, hay períodos de mayor intensidad en la historia de adquisiciones del MOMA, marcados por acontecimientos de carácter internacional y motivaciones políticas que condicionan en cierta medida la actuación del museo en relación a estos países. Esto viene a indicar en cierta forma que la categoría de “arte latinoamericano” es propicia a activarse o desactivarse convenientemente. Se pueden identificar estos momentos clave en algunas décadas precisas: los años treinta cuando se inicia la colección; los años de la Segunda Guerra Mundial, donde el gobierno estadounidense afianza lazos con la región para alejarla de la influencia del Eje, que es el

período más activo de adquisiciones; la década del sesenta marcada por la Revolución Cubana y los intentos estadounidenses por contrarrestarla; y finalmente los años noventa con los procesos que enmarcan un renovado interés por el arte latinoamericano.

Las miras iniciales y la magnitud del proyecto expositivo de 1992, para el cual se construye y acondiciona especialmente una sede —en la estación de tren de Plaza de Armas, Sevilla— son dignas de atención: “The Museum of Modern Art in New York is now organizing and exhibition that will be **the most extensive presentation of modern Latin American art ever assembled.** (...) Latin American Artists of the Twentieth Century will include over three hundred fifty works by more than seventy artists.”⁹ Junto con esto, se apunta desde el inicio a un amplio rango de fuentes de financiamiento, así como ambiciosas previsiones en cuanto a asistencia del público —general, masivo, nuevas audiencias, público latino y sobre todo turistas— y repercusión mediática:

“For the New York presentation and the extensive English catalogue, we are seeking a grant of approximately \$1,200,000 for exclusive corporate sponsorship. In addition, we will also be seeking U.S. and Latin American government support, as well as assistance from private foundations and patrons for supplementary activities and special projects connected with the exhibition, especially educational activities such as lectures, symposia and film and video programs. (...) During the Summer 1993 showing at the Museum of Modern Art, we expect that the exhibition may be seen by nearly half a million visitors, reaching the broad international tourist audience that comes to New York each summer. As the first major international survey of Latin American

⁷ Una exposición realizada en el año 2004 de manera conjunta entre el MOMA y el Museo del Barrio es de enorme utilidad para acercarnos a la larga y compleja relación del primero con el arte proveniente de América Latina: Basilio, Miriam; Bercht, Fatima; Cullen, Deborah; Garrels, Gary; Pérez-Oramas, Luis Enrique (eds.), *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, El Museo del Barrio-The Museum of Modern Art, Turner, Madrid, 2004.

⁸ Al respecto argumenta Miriam Basilio: “For students of Latin American art, The Museum of Modern Art’s “Latin American collection” has been an intriguing mystery. More heard about than seen, it has been rarely presented and is known largely through old exhibition catalogues, newspaper articles, and archival research”, en: “Reflecting on a history of collecting and exhibiting work by artists from Latin America”, en: Basilio, Miriam; Bercht, Fatima; Cullen, Deborah; Garrels, Gary; Pérez-Oramas, Luis Enrique (eds.), *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*, El Museo del Barrio-The Museum of Modern Art, Turner, Madrid, 2004. p. 52.

⁹ Carta de Waldo Rasmussen destinada a la búsqueda de financiamiento, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3030, *The Museum of Modern Art Archives*, New York, p. 1. El resaltado en el texto es añadido para este artículo.

artists, the exhibition is also certain to attract wide press and media coverage.”¹⁰

La consideración de ciertos aspectos institucionales sirve para entender mejor la exposición. LAAXXC es organizada exclusivamente desde el IP del MOMA, programa que formula sus propios contenidos en colaboración con las distintas áreas del museo y de los miembros del International Council (IC), que lo apoyan y financian. Así, el IP tiene no solo su propio programa de actividades sino financiamiento independiente, y prescinde muchas veces de la participación directa de los departamentos curatoriales en el armado de las exposiciones que organiza.¹¹ Tal es el caso de LAAXXC. Financiada mayormente por el IC, en este caso, la dirección para la recolección de fondos la lleva a cabo Patricia de Cisneros. El resultado es una combinación de fuentes entre donaciones individuales, del Banco de Venezuela, de fundaciones, entre otros. Así, teniendo en cuenta que cada sede cubre sus gastos de organización, la muestra tiene un presupuesto total de tres millones de dólares en costos organizativos (reunir obras, envíos, empaque, transporte, etc.), según declaraciones del curador y director del programa.¹²

Desde un inicio se intenta diferenciar esta exposición de otras previas dedicadas a América Latina, desligándola discursivamente del tema identitario en relación a lo exótico o folclórico. En base a la creencia de que ameritan una exhibición en un contexto internacional y a que han sido injustamente desatendidos por años, el curador propone presentar artistas individuales con varias obras cada uno para destacar un punto de vista internacional: “I would like to present the work of the artists in a more direct, straightforward way that emphasizes their contribution to world art.”¹³ Así, se organiza la exposición en base a criterios cronológicos y estilísticos, revelando una continuidad del arte latinoamericano con

tradiciones modernas internacionales tales como el cubismo, constructivismo y surrealismo. Todo esto sobre una delimitación previa: ¿quién/es entran en la categoría de artista latinoamericano? Punto que es definido en base a un criterio puramente subjetivo.¹⁴

Son muchos, quizás demasiados, los objetivos que esta ambiciosa exposición se plantea, sobre todo teniendo en cuenta las décadas previas de desinterés por parte del museo hacia el arte latinoamericano. Entre estos figuran

¹¹ Waldo Rasmussen se encuentra asociado al MOMA desde 1954. Inicialmente trabaja para Porter Mc. Cray, director del recientemente creado *International Program* (IP, 1952) y es entrenado en los procedimientos técnicos relativos a la preparación y circulación de exposiciones que viajan al exterior. Luego de esto asume el puesto de *Director of the Department of Circulating Exhibitions* (1962) y más tarde el de *Director of the International Program* (1969), cargo bajo el cual organiza LAAXXC en 1992 y que ocupa hasta retirarse del museo un año más tarde.

El IP —fundado en 1952— nace siendo parte del *Department of Circulating Exhibitions*, con la función de desarrollar intercambios de arte contemporáneo de largo aliento con otros países, y deviene un departamento independiente en 1969. Creado principalmente para responder a la necesidad de representación del arte norteamericano en el extranjero en bienales y festivales pero también para traer arte de afuera a los Estados Unidos, a lo largo de su historia realiza más de doscientas exposiciones que circulan por distintos países. El IP es esponsorado por el *International Council* (IC, establecido en 1953): “a group of the privileged”, según Waldo Rasmussen. Este es un grupo de membresía formado por patrones del arte y coleccionistas de más de veinticinco países, creado especialmente para darle apoyos más amplios y financiamiento al primero; juega desde el inicio un rol importante en los asuntos internacionales del museo. Información consultada en: Waldo Rasmussen, *Biography*, Collection: PI, Series. Folder: II-B-3048 a 3050, The Museum of Modern Art Archives, New York; “Waldo Rasmussen retires as Director of International Program”, *MOMA Magazine*, The Museum of Modern Art, Winter/Spring 1994, p. 24; Waldo Rasmussen, Interview, MOMA Archives Oral History, Noviembre 1994, New York, p. 11; *The International Council of the Museum of Modern Art: The First Forty Years*, The International Council of the MOMA, New York, 1993.

¹⁰ Ídem, p. 2.

el de ofrecer una evidencia visual de que las obras de los artistas latinoamericanos merecen ser exhibidas y coleccionadas, y a pesar de su enorme marco temporal y cantidad de países que abarca, suministrar algo de su contexto y desarrollo. También se pretende mostrar la colección latinoamericana del museo, que no sólo se exhibe muy poco sino que está desvinculada del relato de sus salas en general. Con esto la institución se coloca en un rol central en cuanto a la ola de reparación histórica y reconocimiento hacia América Latina a nivel global y se posiciona dentro del *boom* de las

artes plásticas en su legitimación hacia el arte latinoamericano al organizar “la perspectiva de fin de siglo”.

La MOMA

La gran campaña publicitaria del MOMA para esta exposición está acorde con la agenda multicultural del gobierno de la ciudad de Nueva York sostenida a través de un cargado programa de actividades culturales destinado a acercarse a la comunidad latina. El museo es parte de este apretado esquema de eventos relacionados con 1992 al coordinar la propia agenda de la exposición con otras instituciones dedicadas al conocimiento sobre América Latina como la *Americas Society*, y con el alcalde de la ciudad que le da un respaldo para atraer a este público en particular, Luis Cancel. La muestra misma viene a su vez acompañada de una batería de eventos: dos publicaciones (el enorme catálogo a color de la exposición, más otro con una selección breve de la misma); eventos especiales (lecturas, conferencias de artistas, simposio de eruditos, conservadores, críticos, etc.); actuaciones musicales (Tito Puente, Paquito D’ Rivera, Eddie Palmieri, entre otros); un curso especializado, *Latin-American Presences: Latino Artists in the U.S., 1965-93*; charlas a la hora del almuerzo; y programas concurrentes (música gratis en el jardín, y una amplia programación de cine y video).¹⁵ La inauguración no se queda atrás y combina la tradicional gala de primavera con la apertura de la exposición. *Party in the garden* es un evento grandilocuente y no solo está llenísima y es un éxito, sino que en la misma algunos discursos afirman el ingreso del arte latinoamericano al arte moderno a través del MOMA, con lo cual cambia el curso del mismo. Nada más ni nada menos que con una exposición.¹⁶

¹² Esto figura en la entrevista realizada por Berta Sichel, *Art Nexus* no. 9, Junio-Agosto de 1993, p. 55, The Museum of Modern Art Archives, NY. Más allá de esto, la lista de créditos del catálogo incluye los siguientes apoyos: Mr. and Mrs. Gustavo Cisneros, Banco Mercantil (Venezuela), Mr. and Mrs. Eugenio Mendoza, Mrs. Amalia Lacroze de Fortabat, Mr. and Mrs. David Rockefeller, the National Endowment for the Arts. Asimismo, en los discursos de la inauguración que se pueden consultar en el archivo del museo figuran de forma más detallada las personalidades e instituciones que hacen posible económica y mediáticamente la muestra: “Party in the Garden. June 3, 1993”, 93.11bD, Sound Recordings—Manhattan, The Museum of Modern Art Archives, New York.

¹³ Carta de búsqueda de fondos, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, New York, p. 1.

¹⁴ Sostiene Rasmussen sobre este punto: “Thus, in addition to artists born and living in Latin America, it includes artists who emigrated from Europe to Latin America; artists who were born in Latin America but resided in the United States or Europe for extended periods; and Latino artists from the United States (Chicano, Puerto Rican and Cuban American). The criterion for the selection of artists is admittedly subjective, based either upon the artist’s expressed identification with Latin America or my belief that the artist is in some crucial way a part of Latin American art history. Artists who have frequently rejected identification as Latin Americans—such as Matta or Marisol—are included, for example, because I feel that qualities of their works have resonated throughout Latin American art”, en: Waldo Rasmussen, *Preface and Acknowledgements*, Sevilla, Collection: PI, Series. Folder: II.B.3032, The Museum of Modern Art Archives, New York, p. 2.

¹⁵ Special events and programs to accompany Latin American Artists of the Twentieth Century”, Collection PI, Series. Folder: II.B.3030, The Museum of Modern Art Archives, New York.

El nombre mismo del museo sufre una leve modificación por estas fechas, latinizándose, ya que deja de llamarse MOMA a secas para pasar a ser “La MOMA”, en un gesto que se pretende de acercamiento con la audiencia latina, al menos en los folletos promocionales. Estos van a retomar dos imágenes principalmente —Frida Kahlo, *Autorretrato con Bonito*, 1941 y Emiliano di Cavalcanti, *Samba*, 1925— que, vistas en conjunto con las de la portada del catálogo de Nueva York (Tarsila do Amaral, *Ovo*, 1928, que es además la imagen de una de las invitaciones), pueden tomarse como las más representativas de la muestra, por los usos que se les da y por la circulación de las mismas.¹⁷

Las gacetas distribuidas a la prensa dejan ver otros aspectos básicos dignos de considerarse: los cerca de ochenta años de arte latino, en su amplio rango y variedad, pueden verse en más de trescientos trabajos, lo que incluye artistas que jamás han participado en una muestra internacional. Si bien la intención de la exposición es diferenciarse de otras anteriores dedicadas al tema de la identidad latinoamericana que acentúan lo exótico o folclórico, es difícil observar este alejamiento ya sea por las imágenes más difundidas, ya sea por el tipo de anuncios publicitarios, o incluso por la definición del “surrealismo del nuevo mundo” que se da en el catálogo.

La exposición ocupa los dos pisos dedicados a exposiciones temporales que tiene el museo, aparte de otros espacios como el *Garden Hall*, la entrada y el *Abby Aldrich Rockefeller Sculptu-*

re Garden. Los breves textos de sala describen los grupos o estilos incluidos, al menos para entrar a la exposición con algún tipo de información.¹⁸ Las fotografías de sala muestran en la entrada —aparte del título y una breve inscripción— un enorme díptico de Julio Galán, a modo de prolegómeno, pero en todo caso fuera de lugar ya que la sección contemporánea es en la planta baja.¹⁹ Puede verse también desde el inicio, de frente, el óleo de Rivera, *Paisaje Zapatista*. En toda esta primera parte es evidente que existe una intención de que algunos artistas resalten por sobre otros, tal como pasa con Segall, Orozco, Rivera, Kahlo o Torres-García. También la impresión general al verse la enorme sala con divisiones espontáneas o paredes falsas, no es la de un espacio sobrecargado, percepción que cambia luego en algunas salas específicas donde es evidente la falta de espacio. No son visibles a través de las salas explicaciones o textos en las paredes, ni siquiera en las dedicadas a artistas particulares, tampoco en los espacios que albergan las instalaciones.

Todo el primer piso está dedicado a las primeras siete secciones de nueve: *Early Modernism; Expressionism and Landscape Painting; Mexican Painting and Social Realism; Geometric Abstraction; Kinetic Art; Surrealism and Lyric Abstraction; New Figuration, Pop, y Assemblage*.²⁰ Se encuentran aquí reunidos, en esta “introducción” al arte latinoamericano —tal

¹⁶ “Party in the Garden. June 3, 1993”, 93.11bD, Sound Recordings—Manhattan, The Museum of Modern Art Archives, New York. También el evento repercute en la prensa: “The Party in the Garden”, *New York Times*, 6 de junio 1993, p. 3; “Moma does the Merengue”, *Town & Country*, Nueva York, Septiembre 1993, p. 1.

¹⁷ Esto se puede ver al consultar el archivo y demás material relacionado con la muestra, Collection PI, Series. Folder: II.B.3038, The Museum of Modern Art Archives, New York.

¹⁸ A esto se suman los cuarenta minutos de duración del recorrido de la audioguía, realizados por Edward Sullivan, para quien los quisiera adquirir. Se puede acceder al texto en: “Latin American Artists of the Twentieth Century. The Museum of Modern Art. An Acoustic Tour with Edward Sullivan”, The Museum of Modern Art Archives, New York. La guía tiene varios errores, desde nombres de artistas como “Vedro” Figari hasta sustantivos como “boleadores” en vez de boleadoras.

¹⁹ “Installation view of the exhibition”, Latin American Artists of the Twentieth Century, Museum Archives Image Database-MAID, The Museum of Modern Art Archives, New York. Pude ver las imágenes de la instalación de la exposición pero no está permitido por las políticas del museo almacenarlas.

como indica la audioguía—, artistas como Rafael Barradas, Tarsila do Amaral, Alejandro Xul Solar, Lasar Segall, Pedro Figari, Armando Reverón, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Antonio Berni, entre otros. Galerías especiales son dedicadas para Frida Kahlo, presentada en cercanía a Rivera y compartiendo el espacio de la sala con María Izquierdo; también toda una sala está disponible para el trabajo de Joaquín Torres-García. A Rufino Tamayo, Wilfredo Lam (que no tienen tanta visibilidad en la disposición del espacio) y Roberto Matta le siguen el Grupo Madí y el de Arte Concreto-Invencción con Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice para llegar al movimiento cinético de los sesenta y setenta. Al parecer y por las fotos de sala, Torres-García es el único artista que tiene una sala entera para su trabajo, aunque ésta no está cerrada y visualmente se traslapa con lo que sigue en la exposición —el arte geométrico—, donde el espacio parece no ser suficiente para las esculturas.

²⁰ Estas secciones están explicadas en cuatro párrafos de textos de sala: “The first galleries are dedicated to the early modernists, who, in the years after World War I, fused the international language of modern art to their individual expressions and concerns. These artists often developed regional landscapes and figure paintings with local or national themes.

Following these are works by the Mexican muralists. Among the most famous artists of their time, they evolved a politically charged realism that was significantly influential throughout the Americas during the 1930s and 1940s.

During approximately the same period, another major current took root in Latin America: Surrealism, a movement that employed personal symbolism and dreamlike imagery in unpredictable, even shocking, juxtapositions.

The abstract, geometric compositions of Constructivism lent themselves to characteristically American interpretations that often manifested their pre-Columbian heritage. This movement inspired several generations of Latin Americans, giving rise, in the 1950s and 1960s, to “concrete” non-representational art in Argentina and Brazil, and to kinetic and optical art in Venezuela and Colombia”, “Wall Text”, Collection PI, Series. Folder: II-B-3050, The Museum of Modern Art Archives, New York.

El nivel inferior del museo está dedicado a las secciones *Minimal and Conceptual Art*; y *Recent Painting and Sculpture*.²¹ En efecto, aquí se ve como si la exposición recomenzara: nuevas salas, nuevo piso, y nuevamente el título. Este comienzo está dado por la pintura figurativa, con un lugar prominente para Fernando Botero, Jacobo Borges, Jorge de la Vega, Antonio Seguí, Nahúm Zenil, José Luis Cuevas, así como también la escultura de Marisol. Otra sala se dedica a los denominados *assemblages* de contenido político: Rafael Ortiz y Alberto Heredia por ejemplo. “Los artistas latinoamericanos del siglo XX generalmente trabajaron en épocas de represión...”, se explica a medida que avanza el relato en la mencionada audioguía. Siguen en esta parte obras de Antonio Berni, Luis Bénédict, Santiago Cárdenas, Julio Galán, Liliana Porter y Gonzalo Días, con una obra comisionada para la exposición. Luego se entremezclan artistas que pertenecen a distintas generaciones: Waltercio Caldas, José Resende, Jac Leirner, Gonzalo Fonseca. La instalación de Meireles ocupa un cuarto aparte.

Esta parte dedicada al arte contemporáneo combina en algunos espacios lo que es pintura, escultura e instalación, generando saturación visual en algunas partes. Presenta también los trabajos de Juan Sánchez, las fotografías de Ana Mendieta, luego Luis Camnitzer, cerca de Víctor Grippo. Otra sala contigua alberga la escultura de la brasilera Frida Baranek, que casi no entra en la sala, para cerrar con piezas de gran formato

²¹ A través de dos párrafos de textos de sala se presenta el resto del arte latinoamericano del siglo XX: “The exhibition continues in the René d’Harnoncourt Galleries, on the Lower Level, with contemporary work that draws an a broad range of personal styles and aesthetic movements, from figurative and expressionist, to minimal and conceptual. Three installations, made especially for this exhibition, are on view in the ground floor Garden Hall; other recent painting and sculpture are located by the entrance to the exhibition, and in The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”, “Wall Text”, op. cit.

como las instalaciones de José Bedia y Tunga, seguidas de las pinturas de Guillermo Kuitca y Luiz Cruz Azaceta: “Todo lo que vimos apenas roza la superficie del arte del siglo XX de América Latina. Esperamos que sirva para situar a los artistas en un contexto internacional así como puente para otras exhibiciones sobre arte latinoamericano en Estados Unidos en el futuro”, dice el audio como despedida.

En este sentido es evidente su intención de totalidad: el deseo de ser la muestra más abarcativa jamás vista en los Estados Unidos, el larguísimo panorama temporal, su gira europea, la publicidad con la que cuenta, además de los impresionantes catálogos por cada sede indican esto. A pesar de la escasa información de textos de sala para leer la impresionante cantidad de artistas y tendencias, el catálogo de Nueva York y la profundidad de sus ensayos son un acompañamiento y contribución necesaria para la lectura de la exposición disponibles en inglés, con excepción de algunas generalizaciones del ensayo preliminar de Edward Sullivan.

Consideraciones finales

Ni la alta exposición mediática a través de dos continentes y varios países, ni las altas cifras de asistencia del público que se cumplen e incluso se superan pueden ocultar la cosecha de críticas negativas a lo largo de su extensa gira, mismas que se agudizan a su llegada a Nueva York y que abarcan distintos aspectos opacando ciertos logros de la muestra.²² La institución es acusada repetidas veces de una posición eurocéntrica y de querer reparar una culpa histórica por subvalorar históricamente el arte de la región. No solo se critica su intención de totalidad por pretender abarcar toda la historia del arte latinoamericano del siglo XX sin una contextualización suficiente, sino por querer enunciar la palabra final y legitimar un arte generalmente ignorado en el historial expositivo del museo. Así, las lecturas críticas de la prensa relacionan abiertamente el hecho expositivo con el oportunismo europeo y norteamericano de hacerse especialistas en

arte latinoamericano a raíz del “encuentro de culturas” de 1992, pero también con las negociaciones en curso del TLCAN.

También el núcleo conceptual-organizativo es duramente criticado por privilegiar la “cronología boba” en contraposición a cualquier otra lectura de mayor riqueza interpretativa, así como por no diferenciar la región como unidad cultural por un lado y el “arte latinoamericano” como unidad de estilo, siendo por definición variado y disímil (Oramas, 1993: 59-60). Junto con esto se la critica por ignorar países y regiones enteras, por incluir escasas artistas mujeres, además de dar por sentado que el arte latinoamericano puede explicarse según categorías asignadas para Europa y Estados Unidos.

Por su parte el simposio de especialistas señala la necesidad de reconsiderar no sólo la pluralidad del arte latinoamericano sino su propia definición y alcance ya que hay un límite al hablar de “**latin american art**”. Visto desde Estados Unidos esta categoría indica el arte de la periferia, promueve narrativas lineales y simplificadoras, que hablan de una supuesta uniformidad o unidad de las artes visuales en vez de abrir nuevos modelos y entrever distintas historias del arte. El problema está en que “seguimos siendo el arte de la periferia en tanto las relaciones de poder y de emitir información no

²² La prensa en general en la cobertura de la exposición utiliza ciertos clichés muy comunes durante estos años: América Latina es vista como territorio no explorado, extraño y “nuevo mundo”; el arte de la región como emocional, el “estilo” latinoamericano como derivativo, y sus artistas menores y provinciales. Pero también en líneas generales y en medio de las críticas se resaltan algunos logros. Por ejemplo que LAAXXC es el primer reconocimiento importante que una institución de prestigio realiza, también que es una verdadera introducción al arte latinoamericano y que amplía el espectro de artistas conocidos en el país. La riqueza de contenidos, el interés que despierta en el público y la importante fuente de referencia en que se constituye el catálogo son otros puntos que se destacan.

cambien; y la exposición no apunta a esto claramente”, señala Luis Camnitzer en su intervención.²³ En este sentido, es importante analizar el hecho expositivo como parte del contexto más amplio del cual forma parte ineludible y establecer vínculos entre el proceso general de la política internacional, los cambios económicos a nivel global que afectan a la economía del arte y la apertura de este ciclo de exposiciones sobre arte latinoamericano que enmarca a LAAXXC. La exposición como “sistema estratégico de representaciones” (Ferguson, 1996: 181-182) en el que interactúan una gran variedad de elementos, conlleva un plan y un trasfondo, pero sobre todo un deseo de influencia. Trae a escena no solo las producciones artísticas sino a regiones enteras, “representan identidades” (Karp; Lavine, 1991: 15) estableciendo fuertes diferencias entre el sí mismo y los otros, pero además posicionan el arte de la región, simplificado enormemente su complejidad, en una relación desigual con el arte occidental. Entiendo por todo esto que las obras mismas no ocupan en este caso una posición privilegiada sino que podemos hablar de un “uso” del arte latinoamericano al ser presentado en sintonía con un contexto internacional al cual se adecúa y sirve. Su exhibición es en este sentido el resultado de una red de intereses institucionales acordes con el significado simbólico de 1992 pero también con un nuevo orden multicultural, comercial y neocolonial abierto luego de la caída del muro.

²³ Los paneles del simposio son: “Many Americas”, 93.12a; 93.12b, July 13, 1993, Guy Brett, art critic; Rina Carvagal, curator; Paulo Herkenhoff, critic; Robert Storr, curator, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art; “Women’s Movements in the Arts: A Dialogue”, 93.13b, 93.13bD, July 20, 1993, Julia P. Herzberg, Ana Mae Barbosa, Jean Franco, Amalia Mesa-Bains; “Criticism: State of the Art in Latin America”, 93.15a, 93.15D, August 24, 1993, Mari Carmen Ramirez, Luis Camnitzer, Thomas McEvilley, Gerardo Mosquera, DADATABASE: Sound Recordings, (Manhattan), The Museum of Modern Art Archives, New York.

Las representaciones sobre la región provenientes de estas mega-exposiciones —la concepción de la curaduría, el plan de publicidad y marketing, las imágenes más difundidas y la repercusión en la prensa—, su producción, circulación, historia e interpretación, como bien señala Said en *Cultura e Imperialismo* (1993), son un elemento central para la difusión de determinadas ideas y son parte de ciclos que parecen repetirse en Estados Unidos una y otra vez cada ciertos años en medio de condicionantes políticos. El MOMA es un lugar predominante desde donde se exhibe, posiciona e interpreta el arte a nivel mundial. Este tipo de exposiciones genera no solo información de peso sobre el arte latinoamericano, porque existe el poder necesario para hacerlo, sino que lo valida o legitima en el campo artístico desde la diferencia. Validación que pone a circular determinadas representaciones y relatos sobre estas *otras* culturas. Estados Unidos, Europa y sobre todo España se reubican en relación a sus periferias, a este espacio geográfico de América Latina que ocupa un lugar especial en esta celebración. Saldada la deuda histórica, el arte latinoamericano es admitido y reconocido desde el centro aunque en un lugar subordinado y diferente. En todo caso hay lugares bien delimitados: quien reconoce y es reconocido, quien descubre y quién es re-descubierto.

En el acto de nombrar y exponer el arte desde su lugar de proveniencia, la región entera y sus artistas son vistos de nueva cuenta como el territorio a explorar por ser desconocidos, y las obras interpretadas bajo categorías predeterminadas desde otras realidades e historias del arte. El MOMA incluye —esta vez todo indica que de manera definitiva— a una porción del mundo antes no tenida en consideración de esta manera. No la incluye de cualquier forma sino como totalidad, aunque como toda totalidad imperfecta es mucho lo que queda afuera. Descubrir en este contexto es también encubrir, no representar ni dar lugar a lo que queda fuera de la vista y del discurso expositivo, que es también histórico y geográfico.

Bibliografía:

Clifford, J. (1998). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Goldman, S. (1994). "El Espíritu Latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos". Sánchez Prieto, M. (Comp.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 89-95). Lima-La Habana: PNUD/ UNESCO-Centro Wilfredo Lam.

Ferguson, B. (1996). "Exhibitions rethorics. Material speech and utter sense." Greenberg, R., Ferguson, B. & Nairne, S. (Eds.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge.

Hall, S. (2013). *Discurso y poder*. Huancayo: Ricardo Soto Sulca Editor.

Karp, I. & Lavine, S. (Eds.). (1991). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. United States: Smithsonian Institution Press.

Millán Valdés, R. (2009). Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio. *Revista Eure*, 35(106), 155-169.

Pérez-Oramas, L. (1993). Cuadros en una exposición. *ArtNexus*, (9), 59-60.

Said, E. (1993). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. México: Siglo XXI Editores.

Basilio, M., Bercht, F., Cullen, D., Garrels, G. & Pérez-Oramas, L. (Eds.). (2004). *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art*. Madrid: El Museo del Barrio-The Museum of Modern Art-Turner.

Archivos:

MOMA Archives, Museum of Modern Art, New York.

Catálogos:

Rassmusen, W. (1992). *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla-The Museum of Modern Art New York.