

Cómo citar: Lara, Fernando Luiz, Fernando Luis Martínez Nespral e Ingrid Quintana-Guerrero. "¡Que el arte subvierta su canon reducido!". *DearQ* no. 36 (2023): 9-15. DOI: <https://doi.org/10.18389/dearq36.2023.02>

Entrevista

“¡Que el arte subvierta su canon reducido!”.

Entrevista a Andrea Giunta

____ "Let art subvert its reduced canon!".

Interview with Andrea Giunta

El trabajo de Andrea Giunta ha sido central en cuanto a la decolonización y superación de los cánones en la historia y crítica del arte. En la presente entrevista, Giunta desarrolla el proceso de establecer categorías propias, junto con otras reflexiones ligadas a los legados dejados por la exposición Verboamérica, su impacto en investigaciones posteriores sobre arte moderno latinoamericano y la reacción de la academia y el mercado. Giunta también responde cómo se ha detenido en las relaciones de poder y revelado proyectos ocultados por la historiografía “oficial”, para cerrar con una interpretación de la historia reciente del pensamiento latinoamericano y los desafíos del presente, en pos de una renovación, porque el “cambio a cuenta gotas” ya no es una solución.

____ Palabras clave: decolonización, pensamiento latinoamericano, historiografía.

The work of Andrea Giunta has been central to the decolonization and overcoming of canons in art's history and criticism. In this interview, Giunta discusses the process of establishing her own categories, along with other reflections about the legacies left by the Verboamérica exhibition, its impact on subsequent Latin American modern art research and the academia and market's reactions. Giunta also explains how power relations have stopped and revealed projects hidden by the "official" historiography. She closes with an interpretation of Latin American recent history and the present challenges in pursuit of renewal, because "change in drops" is no longer a solution.

____ Keywords: decolonization, Latin American thought, historiography.

Fernando Luiz Lara

fernandoluilzara@gmail.com
School of Architecture.
University of Texas at Austin, Estados Unidos

Fernando Luis Martínez Nespral

fernando.martineznespral@fadu.uba.ar
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ingrid Quintana-Guerrero

i.quintana20@unaindes.edu.co
Facultad de Arquitectura y Diseño.
Universidad de los Andes, Colombia

____ DOI: <https://doi.org/10.18389/dearq36.2023.02>

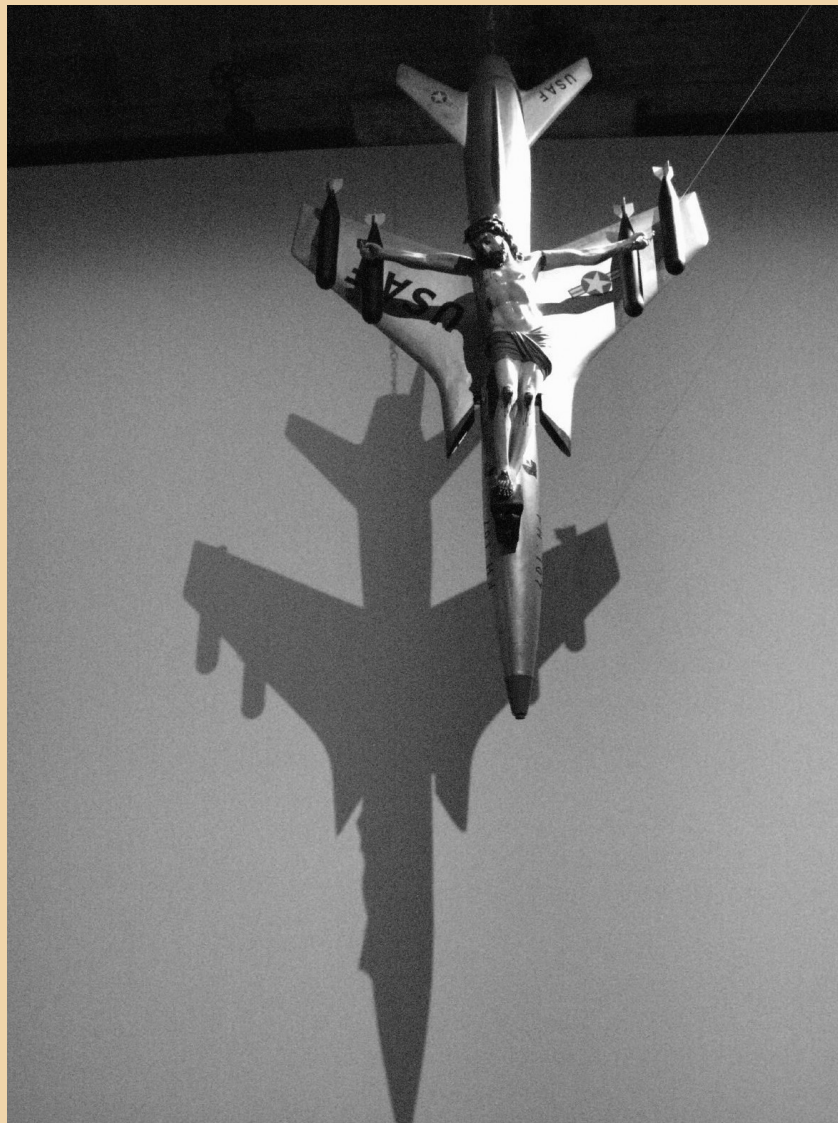


Figura 1_ "La civilización occidental y cristiana", León Ferrari, 1965 (colección MALBA, exhibida en la 52a Bienal Internacional de Arte de Venecia). Fuente: Fluvio Spada (Commons Wikimedia, 2007).

Fernando Luiz Lara, Fernando Luis Martínez Nespral e Ingrid Quintana-Guerrero (FLL, FLMN, IGQ): Gracias por aceptar nuestra invitación para esta entrevista. Hemos venido siguiendo su trabajo durante un tiempo, y no nos queda duda de que los arquitectos tenemos mucho que aprender de la historia y crítica del arte en lo que concierne a la decolonización y superación del canon. En buena medida, nuestra convocatoria para este número especial de *Dearq* está inspirada por la exposición *Verboamérica* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [Malba], 2016) y en la manera en que ustedes, curadores, barajaron una colección otrora exhibida bajo conceptos europeos, como el impresionismo, el cubismo, el abstraccionismo, el *op-art*, etc. Con base en una lectura cuidadosa de la historia y geografía latinoamericanas, Agustín Pérez Rubio y usted propusieron las siguientes categorías para reorganizar la colección: en el principio, mapas, geopolítica y poder; ciudad, modernidad y abstracción; ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada; trabajo, multitud y resistencia; campo y periferia; cuerpos, afectos y emancipación, y América indígena, América negra. ¿Puede contarnos acerca del proceso conducente al establecimiento de dichas categorías? ¿Cuáles aspectos se derivan de la propia colección y cuáles de su producción académica? ¿Hubo alguna obra difícil de encajar en alguna de las categorías?

Andrea Giunta (AG): La virtud de los procesos curatoriales es que funcionan como un espacio sin condicionamientos, donde uno puede poner en juego todos los instrumentos adquiridos e investigar nuevos, en la medida en que las obras los van proponiendo (o uno los va encontrando desde su mirada a la vez informada y subjetiva). Eso me sucedió específicamente a mí. Si se leen mis textos de *Verboamérica*, se verán ideas que comencé a plantear en 2012, en una conferencia que di en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, "Adiós a la periferia",

y que seguí en el libro-ensayo de 2014, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, y en *Verboamérica*. Fundamentalmente, la idea de que situarnos en el lugar de periferia (algo que fue asumido productivamente por la crítica cultural y literaria de los años ochenta) borra el lugar de innovación, vanguardia u originalidad, desde el que las y los artistas latinoamericanos trabajaban. No querían ser periferia, querían ser centro. Desde los años sesenta es una fuerte pulsión. Y más allá de que pueda yo estar en desacuerdo con ese deseo de brillar de forma central, lo cierto es que existió y debe entenderse; de lo contrario, las poéticas visuales se disuelven en las centrales como copias deslucidas, de segunda, algo que con toda claridad refleja el mercado curatorial y el mercado de arte. No olvidemos tampoco que cuando curamos *Verboamérica*, con Cecilia Fajardo Hill, ya llevábamos seis años trabajando en *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*; por lo tanto, la exposición del Malba también estuvo informada por lo que aprendía en la otra exhibición. No hubiésemos visto de una forma tan porosa, diversa y, a la vez, consistente el núcleo sobre cuerpos, afectos y emancipación sin el otro proceso. La relación entre emancipación y lenguaje e investigación de los afectos sociales e individuales fue muy clara para mí, porque estaba trabajando en la otra exposición.

Por otra parte, en relación con el proceso de trabajo, es fundamental aclarar que no comenzamos con los conceptos y buscamos las obras. Comenzamos con las setecientas obras que en ese momento tenía la colección, impresas en papel, en color, con toda su ficha técnica. Pasamos jornadas enteras con esa pila, pasándolas lentamente y discutiendo cada una. Tal vez, fueron las jornadas más lindas de mi vida profesional. Apasionadas e informadas. Discutíamos horas. Muchas obras quedaban afuera porque a alguno de los dos no nos interesaban y acordábamos. Y de ese trabajo intenso fueron surgiendo los conceptos. Conceptos informados, por supuesto, por lecturas. Desde la ciudad letrada de Ángel Rama hasta el indigenismo, que en mi caso conocía por mi enseñanza de la modernidad peruana, o la afirmación de una América negra, que tomaba de Rosana Paulino. Ciudad, campo y periferia se nutren de Raymond Williams. Trabajo, multitud y resistencia, de textos que escribí, por ejemplo, sobre la representación de la masa y la multitud, elaborados desde la maravillosa gramática de las masas descrita por Elías Canetti (*Masa y poder*, 1964). Mapas, geopolítica y poder, a partir de las perspectivas poscoloniales.

Era, entonces, un juego entre las lecturas estratificadas durante décadas, que habían transitado estos temas, y el despertar de ideas y conexiones que producen las obras. Múltiples, facetadas, como crisálidas, cada obra oprime entre sus formas un caudal de experiencias y conceptos. En la propuesta curatorial, friccionadas algunos de esos aspectos. *Verboamérica* estuvo muy muy [sic] trabajada en el espacio. La distancia entre las obras, el orden, señalaba la temperatura específica de cada sala. El montaje de una exposición representa ese campo de conocimiento adicional que se produce cuando las obras vibran en la sala. La distancia, los contrastes, son fundamentales para que eso se produzca. Es el momento en el que percibís con claridad que la obra no es un objeto en la pared; es un paquete de experiencias que podés activar en múltiples sentidos. A mí me interesa que una exposición contenga tránsitos amables, placenteros, y contrastes desconcertantes. Me interesa producir emoción, me gustan, no le temo a los efectos, ya que quiero que el espectador me acompañe, conmovido, durante toda la exposición.

En *Verboamérica*, el momento emotivo estaba al comienzo, en la amplia sala en la que pendía el hongo nuclear de León Ferrari. Es una imagen que no vas a olvidar nunca. Es explosión, que era una referencia a la destrucción; pero también al comienzo, al principio, cuando nada existía, ni el arte, y las formas se fueron organizando desde ideas, deseos e imaginarios. Esa sala trataba de replicar la idea del comienzo del mundo, del lenguaje del arte, la creación, la explosión primera o final, la latencia de ese momento entre la destrucción y el nacimiento de algo nuevo. Era para mí una sala placentera, deslumbrante, y a cada lado tenías Abopuru y el constructivo de Torres García. Lo recuerdo y me estremezco. Un sueño ver esas obras enfrentadas.

La cultura latinoamericana puede comprenderse desde el concepto de una periferia creativa, que subvierte y mezcla los originales para crear algo completamente diferente de lo que propone la cultura europea, y es una cultura híbrida, en la que los tiempos se mezclan tanto como lo erudito, lo popular, lo masivo.

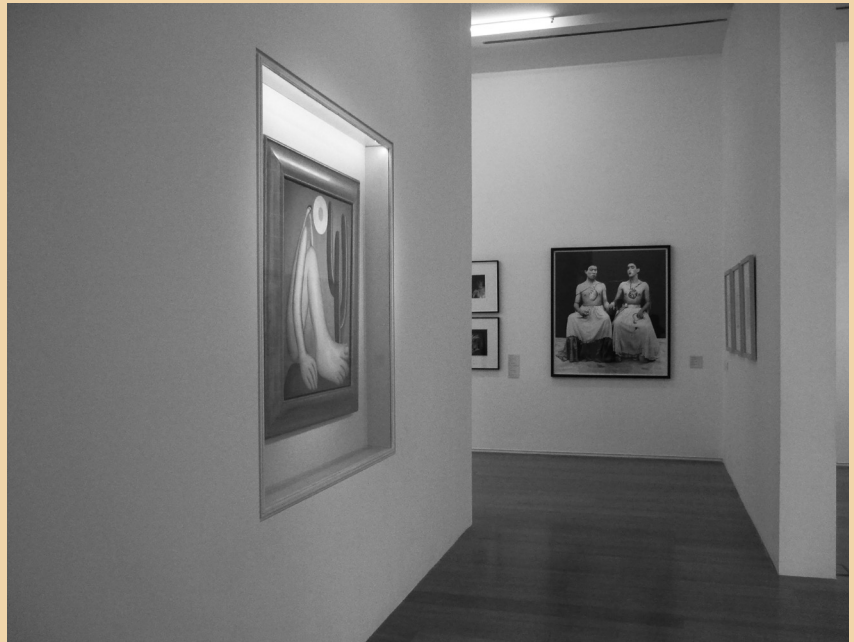


Figura 2_ Sala exposición *Verboamérica* (Malba).
Fuente: Andrea Giunta.

FLL, FLMN, IGQ: Verboamérica estuvo abierta durante algunos meses en el Malba, que poco tiempo después retornó a los modos tradicionales de exhibir el arte latinoamericano. ¿Cuáles considera usted que fueron los legados dejados por *Verboamérica*? Tras seis años de su inauguración, ¿ve usted reflejadas las reflexiones de *Verboamérica* en investigaciones posteriores sobre arte moderno latinoamericano? También imaginamos que el barajar la narrativa impactó el valor comercial de las piezas exhibidas. ¿Cómo reaccionó el mercado artístico tras *Verboamérica*?

AG: Sí, es cierto. Cuando Agustín Pérez Rubio se fue del Malba, que creo fue en 2018 —es decir, la exposición estuvo montada dos años, que es lo que tenía que estar, e incluso más—, se volvió a un montaje con cronología, estilos europeos, ordenada, con todos los *highlights* que el museo tiene. Se bajó la luz, y el museo perdió, a mi juicio, vitalidad. En exposiciones posteriores —pienso en *Latinoamérica al sur del Sur*, curada por Gabriela Rangel, o en *Tercer ojo*, la exposición actual, curada por María Amalia García, de cuyo consejo asesor participé junto a Gonzalo Aguilar y Octavio Zaya— se retomó el montaje por núcleos problemáticos. Pero *Verboamérica* hizo algo: se sigue recordando ese montaje. Funcionó como un modelo nuevo, una respuesta. Di muchísimas conferencias. Quizás en Argentina no se comprendió tanto. Sobre el mercado, no, no seamos tan optimistas. *Verboamérica* permitió ver obra que había quedado fuera del canon como la del TPS, Ana Gallardo, Graciela Gutiérrez Marx, Eduardo Gil, Mónica Mayer, Magali Lara, videos que no se habían casi exhibido como el de Bony o el de Marta Minujin. Rescatamos algunas obras, pero eso no intervino en el mercado. Yo no sé, realmente, de mercado; no sigo los precios de las obras para no tener influencia de esa variable en mi trabajo. Puedo escribir sobre una o un artista que cotiza altísimo, así como sobre otra u otro que no existe en el mercado. Lo que creo que impactó es que podía verse el arte latinoamericano desde categorías que no correspondían a la historia del arte, de los estilos, sino a la idea de experiencia vivida, ¿cómo se había sentido, recorrido, conceptualizado, vivido, América Latina? Nos interesaba aproximarnos a esa experiencia, no desde la historia del arte, sino desde las imágenes y desde allí algunos conceptos que no son los estilos ni la jerga del arte, nos permitían ordenarlos. Y eso produjo bastante impacto. En Buenos Aires e internacionalmente se sintió como un proyecto curatorial nuevo. Lo presenté en Princeton, en el MoMA, en la Universidad de Austin.

FLL, FLMN, IGQ: Para nosotrxs, como académicxs de la arquitectura, es claro que la historia del arte nos lleva una década de ventaja, en términos de la colonización de referencias; seguimos sus pasos y frustraciones. No obstante, tenemos conciencia de las limitaciones que tanto modelos antiguos como vigentes de la historia del arte imponen a la especificidad de los estudios arquitectónicos.

¿Cuál considera usted que debería ser la labor del(a) historiador(a) de la arquitectura hoy? ¿En cuál error cometido por la historia del arte de los últimos diez años no debería incurrir la historia de la arquitectura?

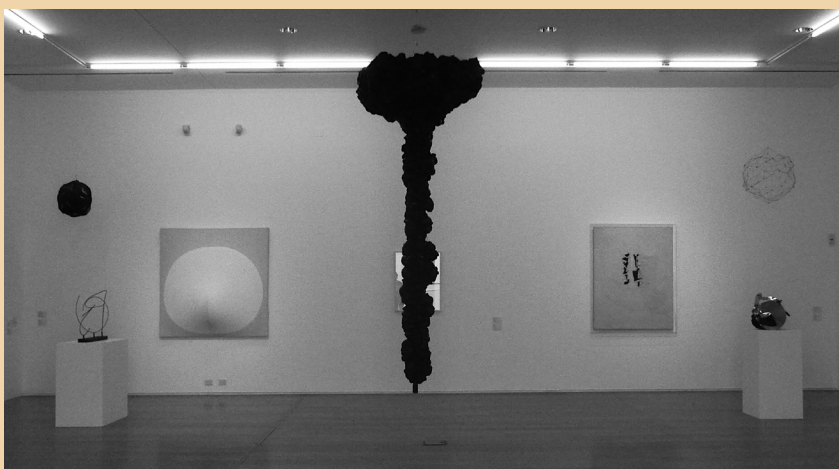
AG: Desconozco el atraso o el progreso en las respectivas áreas. Desde la historia del arte, hemos abierto nuestra especificidad dialogando con la arquitectura, el cine, la literatura, la filosofía, los estudios culturales. Y conozco historiadores de la arquitectura que han producido un giro equivalente. Pienso, en Buenos Aires, en Graciela Silvestri, Adrián Gorelik, Anahi Ballent. Me interesa una historia de la arquitectura que se detenga en los conceptos de poder en la historia; que pueda revelar proyectos que han sido ocultados por la historia de la arquitectura oficial y que resultan innovadores, interesantes. Pienso en la tremenda historia de Eileen Gray y Le Corbusier, que tan bien narró Beatriz Colomina; pero también en los artículos que he leído sobre Brasilia de Adrian Gorelik. Y, por supuesto, en los recientes libros de Fernando Lara, sobre descolonizar la arquitectura latinoamericana, introduciendo conceptos específicos y dialogando con *Verboamérica* y con *Contra el canon*.

FLL, FLMN, IGQ: *Contra el canon* (2020) es un poderoso manifiesto que lleva a *Feminismo y arte latinoamericano* (2018) completamente a otro nivel. En su introducción, usted cita a Beatriz Sarlo (su directora de tesis doctoral) y a Néstor García Canclini (con quien usted ha colaborado) como los dos más grandes pensadores del siglo XX tardío en torno a las ideas de periferia, hibridación y descentralización. En aquel entonces, el tratado Mercosur se estaba configurando, pero hoy en 2023 ya parece viejo. ¿Cuáles son las principales diferencias que usted reconoce entre ese momento y ahora? Más específicamente, y respecto a la Bienal Mercosur de 2020/21, ¿cómo articula usted nuevas preguntas para el Cono Sur respecto al hoy y al mañana?

AG: Los conceptos que en esos años introdujeron Beatriz Sarlo y Néstor García Canclini fueron y siguen siendo fundamentales, porque la cultura latinoamericana puede comprenderse desde el concepto de una periferia creativa, que subvierte y mezcla los originales para crear algo completamente diferente de lo que propone la cultura europea, y es una cultura híbrida, en la que los tiempos se mezclan tanto como lo erudito, lo popular, lo masivo. También Nelly Richard aportó el concepto de márgenes (de la modernidad) como un concepto productivo para pensar la cultura en Chile; pero han pasado varios años y vemos que el uso que ha hecho el mercado museográfico, el que forma coleccionismo, ha devaluado en un sentido el arte latinoamericano, cuyos precios han subido, aunque no al mismo nivel que el mercado internacional. Su presencia en las colecciones internacionales es mayor pero no significativa, si uno considera la extraordinaria contribución que ha hecho el arte latinoamericano y que recién comienza a valorarse.

Si pensamos que en la base del capitalismo está la esclavitud, y que el continente por excelencia en el desarrollo de la esclavitud fue América Latina, aquí es donde se ha producido una cultura continental afrolatinoamericana inédita,

Figura 3_ Sala exposición *Verboamérica* (Malba).
Fuente: Andrea Giunta.



que apenas comienza a tener espacio de representación y estudio. Y lo mismo está sucediendo con la cultura de los pueblos originarios. Esos procesos de imagen no responden a los ismos del arte moderno ni a la idea del arte africano, ni primitivo. Es una cultura visual extraordinariamente rica producida por artistas informados que están interviniendo en los circuitos de poder del arte. La idea de una modernidad mezclada eurolatinoamericana no nos sirve para pensar ese tsunami cultural que se está produciendo y del que toda la actividad realizada por la Pinacoteca, el Museu de Arte de São Paulo (MASP), el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, el Museo Afro, y las recientes bienales (tanto del Mercosul como de São Paulo) son un ejemplo. Un cambio radical se está produciendo. A artistas como Rubem Valentim, Rosana Paulino o Sonia Gomes los está representando una de las galerías más importantes del mundo, Mendes Wood. La Bienal de Venecia también ha dado un giro. Y, por supuesto, esto no sucede sin conflicto. El suicidio de Jaider Esbell —quien había llevado una exposición colectiva sobre las cosmogonías makuxi, con 34 artistas indígenas contemporáneos— puede entenderse como un síntoma (el propio artista relató en una entrevista que las conversaciones no habían sido fáciles con la curaduría de la bienal), y la renuncia de la curadora Sandra Benites al MASP, tras la censura de la exposición *Retomadas* —particularmente por la presencia de material de archivo del movimiento Sin Tierra— es otro síntoma. La cultura artística blanca, patriarcal, quiere diálogo, pero dosificado, controlado. Y para sectores subalternos, que hoy tienen instrumentos que les permiten comprender el poder que se juega en el campo de las representaciones simbólicas, del coleccionismo, ya no hay tiempo para la retórica y los juegos; no quieren representación sin presencia.

FLL, FLMN, IGQ: Contra el canon también resaltó el hecho de que el MoMA, canónico por excelencia, está cambiando su narrativa para incluir obras “desde fuera” del canon. Parece que tales inclusiones no son suficientes [y obedecen a] lo que se conoce en Estados Unidos como *tokenism*. ¿Dónde tendríamos que empezar a martillar si pretendemos derribar la estructura creada por el canon?

AG: Me encanta la palabra que han usado, *martillar*, porque se puede dialogar, seducir, interpelar, negociar (una palabra muy de los años ochenta y noventa neoliberales), pero también hay que martillar, en el doble sentido, repetir un mismo movimiento, decir siempre lo mismo de distintas maneras, para lograr que se entienda y en determinado momento, incluso, martillar tan fuerte que se astille todo o que entre finalmente el clavo. León Ferrari decía que él repetía siempre lo mismo, porque el mundo no cambiaba, y él pensaba que no se entendía lo que decía.

El mundo curatorial, el coleccionismo, los museos, quieren cambiar; pero a cuenta gotas, de a poco: un curador educativo negro acá, otro adjunto allá, un curador indígena. Está sucediendo en todas partes, en el Tate, en Quai Branly, en Estados Unidos, en Brasil. Pero eso no quiere decir que el diálogo sea sencillo o efectivo. Es lento. Por eso, es la hora de llamarnos a persistir y a no aceptar que el cambio es a cuenta gotas, que un cuadro en una sala dedicada a adorar a Cézanne, Matisse o Picasso es suficiente. La pandemia aceleró muchos cambios, entre ellos el profundo cuestionamiento y hartazgo de la estructura colonial y racista del mundo.

No tengo certeza respecto a qué va a suceder. Algunos pronósticos anticipan la radicalización de la pobreza y de la riqueza hiperconcentrada; pero las masas locales y migratorias no se detienen por un pronóstico. Estamos en la antesala de un tiempo radical, en el que se producirán grandes confrontaciones. Existe —incluso desde los sectores más ricos— conciencia de que hay dos opciones: o se encuentran un mundo en el que sobreviven solos, algo sobre lo que efectivamente están trabajando, o democratizan y se abocan a salvar el planeta en serio. Esta segunda opción no va a suceder sin conflicto. Basta con ver lo que está sucediendo en los Países Bajos con los granjeros, quienes ocupan todas las calles con los tractores en protesta total contra las políticas para terminar con los procesos productivos contaminantes; aun cuando hay una fuerte tendencia a ver cómo hacerse cargo del asunto.



De forma independiente, pero no aislada, los museos están en sus propias crisis. Los museos de antropología y etnografía de Alemania, Francia, Inglaterra, entre otros museos coloniales de Europa no pueden sostener más tales colecciones. Primero, no pueden sostenerlas económicamente. Existen inmensas reservas del expolio de siglos en África y en América Latina, en los que las que enormes presupuestos públicos se gastan para mantenerlos cerrados. Lo que ha hecho Emmanuel Macron hasta ahora es sintomático: tienen que devolver las piezas robadas. Y así estamos, los bronce de Benin se están devolviendo. Hay un movimiento de retorno que no creo que pare. Por otra parte, los museos de arte contemporáneo tienen que dar cabida a aquel arte que nunca consideraron arte en serio, realizado por afrodescendientes en Estados Unidos y por todos los habitantes de las excolonias de los eximperios. La pandemia, el asesinato de George Floyd, la pospandemia, han creado un escenario urgente.

Los museos están bajo observación, temerosos, porque no habrá modo de frenar el cuestionamiento directo sobre esos escenarios contemporáneos de la exclusión que se han montado *los donors*, coleccionistas, millonarios y los Estados para su propia gloria. Existe una profunda comprensión de que la violencia simbólica es violencia y que justifica la existencia de violencias reales hacia las vidas que no importan. Que el arte subvierta su canon reducido es importante, también, porque podremos, finalmente, entender que el arte es riqueza, diversidad, conocimiento; no la reducción de unas pocas obras realizadas predominantemente por artistas varones, blancos. Los museos comenzaron con cambios sutiles, pero en tanto los excluidos siguen “martillando”, se están operando cambios mayores. Tenemos que persistir, porque estamos en el borde de un abismo, y lo que podemos hacer es operar todas las estrategias posibles para que un cambio efectivo suceda. Es el momento.

Figura 4_ Sala exposición *Verboamérica* (Malba).
Fuente: Andrea Giunta.