



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Filosofía  
Doctorado en estudios interdisciplinarios sobre  
pensamiento, cultura y sociedad

**Discursos, prácticas y políticas de lo latinoamericano. Un análisis desde  
las experiencias del MALBA y la Bienalsur.**

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de  
Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad.

Presenta  
Eva Natalia Fernández

Dirigido por:  
Dr. David Alejandro Vázquez Estrada

Co-dirigido por:  
Dr. Enrique Fernández Domingo

Dr. David Alejandro Vázquez Estrada  
Presidente

Dr. Enrique Fernández Domingo  
Secretario

Dr. José Antonio Arvizu Valencia  
Vocal

Dra. Luz María Lepe Lira  
Suplente

Dra. Adriana Terven Salinas  
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.  
Fecha de aprobación por el consejo universitario (Febrero, 2021)  
México

Para Simona, Camilo, Renato y Mauricio por acompañar mis días de investigación con sus risas, su cariño y su paciencia.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

## Agradecimientos

Esta tesis y todo el proceso de investigación que conllevó fue posible por el invaluable apoyo de la Universidad Autónoma de Querétaro. Desde el ingreso al posgrado, el acompañamiento de la coordinación, de los docentes y de los compañeros, que se convirtieron en un bálsamo en los días difíciles que nos tocaron por la pandemia.

A CONACYT por el gran apoyo económico que permitió una dedicación académica completa y, en mi caso particular, una estancia doctoral en Francia en la Universidad de París 8.

Finalmente, y acaso el reconocimiento más importante, dejar asentada mi inmensa gratitud para Alejandro y Enrique, mis directores de tesis, quienes con sus palabras justas, con sus miradas atentas y sus respetuosas devoluciones lograron que, hasta el final, la escritura fuera un placer y el entusiasmo por el tema se mantuviera intacto.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

## Índice

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>  | 1   |
| Entre politización y exposiciones, el acercamiento al ámbito curatorial. |     |
| <b>PARTE 1: Discursos, prácticas y políticas. Referencias teóricas</b>   | 12  |
| Capítulo 1: Discursos  | 13  |
| El (dis) curso de las palabras   | 15  |
| Los magos del sentido  | 20  |
| Convergencias. Discurso y campo  | 26  |
| Capítulo 2: Prácticas  | 31  |
| Condiciones de posibilidad de una práctica                               | 33  |
| La emergencia del sur en el campo curatorial                             | 37  |
| Prácticas en el campo del arte   | 42  |
| Capítulo 3: Políticas  | 46  |
| Una alianza peligrosa: la cultura y la política                          | 48  |
| Políticas curatoriales. De representación y de consumo                   | 51  |
| Nuevas cartografías  | 55  |
| Capítulo 4: Lo latinoamericano   | 58  |
| El espacio latinoamericano como contenedor y continente                  | 61  |
| Curaduría de Latinoamérica   | 68  |
| Una posible curaduría expandida  | 75  |
| <b>PARTE 2: MALBA y BIENALSUR. Experiencias.</b>                         | 80  |
| Capítulo 1: Método.  | 81  |
| Nociones generales para el análisis                                      | 83  |
| Análisis crítico del discurso  | 89  |
| MALBA  | 91  |
| Bienalsur  | 95  |
| Capítulo 2: Un enclave proyectado desde el MALBA                         | 102 |

|   |     |
|---|-----|
| Las múltiples caras del museo: operatividad, gestión y subsistencia                       | 103 |
| Una ventana a la escenificación de la representación Latinoamericana: el MALBA            | 113 |
| Análisis y discurso curatorial  | 124 |
| Desarticular la mirada: una historia “otra” de América Latina en ocho núcleos             | 129 |
| Capítulo 3: Un enclave deslocalizado: Bienalsur   | 140 |
| Enunciarse desde el sur   | 142 |
| Cartografías desde el sur   | 148 |
| Nuevas miradas desde el sur global y otras formas de identidad institucional              | 170 |
| <b>PARTE 3: Emplazamientos culturales en una región expandida. Análisis</b>               | 172 |
| Capítulo 1- Emplazamientos culturales situados  | 173 |
| ¿Qué es un emplazamiento cultural en el circuito del arte contemporáneo?                  | 174 |
| Emplazarse en la ciudad, instituciones que hacen cultura                                  | 180 |
| Un emplazamiento cultural y el poder  | 187 |
| Capítulo 2- Discursos, practicas y políticas de lo latinoamericano fuera de Latinoamérica | 194 |
| Abordajes simbólicos  | 195 |
| La geometría  | 196 |
| La diversidad   | 206 |
| El cosmos   | 210 |
| Ensayar lo latinoamericano  | 212 |
| <b>CONCLUSIONES</b>   |     |
| Los emplazamientos latinoamericanos como fábricas culturales de la diferencia.            |     |
| Notas finales.  | 214 |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>   | 224 |

## Índice de cuadros

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Cuadro 1. Elaboración propia  | 111 |
| Cuadro 2. Elaboración propia  | 112 |
| Cuadro 3. Elaboración propia  | 112 |
| Cuadro 4. Elaboración propia  | 113 |
| Cuadro 5. Elaboración propia  | 114 |
| Cuadro 6. Elaboración propia  | 150 |
| Cuadro 7. Elaboración propia  | 151 |
| Cuadro 8. Elaboración propia  | 151 |
| Cuadro 9. Elaboración propia  | 152 |
| Cuadro 10. Elaboración propia | 152 |
| Cuadro 11. Elaboración propia | 153 |
| Cuadro 12. Elaboración propia | 154 |
| Cuadro 13. Elaboración propia | 155 |
| Cuadro 14. Elaboración propia | 156 |
| Cuadro 15. Elaboración propia | 157 |
| Cuadro 16. Elaboración propia | 158 |
| Cuadro 17. Elaboración propia | 159 |
| Cuadro 18. Elaboración propia | 159 |
| Cuadro 19. Elaboración propia | 160 |
| Cuadro 20. Elaboración propia | 161 |

## Índice de imágenes

|   |     |
|---|-----|
| Imagen 1. Portada Catálogo Verboamérica   | 92  |
| Imagen 2. Página web del MALBA  | 94  |
| imagen 3. Página web de Bienalsur   | 97  |
| Imagen 4. Página web de Bienalsur   | 97  |
| Imagen 5. Página web de Bienalsur   | 98  |
| Imagen 6. Página web de Bienalsur   | 98  |
| Imagen 7. Página web de Bienalsur   | 99  |
| Imagen 8. Imagen extraída de la Revista Estrella del Oriente  | 165 |
| Imagen 9. Imagen extraída de <a href="http://www.obrasbellasartes.art">www.obrasbellasartes.art</a> | 166 |
| Imagen 10. Página web de Bienalsur  | 168 |
| Imagen 11. Página web de Bienalsur  | 183 |
| Imagen 12. Fotografía de mi autoría   | 199 |
| Imagen 13. Fotografía de mi autoría   | 199 |
| Imagen 14. Imagen vendida por la Fundación Cartier  | 200 |
| Imagen 15. Imagen difundida por la Fundación Cartier  | 202 |
| Imagen 16. Página web Carré Latin   | 207 |
| Imagen 17. Página web del artista Tomás Saraceno  | 211 |

## Resumen

Esta investigación versa sobre los discursos, prácticas y políticas que promueven algunos espacios museísticos y bienales como el MALBA y la Bienal de Suramérica, desde sus dispositivos institucionales, en la consolidación de una identidad latinoamericana articulada y establecida desde la relación mercado-campo-sitio. En el trabajo se propone una categoría conceptual -emplazamientos culturales- que posibilita entender estas dos experiencias, su gestión y su operatividad expositiva con el propósito de articularla a los discursos curatoriales.

En esta tesis se sostiene que los emplazamientos culturales de arte contemporáneo -MALBA y Bienal de Suramérica- son posiciones de poder que funcionan como plataformas en donde se gestionan discursos y prácticas. Esa construcción es posible porque se enuncia desde un campo curatorial -ligado al mercado global del arte- y se hace efectiva a través de políticas curatoriales puestas al servicio de un circuito de consumo de las identidades.

La ruta metodológica estipulada en la investigación comprende tres partes subdivididas en capítulos. En cada una de ellas se desarrollan conceptos, categorías y se recaban los datos del trabajo de campo. En la primera parte se recuperarán los antecedentes y las referencias teóricas que sustentan las tres categorías en torno a las cuales el análisis de los dos objetos cobra sentido.

La parte dos tendrá el acento puesto en lo metodológico e incluirá todo el material empírico recabado: imágenes, folletos, notas del trabajo de campo, obras de la colección Verboamérica, entrevistas a curadores y notas de prensa de Bienal de Suramérica.

Finalmente, en la parte tres, se reflexionará sobre la categoría de emplazamiento cultural con la intención de encontrar un enclave legitimador del arte y la cultura, así como se explorarán tres exposiciones de arte latinoamericano que tuvieron lugar fuera de Latinoamérica.

Palabras clave: curaduría, emplazamientos culturales, museos, bienales, discursos.

## Abstract

This research is about the discourses, practices and policies that promote some museum and biennial spaces such as MALBA and Bienalsur, from their institutional devices, in the consolidation of a Latin American identity articulated and established from the market-field-site relationship.

In this paper, a conceptual category -cultural sites- is proposed that makes it possible to understand these two experiences, their management and their exhibition operation with the purpose of articulating it to curatorial discourses.

In this thesis it is argued that contemporary art cultural sites -MALBA and Bienalsur- are positions of power that function as platforms where discourses and practices are managed. This construction is possible because it is enunciated from a curatorial field - linked to the global art market - and is made effective through curatorial policies put at the service of a consumer circuit of identities. The methodological route stipulated in the research comprises three parts subdivided into chapters. In each of them, concepts and categories are developed and fieldwork data is collected. In the first part, the antecedents and theoretical references that support the three categories around which the analysis of the two objects make sense will be recovered. Part two will have a methodological accent and will include all the empirical material collected: images, brochures, fieldwork notes, works from the Verboamérica collection, interviews with curators, and Bienalsur press releases. Finally, in part three, we will reflect on the category of cultural location with the intention of finding a legitimizing enclave of art and culture, as well as exploring three exhibitions of Latin American art that took place outside of Latin America.

Keywords: Curatorship, Cultural sites, Museums, Biennials, Speeches.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

## Introducción.

*Entre politización y exposiciones, el acercamiento al ámbito curatorial.*

En Enero de 2017 inicié mis estudios de Doctorado con la claridad de ceñir los alcances de mi investigación al ámbito latinoamericano, específicamente anclado a museos y bienales que sostuvieran un discurso claro y coherente con las producciones artísticas en América Latina y con sus posibles corolarios en la construcción de identidad latinoamericana. El único museo, en esa vasta región, que cabía en esa clasificación era el MALBA -Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-. Entonces, revisando sus colecciones, sus obras, sus curadores y su historia, mi interés se inclinó hacia la colección Verboamérica 2015-2018 -curada por Agustín Pérez Rubio y Andrea Giunta- que versaba sobre una historia de América Latina que hacía un revisionismo para desarticular estereotipos e incluir identidades hasta el momento invisibilizadas. Sin pensarlo dos veces, escribí un correo al museo con la ilusión de concretar una entrevista con su curador y, en ese entonces, director artístico del MALBA. Me contestó su asistente: "...me pidió que le conteste que con gusto la recibirá entre el 15 de marzo y el 10 de abril ...". Con la confirmación de la reunión, me aventuré a comprar, en ese momento, un pasaje aéreo a Buenos Aires -vivo en México hace 10 años- que garantizaba la entrevista, podría incluirla en mi trabajo de tesis y posibilitaba profundizar en las minucias del montaje de la colección, en la gestión y, sobre todo, en el sentido atrás del diálogo entre las obras y los responsables del armado de Verboamérica.

Un mes después, tras comunicarme nuevamente con su asistente para confirmar el día, Agustín canceló la cita -o su secretaria-. El correo decía: "Estimada Eva Fernández: Agustín no podrá atenderte en esos días, ¿será posible que extiendas tu estadía?" "A Agustín se le va a complicar acomodar un encuentro"

Este acontecimiento fue crucial, fue el detonante y el punto de inflexión que reconfiguró mi tema de investigación interpelándome profundamente.

Surgió así la necesidad de reflexionar sobre el papel que juegan los curadores en los espacios de arte, qué es lo que marca su gestión, qué elementos fabrican

desde lo personal lo institucional y qué tipo de vocaciones sostienen los discursos detrás de cada exposición.

De un trabajo que versaría sobre la politización del arte en los museos de arte latinoamericano -que pudiera dar cuenta de las relaciones en el ámbito museal con el acento puesto en lo político- la investigación fue decantando hacia el estudio de los espacios museales -posteriormente también los bienales- como sitios que podrían estar marcados por el cruce de relaciones de poder, por controversiales posiciones subjetivas y -sobre todo, lo que me llevó a elegir el tema definitivo que dió lugar a esta tesis- sus discursos y sus prácticas.

En este primer acercamiento, la búsqueda se dirigió hacia cómo repercutiría la exposición de un museo o de una bienal en la comunidad y cómo se asentarían ideas muy precisas -incluso cómo construirían imaginarios- sobre la identidad. Me interesaba entender cómo estas experiencias artísticas presentadas como la historia de America Latina -en el MALBA- se vinculaban al territorio y también al espacio sur global. Se suscitaron muchas preguntas, algunas intuiciones y la abigarrada necesidad de darle continuidad a este incipiente presupuesto del caso MALBA.

Interrogantes como: ¿Qué mecanismos o qué procesos legitiman los discursos?, ¿qué sucede al interior de los espacios e instituciones de arte?, ¿cómo circulan esos discursos y cómo se hacen efectivos?, ¿cómo se establecen esas posiciones de poder?, ¿qué sucede con la representación latinoamericana?

Luego de la elección del ámbito en el que se circunscribía el tema y posterior a lidiar con un cambio de dirección académica, logré enfocar mi investigación en dos objetos institucionales que hacían una diferencia: el MALBA y la Bienal de América del Sur, Bienalsur, y que fueron espacios escogidos porque podían dar respuestas a mis interrogantes. Estas dos experiencias, su gestión y su operatividad expositiva me permitirían analizar los discursos curatoriales, el tipo de obra seleccionada y su vínculo inmediato con la identidad latinoamericana.

Me planteé un objetivo que abría un abanico enorme y conducía a muchas posibilidades, en el andar de la investigación algunas intuiciones se convirtieron

en certezas y los datos arrojados por los estudios de caso permitieron transformar el anclaje territorial latinoamericano a la posibilidad del sur.

Mi intención era comprender los discursos, prácticas y políticas que promueve el MALBA y la Bienal sur desde sus dispositivos institucionales en la consolidación de una identidad latinoamericana articulada y establecida desde la relación mercado-campo-sitio.

Y si bien la idea no fue marcar un contrapunto entre estas dos figuras institucionales, justamente, su modo de funcionar dentro del circuito global del arte, su lugar de enunciación -latinoamericano y sur, respectivamente- y la gestión de curadores, artistas y teóricos me llevaron a encontrar una categoría que ponía en cuestión el modo de crear y sostener las identidades, así como atender a los distintos registros de significación artística y, sobre todo, cultural: la de emplazamiento.

En esta tesis no se pudo dar cuenta de todos los vínculos o lazos existentes entre estos dos espacios institucionales y la ciudadanía, debido a que el trabajo de campo estuvo centrado en visitar la exposición *Verboamérica* en Buenos Aires y en recabar las entrevistas a los curadores de esta muestra, revisar las 170 obras que conforman la colección y en el caso de Bienal sur hacer un exhaustivo registro de las 101 notas de prensa de su edición 2017. Lo que me permitió articular al museo y a la bienal con el contexto cultural y político fue la teoría y las experiencias de otros casos museales y bienales. Uno de los intercambios más ricos que viví en este proceso de investigación fue una estancia doctoral en la Universidad de París 8, en un Seminario sobre América Latina, que forjó un sentido más crítico -a partir de conocer a teóricos y profesores y de asistir a algunas exposiciones de arte latinoamericano- y la incorporación de muchos autores, conceptos y categorías que se convertirían en claves para mi investigación.

Llegado este punto, podría proponer que los emplazamientos culturales de arte contemporáneo -MALBA y Bienal sur- son posiciones de poder que funcionan como plataformas en donde se gestionan discursos y prácticas. Esa construcción es posible porque se enuncia desde un campo curatorial ligado al mercado y se hace

efectiva a través de políticas curatoriales puestas al servicio de ese circuito de consumo de las identidades.

Este presupuesto pondría en juego múltiples relatos desde distintos puntos de vista, lo que permitiría que esta investigación tenga una enunciación desarticulada o dislocada en términos estrictamente disciplinarios. Porque en la construcción de este relato me he visto en la necesidad de saltar entre la historia del arte, la antropología del arte, la filosofía y los estudios culturales. En el proceso fue muy sugerente ese imperativo de situarse fuera de los límites disciplinarios porque el problema lo demandaba. Los conceptos que rigen la investigación surgieron de estos ámbitos que son territorios que pueden generar diálogos en sus zonas de traslape y que me permitieron profundizar y enriquecer el escenario museal y bienal para este trabajo.

Para llegar a plantear el problema y encontrar esos cruces entre distintas disciplinas o campos de competencia hubo un acercamiento preliminar a los contextos en donde surgieron estos dos objetos de estudio:

1- Los museos que aparecen en Europa entre los siglos XVIII y XIX, fueron entidades de poder que moldearon la forma en que el estado colonial imaginaba sus dominios y se transformaron en parte de una política de construcción de la nación. Transpuestos a las tierras americanas, los principales museos latinoamericanos fueron copias fidedignas de sus predecesores en arquitectura, ideología y fines. Si bien, gran parte de los museos forjaron –primero junto con el Estado y segundo desde el colonialismo- las identidades nacionales -como un engranaje clave para esa empresa-, a partir de 1960 fueron en declive y se vieron en la obligación de re-posicionarse. En la actualidad, ganan relevancia a partir de la heterogénea gama de prácticas museales que habrían logrado insertarse en el circuito cultural y convertirse en una alternativa de reivindicación ciudadana. El museo deviene, entonces, en una entidad crítica que se compromete con la lucha cultural de su época.

2- Las bienales de arte contemporáneo tienen su primer antecedente en la famosa Bienal de Venecia en 1895, no obstante, alcanzaron notabilidad a partir del siglo

XX en Latinoamérica de manera casi simultánea. A diferencia del museo, esos circuitos expositivos no tendrían la impronta, o la tarea, de construir identidad nacional, más bien poseerían una lógica que jugaría en pos de posicionar a artistas, críticos y coleccionistas en un mercado internacional. Las bienales en América Latina aparecen en una etapa de crecimiento e innovación del arte contemporáneo afirmando la creatividad y la posición latinoamericana.

Coyunturalmente, la institución museística -luego de su crisis a finales del siglo XX- debió asumir un papel performativo interpelando a la comunidad, lo que rebasó ampliamente los límites disciplinarios de la historia, del arte o de la museografía.

Esos espacios devinieron políticos, se insertaron en una lógica de mercado cultural, definieron identidades apelando a la antropología, e incluso, construyeron sus discursos desde la historia y la filosofía. Las bienales tienen, desde su constitución, un carácter descentralizado que pone en diálogo lo político y lo global con el mercado, por lo que la potencialidad de estos eventos radica en sus relaciones más complejas. Y un museo o una bienal pensado desde la transterritorialidad, ya no sólo abre una brecha política como campo de análisis, sino que se inserta como una plataforma nueva para re-significar e interpelar la realidad desde la relación de las políticas culturales con el público.

Y tras saber que son muchas las instancias de estudio y análisis de este tema -porque puede abordarse desde múltiples aristas que comprenden categorías como cultura, política, economía, sociedad, arte y tecnología- esta investigación se pretendió esclarecer desde el ámbito artístico, político y cultural, puntualmente desde dos figuras: las instituciones -museos- y las exposiciones -bienales- de arte latinoamericano que se proponen como *emplazamientos culturales*.

Son dos espacios contingentes de intervención que articulan lo latinoamericano a una toma de posición política, desde su sitio territorial hasta sus alcances simbólicos, estrictamente pensando en la circulación de los discursos.

Un museo es un espacio concebido como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva,

estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.”<sup>1</sup>, como advierte el Consejo Internacional de Museos.

Por otro lado, una Bienal es un punto de encuentro, es el despliegue de una plataforma dinámica de arte contemporáneo conformada por obras, artistas, talleres, curadores, charlas y presentaciones que responden a un tema o a una convocatoria estipulada previamente. Ese tipo de encuentros bienales, que construyen sentido y conocimiento desde otra plataforma, van articulando un lenguaje que cohesiona al arte latinoamericano y del sur global, presentan una base sólida que instituye lo que se podría entender –con considerables tintes– como identidad latinoamericana.

Esa enunciación sostenida en las bienales se hace vigente y se instituye a partir de la obra, de la exhibición y curaduría de las piezas, de los discursos sobre los que versan, de la interpretación semántica de los bloques que conforman esos espacios, etc. Esa disertación institucional y expositivo-itinerante que se establece a partir de las prácticas museográficas y bienales, cabría sostener que, se convierte en un proyecto de gestión que pondría “a la venta” lo latinoamericano. Del mismo modo, esas prácticas instauran un régimen de ver –mirada– y una forma de crear identidad, categorías performáticas que atraviesan el tema de investigación y que abren un diálogo clave para comprender los juegos de poder hacia adentro.

Habrían algunas pautas metodológicas que fueron pensadas para hacer una narración ordenada, cronológica y sistemática de todos los elementos que se condensan en ambas experiencias. Además de hacer uso de un método como el análisis crítico del discurso –se realizó una clasificación a partir de un proceso de selección de entrevistas, notas de prensa y bitácora– establecí objetivos concretos que ayudarían a problematizar y a hacer análisis transversales de cada uno de

---

<sup>1</sup> Definición validada en la 22ª Asamblea general en Viena en agosto de 2007 que se ha convertido en un estatuto del ICOM.

estos objetos de estudio. De este modo, con la idea de ceñirme rigurosamente a los presupuestos que sirvieron como engranaje en este “hacer metodológico”, desglosar los tres objetivos que condensan mis intuiciones y sus búsquedas específicas: 1- Describir las prácticas museales, curatoriales y artísticas representadas en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires durante el año 2017 desde el análisis de la muestra permanente Verbomérica, 2- Describir el proceso de construcción y consolidación de la Bienalsur durante el periodo 2015-2017 -atendiendo los matices políticos, institucionales e identitarios- que pretende enunciar y activar un discurso y una práctica desde el *sur*, y 3- Profundizar sobre la conceptualización de los *emplazamientos culturales* -MALBA y Bienalsur- como espacios políticos que interpelan a distintos públicos desde diversas plataformas de organización y exhibición.

Cada uno de estos objetivos está integrado en la tesis a modo de sección que hemos dividido en tres PARTES.

La PARTE 1 -que se divide en cuatro capítulos- se titula **Discursos, prácticas y políticas** y en él se recuperarán los antecedentes y las referencias teóricas que sustentan las tres categorías en torno a las cuales el análisis de los dos objetos cobra sentido.

En el primer capítulo se hará una revisión de la noción de discurso recuperando la voz de Michel Foucault, Teun Van Dijk, Ruth Wodak y Mieke Bal para aplicarla al campo curatorial. Entendiendo que un discurso, como elemento que vertebra y moldea la trama del lenguaje, puede suponer múltiples sentidos y puede vincularse al poder. Se propondrá un acercamiento a la figura del curador, como el hacedor de los discursos desde esa posición vertical circunscrita a un campo intelectual o artístico -aquí retomando el concepto de campo desde la teoría de Pierre Bourdieu-. En el segundo capítulo se problematizará sobre la noción de práctica, sobre su dimensión pragmática y emergente atendiendo a su aplicación en el ámbito curatorial como una toma de posición política. El ejercicio de una práctica curatorial aplicada a una dimensión geopolítica sur supondrá transitar otro camino. Se abordarán esas prácticas situadas a partir de autores y curadores

latinoamericanos fundamentales en la historia de la región como Gerardo Mosquera, Marcelo Pacheco, Justo Pastor Mellado o Maricarmen Ramírez para ejemplificar el tránsito de la figura del curador desde los años 60' hasta la actualidad. En el tercer capítulo se indagará sobre la creación de las políticas culturales como dispositivos de control, de formación de ciudadanos y la importancia de su gestión por parte del estado. Se realizará una aproximación al concepto de cultura y de política, enfatizando su vínculo, para reflexionar sobre las políticas curatoriales situadas. El cuarto y último capítulo de la primera parte estará centrado en "lo latinoamericano" con la intención de recuperar los antecedentes arqueológicos del término y hacer un registro de la producción de arte latinoamericana. De ese modo, se mencionarán los centros de documentación más recientes y las galerías, identificando el acervo material comprendido por obras, libros, actas o revistas, que detentan e intentan esa visibilización de la identidad latinoamericana en la región.

La PARTE 2, titulada **Malba y Bienalsur: experiencias**, tendrá el acento puesto en lo metodológico e incluirá todo el material empírico recabado: imágenes, folletos, notas del trabajo de campo, obras de la colección Verboamérica, entrevistas a curadores y notas de prensa de Bienalsur. La búsqueda será sentar algunas bases metodológicas para comprender las experiencias de estos dos objetos institucionales. Por eso, esta sección estará compuesta por tres capítulos, el primero proporcionará pautas para el acercamiento al método del análisis crítico del discurso y abordará la noción de circulación como una categoría que estaría vinculada al discurso en el ámbito curatorial. El segundo capítulo presentará toda la información y la historia del MALBA, los elementos que componen la colección estudiada, los núcleos temáticos, su localización situada y enunciación latinoamericana. Incluirá una serie de cuadros elaborados en base a los datos arrojados en las entrevistas. El capítulo tres versará sobre Bienalsur. Replicando el formato del capítulo anterior, se relatará la historia de este evento de arte contemporáneo, se describirán sus exposiciones en los distintos puntos de la cartografía propuesta, se establecerá su localización multisituada y su enunciación

sur. A partir de un conjunto de cuadros, en los que se clasificarán todas las presentaciones que tuvo la bienal en su edición 2017, recurrimos a

En la última sección de la tesis, la PARTE 3, que lleva por nombre **Emplazamientos culturales en una región expandida**, se reflexionará sobre la categoría de emplazamiento cultural con la intención de encontrar un enclave legitimador del arte y la cultura. Se analizará la noción de territorio -en función de las prácticas y los discursos de los objetos institucionales- y se profundizará en esclarecer ideas como la de localización, sitio y poder en relación a la ciudad. En Esta sección del trabajo de investigación se compone de dos capítulos, en el primero afirmaremos que la ciudad configura y transforma los espacios museales-bienales o viceversa, porque en su modo de operación se tejen tramas de relación política, cultural e institucional. La categoría emplazamiento será proyectada desde tres dimensiones: política, cultural y filosófica que pone de relieve y amplía algunas definiciones como territorialidad, desterritorialidad e hibridación. En la circulación y el funcionamiento en red de discursos y prácticas se vehiculizan ideas e imágenes que reconfiguran las relaciones de poder al interior de esos espacios.

En el segundo y último capítulo se explorarán tres exposiciones de arte latinoamericano que tuvieron lugar en París en el año 2018. Este apartado será una suerte de conclusión que recogerá la experiencia de la representación latinoamericana fuera del territorio y analizará qué sucede con el discurso de la diferencia desde la diferencia, los ciclos de legitimación del arte, la función social del arte latinoamericano y el modo de hacer cultura desde una política de las identidades.

Finalmente, las conclusiones, **los emplazamientos latinoamericanos como fábricas culturales de la diferencia**, que vienen a proyectar cada elemento analizado en el cuerpo de la tesis -retomando lo dicho en cada una de las partes que la componen- y que asientan una perspectiva crítica proponiendo una discusión a partir de los interrogantes suscitados en el proceso de la investigación. Con un énfasis particular puesto en la diferencia entre identidad latinoamericana e

identidad sur y acentuando la categoría de curaduría expandida -una de las aportaciones y propuesta teórica de la tesis-, se establecerá una posición que abogará por lo local más que por lo global describiendo las asimetrías que surgieron de la comparación de las figuras institucionales revisadas.

Dirección General de Bibliotecas de la UAQ

## Parte 1.

### **Discursos, prácticas y políticas.**

*Referencias teóricas.*

## Capítulo 1- Discursos

*Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder.*

Michel Foucault, *El orden del discurso*

Quizá el presupuesto más importante para hablar del concepto de discurso en esta reflexión sea a partir de pensarlo como un fenómeno social, cultural y político. Podríamos advertir que la noción de discurso, a partir de los sesentas, se ha complejizado en proporción al floreciente avance de los estudios sobre el lenguaje; y no sólo en el campo de la lingüística o la semiótica sino que, en distintos ámbitos disciplinares -antropología, sociología, psicología y filosofía- su estudio se ha expandido así como sus cualidades performativas.

Tal parece que el concepto no tiene límites tan claros, dado que cuando se piensa en discurso irrumpe la idea de sentido como un repertorio infinito de significación. Ese enunciado es una suerte de acto del habla -literalmente activo- que establece ciertas reglas flexibles y abiertas. Porque los discursos pueden ser todo: lo dicho, lo no dicho, lo visto, lo escondido, lo escuchado y lo sentido. Cada discurso está circunscrito a un campo de producción con agentes y vínculos que son los que construyen el significado. Cuando digo significado me estoy refiriendo al concepto *significado* en el ámbito de la pragmática - dado que en la semántica formal y en la lingüística se utiliza asociado al signo-, es decir, asociado al contexto situacional.

Mieke Bal en *Conceptos viajeros en las humanidades* describe con amplia lucidez el uso que le damos a ese concepto que, justamente en el ámbito del discurso, tiene un papel fundamental para su interpretación. (Bal,2009)

En general, las referencias que se han presentado sobre el concepto de discurso pueden rastrearse en distintas disciplinas con una comprensión epistemológica

similar. Aunque sabemos que la posibilidad de análisis de los discursos es diversa, la aproximación que intenta materializarse en esta tesis está centrada en los discursos curatoriales a partir de la aplicación del Análisis Crítico del Discurso desde el marco teórico de Teun Van Dijk, Ruth Wodak y Norman Fairclough. Por eso, en esta primera parte indagaremos en el proceso de construcción de esos discursos que establecen un circuito entre su contexto de producción, sus agentes y su campo. Porque es importante resaltar, que el discurso, el lenguaje, la palabra -retomando estos tres conceptos como “modalidades del registro de lo simbólico”<sup>2</sup>(Rossi,2010:126)- tiene múltiples interpretaciones, incluso, en ocasiones transporta más de un sentido escondido tras el enunciado, mensajes que no son literales pero que están allí. Y esas lecturas posibles cobran relevancia a partir de los marcos referenciales, de los contextos culturales y políticos, de identificar quién los enuncia y sobretodo, pensando en sus condiciones de posibilidad, a partir de una intencionalidad discursiva y operativa.

Otra función del discurso, que será necesario retomar con mayor detenimiento, es la de su circulación. Porque también se constituye dentro de una red de discursos y prácticas transnacionales con las cuales dialoga dialécticamente en su proceso de constitución. Habría un cambio importante de sentido, de foco, cuando se desplaza desde el curador hacia la transmisión, interpretación y representación del discurso por los otros agentes constitutivos de la recepción.

Entonces, las preguntas son un poco ¿qué representan, cómo se utilizan, cómo se construyen y de qué forma funcionan los discursos curatoriales? y coyunturalmente ¿cómo construir una metodología para su análisis desde la dimensión del poder? Una respuesta podría ser, porque en su análisis se encuentran algunas regularidades o reiteraciones que parecen destacar algunos conceptos por encima de otros. Como si esas palabras construyeran un corpus

---

<sup>2</sup> En el texto lenguaje, palabra y discurso: de la senda lacaniana a la tradición y actualidad de la teoría política, Miguel Ángel Rossi puntualiza cada concepto desde el análisis del Seminario 3 de Lacan. Si bien los tres constituyen modos simbólicos, el lenguaje tiene una función instrumental para la palabra que “...se caracteriza por ser el primado de la significación”(129) También asegura, que Lacan “percibe al discurso como un punto de articulación entre lenguaje y palabra”. (131)

propio que se tejiera en otra dimensión y que lograra cohesionar un metadiscurso. Una red que permitiera construir otro relato y que en esa nueva articulación discursiva se enfatizara su relación con el poder.

Otra respuesta posible sería tratar la relación del agente del discurso con su pertenencia a un campo<sup>3</sup> como la proyección de un espacio delimitado donde las injerencias externas no aplicarían para el orden del discurso. Un ejemplo preciso lo constituyen los curadores de arte, quienes pertenecen a ciertos campos intelectuales que operan como espacios restringidos y aparentemente autónomos. El objetivo en este texto es trabajar desde esas dos posibles respuestas para la definición de los discursos curatoriales, poniendo énfasis en su proceso de formación: desde los campos intelectuales -noción acuñada por Pierre Bourdieu- hasta los agentes y su relación con las posiciones de poder resaltando su injerencia como gestores culturales que convierten esos discursos en prácticas.

### **El (dis)curso de las palabras**

En *Estructuras y funciones del discurso* Teun Van Dijk dice que "...un discurso es una unidad observacional..." (Van Dijk, 2012:20) que puede ser interpretada cuando se ve o se escucha una emisión. Esa estructura compuesta por un número de proposiciones, pensándola en sentido llano y simple, adquiere relevancia si se vincula a un contexto de producción.

Estos postulados sobre el discurso, que no son más que experiencias para pensar su relación con el marco contextual como un laboratorio potencial, permiten activar una de las propuestas más importantes de análisis en este trabajo: la dimensión del poder.

En algún sentido, el interés de los lingüistas por estudiar y comprender el papel de los discursos y su comunicación no es azaroso. La búsqueda, por ejemplo, de Van Dijk se suscribe a la relación de estos enunciados con el poder y con el control, y

---

<sup>3</sup> Este concepto de Pierre Bourdieu será profundizado en otro capítulo. Es uno de las nociones más importantes de esta investigación en su vínculo con el discurso curatorial.

sobre todo, su proyecto más ambicioso es construir un conjunto de reflexiones en torno a su dimensión crítica e ideológica. Los estudios de Van Dijk tuvieron lugar a partir del giro lingüístico -posteriormente denominado giro discursivo-. Se puede rastrear en la Teoría Crítica de la escuela de Frankfurt, su interés por la lingüística crítica y su vínculo -o correspondencia- con otras disciplinas ubica a este tipo particular de análisis como estudios interdisciplinarios. También, como afirma Van Dijk (1999), puede pensarse como una reacción en contra de los paradigmas formales que surgieron en los años sesenta y setenta.

En un artículo sostiene: “Hallamos de entrada entonces, en nuestro análisis de las relaciones entre el discurso y el poder, que el acceso a formas específicas de discurso, por ejemplo las de la política, los media o la ciencia, es en sí mismo un recurso de poder”(Van Dijk, 1999:26)

De esta manera sienta unas claves analíticas que son fundamentales para explorar el concepto de discurso, desde distintas dimensiones, y que traspasan lo estrictamente lingüístico.

También, Michel Foucault en la *Arqueología del saber* define al discurso como un “...dominio general de todos los enunciados...” también como un “...grupo individualizable de enunciados...” y finalmente como “...práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados...” (Foucault, 1969:132) Y si bien sus reflexiones se asumen desde el campo de la filosofía y la historia, más bien, se reitera el interés por articularlo con el poder. Foucault explica:

... supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”(Foucault, 1971: 14)

Así, Foucault ilustra el modo en el que los discursos le deben su poder a la realidad material al ser pronunciados o escritos. Esa suerte de repetición de

enunciados nos lleva a pensarlos en función de los imperativos de un contexto, en este caso en el campo curatorial, que dada la plataforma institucional que los respalda los transforma en prácticas. Los discursos curatoriales siempre son pronunciados en un ámbito legitimado y respaldado, tanto por agentes como por instituciones que tienen posiciones de poder, que permite su transformación al campo de las prácticas.

En *Language, power and identity* Ruth Wodak (2011) sostiene que aunque existen muchas formas nuevas de comunicación, el lenguaje y el discurso seguirán estando vigentes como prácticas sociales: “However, in all available genres, the use of language and communication as a ‘social practice’ enables dialogue, negotiation, argument and discussion, learning and remembering, and other functions”.(Wodak, 2011:216)

En la producción de enunciados se habla y se actúa de acuerdo a un contexto social que se convierte en significado. Y Wodak enfatiza que los significados no son inherentes a las palabras y a las cosas sino que cobran sentido a partir de acuerdos y desacuerdos establecidos dentro de un grupo social (Wodak, 2011:216). Es por ello por lo que a partir del lenguaje y del discurso recortamos la realidad, la definimos y también tomamos decisiones sobre ella.

Roland Barthes, en *La aventura semiológica*, comienza por proponer a la lengua como un lugar en el que convergen la institución social y un sistema de valores que funciona como el telón de fondo del lenguaje. Esa suerte de contenedor de los discursos no es otra cosa que un contrato colectivo, un juego con reglas propias que habrá que dominar o aprehender para moverse en él. El semiólogo afirma:

Frente a la lengua, institución y sistema, el habla es esencialmente un acto individual de selección y actualización; está constituida, ante todo, por las combinaciones gracias a las cuales el sujeto hablante puede utilizar el código del lenguaje para expresar su

pensamiento personal (podría llamarse discurso a esta habla extendida)...(Barthes, 1993:22)

Al existir una imbricación tan profunda con el contexto, el discurso mismo traza unos límites en ese sistema simbólico que le sirve de soporte. Límites que serán congruentes con su lengua, su campo y su intencionalidad.

Una analogía interesante, para pensar esta idea del contexto y el discurso así como lo menciona Barthes, podría ser entender la experiencia -en este caso discursiva- como *juego*, así como lo teoriza el filósofo alemán Hans Georg Gadamer (2007). Desde esta perspectiva el discurso es jugado por los actores que lo construyen en el mismo acto discursivo e imponen las reglas que lo sostienen. Si el discurso emerge en el campo curatorial y museográfico, seguramente se estipularán directrices desde este ámbito artístico y crítico que diferirán enormemente de las que podrían argumentarse desde el campo de las ciencias naturales o médicas.

Por lo menos, desde la teoría de Van Dijk, el contexto como sistema referencial es un elemento tan importante como el propio discurso. Esos enunciados "...son inherentemente partes de la estructura social..."(Van Dijk, 2012:185) por lo que recogen un conjunto de formas que dan cuenta respecto a la producción social y cultural. También, en ese proceso se asimila y refuerza el conocimiento, es un ámbito en el que se reproducen discursos que pueden asentar prácticas de desigualdad o de manipulación del poder. Por eso, los analistas críticos del discurso le otorgan especial atención al contexto, lo entienden como una condición de posibilidad. Dice Van Dijk:

Entonces, este proceso entero de interacción, del que la interacción verbal es sólo una parte, es por fin controlado cognoscitivamente (...) El papel del discurso en la comunicación

y en la interacción social no puede ser adecuadamente comprendido sin tomar en cuenta la importancia de su base cognoscitiva(Van Dijk, 2012:97)

Pensando en las posibilidades discursivas de crear conocimiento y en el proceso de exclusión y regulación al que se ven sometidos los discursos en una sociedad, más aún en el campo del arte, parece que más que considerarlos como ese conjunto de enunciados o palabras habría que otorgarles el poder de portadores de un modo de representación de verdad. Porque no sólo construyen realidades al interior de los espacios e instituciones como museos, galerías, bienales o ferias, sino que actúan directamente dentro de lo que podríamos llamar como circulación o redes de información que, en gran medida, replican esos discursos de los campos restringidos en los campos globales. La circulación también actúa como ese soporte imprescindible que fortalece la función educativa que tiene el discurso.

Por eso la noción de poder es clave para observar el entramado que se teje entre los agentes que se encuentran en una posición que produce sentido, el ámbito institucional y el público. Entonces el agente-productor de los discursos y su sentido abarca mucho más que una simple posición de enunciación, su tarea no se restringe a un campo limitado. En la consolidación de una posición legitimada por el contexto, ese sujeto tiene una labor pedagógica, ideológica, política y artística, es decir, una función como autoridad que, podríamos sugerir, interviene discursiva y prácticamente en todas las esferas de las relaciones del campo, esa persona es el curador.

## Los magos del sentido

“Lo que plantea el curador es una lectura sobre las obras que ha seleccionado, construye una mirada”

Jorge Gumier Maier, *Curadores: entrevistas*

Ese personaje, que se percibe más cercano a la figura de autor o artista que a la de organizador o gestor, sería el encargado -en muchos casos- de transformar los relatos articulando múltiples perspectivas. Debe conocer el espacio museográfico y su lenguaje, la dimensión artística, el lugar del espectador, el tipo de público, el oficio del comisario de sala y, finalmente, establecer un recorrido discursivo que condicionará, de alguna manera, el sentido de una gran exposición.

Y es una figura que transitó de sustantivo -“curador”(del latín curator: cuidar, preocupar, curar)- a actor, a partir del verbo “curar”, afirma el teórico irlandés Paul O’Neill en “The Culture of Curating and the Curating of Culture(s): The Development of Contemporary Curatorial Discourse in Europe and North America since 1987”. El énfasis puesto en la función del curador se fue transformando a partir de las necesidades institucionales y artísticas del contexto de las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos curadores como Irene Calderoni, Tomasso Trini o el mismo O’Neill -en el texto citado- sostienen que no era lo mismo un curador en los años sesentas que uno en los noventas. Un desborde de las condiciones de la historia en el arte y la cultura desembocaron, coyunturalmente, en un momento crítico que posibilitó la emergencia de un grupo de organizadores que, desde una práctica independiente, alzaron la voz e influyeron en la opinión pública. Ello inaugura, de alguna manera, una práctica curatorial que visibiliza el crecimiento y la necesidad de reflexionar sobre ese campo que comienza a andar su propio camino.

La década de 1960, por lo tanto, marcó un movimiento clave lejos de la noción prevaleciente del Curador profesional del museo hacia

una práctica más independiente. Los términos comenzaron a utilizarse *Ausstellungsmacher* (en alemán) y *faiseur d'expositions* (en francés), para representar una figura intelectual distinta a la proveniente del museo, que organizó exposiciones independientes de arte contemporáneo a gran escala y se entendió como alguien que había pasado mucho tiempo operando dentro del mundo del arte -por lo general sin un puesto institucional fijo- que influyó en la opinión pública a través de sus exposiciones.(O'Neill, 2007:25)

El quehacer curatorial en Europa, a mediados del siglo XX, respondía a una comprensión de los nuevos lenguajes artísticos, a una reconfiguración de los criterios estéticos y expositivos y a la incorporación de otras producciones artísticas -desde las artes como el diseño gráfico, industrial, de moda, arquitectura y cine- que aparecían como productores de esos objetos funcionales y operativos dentro del espacio museográfico. En esa búsqueda por realizar exposiciones colaborativas, en donde se expandiera la representación de obras de arte a objetos, se perfiló una línea curatorial que traspasaba los límites que habían sido explorados en el arte contemporáneo de la época. También, en la adaptación de esos espacios inéditos de exposición se sentaron las bases para el tránsito hacia otra forma de hacer institución. En este sentido, la emergencia de los curadores como agentes que propusieron formas alternativas de producir arte incidió en las ideas y en la experiencia vivencial del público y de los artistas.

En una entrevista realizada por el teórico Ulrich Obrist a Pontus Hultén<sup>4</sup> -curador de amplia trayectoria y director fundador de uno de los museos más importantes

---

<sup>4</sup> Fue un historiador del arte, coleccionista y comisario sueco que participó de importantes muestras, colecciones e impulsó el arte moderno. Su práctica curatorial es de gran relevancia en el ámbito museístico, algunas exposiciones icónicas son. *Constructivist Design* en la Galería Lambert Weyl en París y la exposición *ELLA*-una catedral en el Moderna Museet de Estocolmo.

de París, el Centre Georges Pompidou-, se indaga sobre la arriesgada posición de los curadores de ese entonces para montar las exposiciones de forma experimental dentro de un museo o fuera de él. Parece que los espacios no institucionalizados y situados como parte de la vida cotidiana -las casas de artistas o lo edificios abandonados- hubiesen sido perfectos para exhibir el repertorio de obra de muchos artistas. Dice Hulten:

Descubrí que artistas como Duchamp y Max Ernst habían hecho películas, que habían escrito mucho y hecho teatro, y me parece completamente natural reflejar este aspecto interdisciplinar de su trabajo en exposiciones museísticas de varios artistas, como hice en varias ocasiones, pero sobre todo el *Art in motion en 1961*. (Obrist, 2011:44)

En un texto de Jonathan Feldman (2012) sobre *Las múltiples caras del curador* aparece un tópico interesante para repensar su lugar en la historia de las artes: un desconcierto sobre su función específica. Aunque algunos teóricos (dar nombres y años) vean al curador como la figura que desempeña el papel central para sostener un discurso artístico y expositivo, otros le atribuyen menor protagonismo. Como el mediador entre el artista y la exposición que busca cristalizar la propuesta artística y solucionarla dentro del espacio museal, pero nunca por encima del trabajo del artista.

Resulta curioso que la autoridad de los curadores sea una disertación tan presente en el discurso de teóricos y críticos de arte, teniendo en cuenta que algunas de las figuras más representativas de este campo entienden la práctica curatorial como una invisibilización del curador. En una entrevista que Hans Ulrich Obrist le realiza a su mentor, Kasper König -figura clave en la escena internacional del arte

contemporáneo, sus primeros trabajos curatoriales incluyen exposiciones como Claes Oldenburg o Andy Warhol en el Moderna Museet de Estocolmo- se afirma:

“Yes, keeping things simple is always my motto: here on the one hand there are the works of art, quite traditionally, not the artists but the products of artists, and on the other the public, and we’re in-between. And if we do our work well, we disappear behind it.” (Obrist, 2011:294)<sup>5</sup>

En la publicación [oncurating.org](http://oncurating.org), revista suiza dedicada a la discusión sobre la teoría y la práctica curatorial, Robert Fleck sostiene que “...la profesionalización de la curaduría tiene efectos positivos, pero también efectos negativos”. Fleck apunta que “La visibilidad del rol de curador, que comenzó con el proceso de desmitificación a fines de la década de 1980, permitiría una "re-mistificación" del papel curatorial como la posición dominante de un solo usuario”. ([oncurating.org](http://oncurating.org)) Por eso, teóricos como Ulrich Obrist y O’Neill insisten en recoger los discursos y los datos de archivo -visuales y escritos- que permitirían reconstruir esa práctica curatorial moderna, con determinadas características políticas, culturales y económicas que dan cuenta de una época y que no ha sido lo suficientemente evidenciada. Si bien la recopilación de datos sobre estas exposiciones es un proyecto inaugurado -según Hans Ulrich Obrist- por Pontus Hulten y Harald Szeemann, no se cuenta con un registro exhaustivo que permita visibilizar la complejidad de una práctica, en este caso, tan efímera.

En ese mismo texto, Feldman afirma que las posibilidades formativas actuales en este campo requieren de estrategias prácticas y operativas por encima de las

---

<sup>5</sup> “Sí, mantener la simpleza de las cosas es siempre mi lema: aquí por un lado están las obras de arte, claramente tradicional, no los artistas sino los productos de artistas y por el otro lado el público y nosotros estamos en el medio. Y si nosotros hacemos nuestro trabajo bien desaparecemos detrás de el” Traducción propia.

teóricas. Las diversas descripciones que permiten aproximarse a la labor del curador muestran que no es tarea fácil. Debe lidiar con un sistema de valores normado por la crítica y la historia del arte y con la presión de un marco institucional variable -según el contexto de exposición- sin confundir su rol con un productor cultural.

A la par de la escena europea, en Estados Unidos, los sesentas del siglo XX inauguran una década de proyección y expansión del arte latinoamericano, por lo que no es casual suponer una circulación de los discursos y prácticas. Este auge estuvo sujeto a circunstancias coyunturales que lo posicionaron en el ojo de la escena<sup>6</sup>. Esas condiciones fueron propiciadas por un país que se erigía como superpotencia como el marco de un modelo que invierte, promueve y financia obra y artistas latinoamericanos. Se promovieron más de treinta exposiciones en distintos puntos del país y se otorgaron becas Guggenheim para artistas que se trasladaban a Nueva York inaugurando la primera ola de migración artística. En los setentas, las dictaduras militares que arrasaron con la estabilidad de los países latinoamericanos trastocaron el horizonte de expansión del arte debilitándolo y anulando su participación, por lo menos, durante esa década.

De tal suerte, que no es hasta los ochentas que se percibe un momento de especial atención a la obra y a los artistas latinoamericanos, que incorporándose a un debate político y cultural de resistencia al imperialismo dominante de Estados Unidos, se insertan en la dinámica de un mercado activo impulsado por coleccionistas jóvenes, empresarios y curadores.

Para Maricarmen Ramírez son los discursos curatoriales los que vinculan la práctica de los artistas dentro de las grandes plataformas de distribución y producción expositivos y determinan, de alguna manera, su inserción en el *mainstream*. Asegura:

---

<sup>6</sup> Véase Maricarmen Ramírez, “Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural”, p. 16 y 17.

...Quedó establecido un circuito internacional muy similar al que tenemos hoy, el cual propició el intercambio artístico. Estas circunstancias, inclusive, son un indicio del surgimiento del curador como figura central de una red internacional controlada por el poder creciente de fundaciones privadas, de corporaciones y además sectores de la élite empresarial.(Ramírez, 2008:17)

Los antecedentes arqueológicos de la aparición del curador y su impronta en la historia del arte occidental nos hace pensar de qué forma y en qué campos específicos funciona este discurso y tiene legitimidad.

La idea de un curador, antes de este auge -desde los años veinte hasta los sesenta- era la de un cuidador con poca visibilidad, esa figura atrás de bambalinas que realizaba una función operativa y técnica. El empuje -que invistió este nuevo rol- fue impulsado por la crítica que promovió otro tipo de práctica artística al interior de las instituciones museísticas. El contexto social pasó a ser una parte elemental para el diseño de las exposiciones y su gestión, así como la labor de este personaje que se convertiría en crucial en la historia del arte.

Ramírez afirma que “La autoridad de este papel arbitral deriva de un absoluto –en última instancia ideológico– fijado por un criterio que se fundamenta sobre los restrictivos parámetros del canon occidental”.(Ramírez, 2008:10) Es decir, la emergencia de esta práctica fue posible por un soporte estructural e institucional que validaba el relato curatorial dotándolo de autoridad.

En un texto que versa sobre las políticas de representación y las políticas de inclusión en el debate sobre lo latinoamericano la historiadora del arte Gabriela Piñero (2014) asegura:

La decisión de centrarme en los discursos curatoriales responde a que fueron un conjunto de exposiciones las que orientaron la discusión de la época sobre los límites de la inclusión y tuvieron

efectos en las formas de coleccionar, exhibir y significar el arte de la región.(Piñero, 2014:2)

Si analizamos el período estudiado por Piñero - 80` y 90` - podemos reconocer que el discurso curatorial, transformado en práctica y luego trasladado al ámbito de las políticas curatoriales, sentó el precedente del poder del curador, en la cultura y las artes, para construir *visiones de mundo*. La mirada curatorial que se proyectaba en un espacio expositivo dió cuenta de las complejidades, como de las posibilidades de incluir o no distintas producciones artísticas atribuidas a la autoridad curatorial y que repercutieron en sus lineamientos y prácticas concretas. No podemos soslayar que la reactualización del debate sobre lo latinoamericano -como lo enuncia Piñero- operó desde distintos francos, sin embargo, cuando las nociones "America Latina", "sur", norte, centro, empiezan a sonar en estos nuevos círculos de arte, el tránsito y la circulación de otra forma de pensar el arte asume otras formas de prácticas curatoriales.

### **Convergencias. Discurso y campo.**

Aparece un concepto auxiliar para entender la relación entre el discurso curatorial y la producción a nivel global: *el campo artístico*. La consolidación de un campo intelectual o campo artístico se va definiendo a partir de las relaciones al interior de un grupo y desde las tomas de posición de poder que se convertirán en un principio organizador de sus decisiones y determinarán el tiempo del grupo. Hablar de campo artístico reviste la importancia de entender el modo en el que algunos actores, como los curadores o los críticos, operan cuál esos agentes que guían las decisiones y el sentido de las acciones. El sociólogo francés Pierre Bourdieu propone la categoría de campo como un modo de pensar a partir de relaciones. Dice:

Conceptualizados como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de

funcionamiento propias, los distintos campos sociales presentan una serie de propiedades generales que, adoptando ciertas especificidades, son válidas para campos tan diferentes como el económico, el político, el científico, el literario, el educativo, el intelectual, el del deporte, de la religión, etc.(Bourdieu, 2010:11)

En un sistema de posiciones, los actores están definidos por su capacidad relacional y no por ser elementos autónomos, esas relaciones tienen una estructura temporal y una función precisa dentro del campo. Los movimientos que realizan los actores tienen que ver con el interés y con el valor que se otorga a determinados bienes culturales y simbólicos. Y cuando hablamos de bienes nos estamos refiriendo a campos de producción. En *El sentido social del gusto*, el autor da pautas metodológicas para pensar a los campos sociales como pequeños eslabones de un sistema de relaciones en el que se producen, circulan y se demandan determinados bienes simbólicos que son el interés y el motivo de la articulación de la discusión. Dice:

Los sistemas simbólicos que un grupo produce y reproduce en y para un tipo determinado de relaciones sociales sólo revelan su verdadero sentido si se los vincula con las relaciones de fuerza que los hacen posibles y sociológicamente necesarios (su función social no es otra cosa que el conjunto de sus razones sociales de existir), es decir, con las condiciones sociales de su producción, reproducción y utilización de los esquemas de pensamiento de los cuales son producto.(Bourdieu, 2010:151)

Ese campo artístico se convierte en un sistema de relaciones jugadas por actores e instituciones que tienen diferentes roles dentro de él, algunos con más autoridad y otros con menos, que sostienen y definen las condiciones para la pertenencia al grupo, para el establecimiento de reglas, para las condiciones de acceso, pero, sobre todo, los actores que ocupan una posición de poder son los que dirigen las

tendencias. Entonces, los agentes que dominan las ideas son lo que legitiman el valor cultural, artístico e intelectual de los bienes simbólicos estableciendo una jerarquización. Bourdieu explica que “Nada sería más falso, sin embargo, que otorgarle al crítico ( o al editor de vanguardia y al Marchand de cuadros audaces) el poder carismático de reconocer en una obra los signos imperceptibles de la gracia y de dar a conocer a aquellos que ha sabido descubrir”(Bourdieu, 2010:97) Incluso, muchas veces los discursos producidos en el campo no hacen más que perpetuar relatos institucionales hegemónicos que reactivan el sentido y el valor de las obras y los artistas. Es por ello que ese tipo de discursos producidos dentro de un campo se convierten en autoridades, una suerte de orientadores del sentido que transforman, mueven y perpetúan ideas y prácticas dentro de los espacios museales.

En *Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975*, se recuperan algunas puntualizaciones realizadas por Bourdieu sobre la noción de campo en el marco de los seminarios dictados por el sociólogo en el Centro de Sociología de la Educación y la Cultura. El texto describe como un campo se establece a partir de las posiciones y de la oposición a estas posiciones. La oposición es necesaria porque define la estructura del campo a partir de la competencia, estamos hablando de públicos.

Le problème est de savoir comment retourner à la pratique de la recherche. Soit, par exemple, un travail mettant en pratique la notion de champ intellectuel. Cette notion de champ (intellectuel, culturel, religieux, etc.) est une sorte de mise en pratique, à propos de relations sociales, d'une méthode qu'on peut appeler structurale et qui est traditionnellement appliquée à des objets idéologiques. Le problème réside dans le fait qu'on peut toujours rabattre cette notion au plan du sens commun.(Bourdieu, 2013:13)

Néstor García Canclini (2001), filósofo argentino que ha dedicado varios libros a la traducción y comprensión de la obra de Pierre Bourdieu, propone discutir sobre *campos modernos* recuperando la noción de Bourdieu pero dándole un giro. Si bien los campos no pueden ser pensados como autónomos y se estructuran por estar en oposición a otros, Canclini reclama al impulso de la modernidad ese afán por dividir, por particularizar todo -al mejor estilo positivista- que busca ver la naturaleza de los campos como inconexos o con funciones independientes. Y dada la complejidad de las narrativas del siglo XX, afirma:

Entonces llega otra teoría que propone variar un poco las explicaciones del liberalismo, suprimir la autonomía que éste reconocía a los campos y la autonomía que toleraba en las naciones y los sistemas civilizatorios (occidente por un lado y oriente por el otro) a fin de proponer una nueva comprensión de la creciente complejidad aparecida en un mundo cada vez más interrelacionado. Lo hace con principios demasiado simples, entre los cuales el vertebral es convertir todos los escenarios en lugares de compra y venta. (Canclini, 2001:59)

Estas consideraciones, sobre el proceso de legitimación de la voz del curador y sus iniciativas dentro de un sistema poco flexible, nos permiten comprender que los espacios que operan gestando lineamientos, políticas y visiones de mundo son campos acotados y restringidos. Valdría la pena distinguir estos campos como territorios fértiles de enunciación de los discursos curatoriales y como potenciales para liderar la opinión y la mirada de quienes hacen parte de él a partir de su producción, circulación, consumo y apropiación diferenciada.

Hasta el momento hemos intentado articular la noción de campo y de discurso con la de poder e institución en función de la producción y el consumo del arte. La potencialidad de los discursos en los espacios intelectuales y artísticos, tan bien delimitados y descritos por Bourdieu, suscita el desplazamiento de ideas que se

consolidan como estructuras de verdad. Esos enunciados, contruidos y forjados al interior de los campos, resaltan aún más las lógicas de representación e inclusión del arte, llenan de sentido los conceptos como identidad y memoria y sobre todo, reflejan el espíritu del tiempo en su vínculo con las condiciones sociales, políticas y económicas de la sociedad.

La incidencia de los discursos curatoriales, en la actualidad, se puede ver representada dentro de los espacios museales, ferias, bienales y centros de arte a partir de la transición de sus objetivos, métodos, función, estéticas y gramáticas del poder.

Dirección General de Bibliotecas de la UAG

## Capítulo 2- Prácticas

¿Por qué la otredad es siempre nuestra? ¿Por qué no es posible relocalizar las preguntas y ensayar la inversión de su sentido, al menos como ejercicio para pensar y pensarnos?

Diana Wechsler, *¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas.*

Cuando inicié la redacción de este capítulo, lo más difícil fue decidir si empezaba por el *discurso* o por las *prácticas*, algo así como la fábula del huevo y la gallina. Aunque el objeto del análisis era uno y muy claro -la curaduría-, la comprensión del fenómeno curatorial -con sus múltiples variables- no parecía ceñirse a un simple marco de interpretación o a la posibilidad de arrojar un único resultado. En esa búsqueda por discernir, una opción fue concebir al discurso curatorial previo a la práctica y con una función clave: comunicar algo.

El tenor que adquiere el sentido en el discurso, incluso desde una dimensión metafórica, desmontaría cierta estructura ideológica y política que, como recurso ostensible de utilizarse, se sintetizaría en el gusto del curador y su posición institucional. A simple vista parece que esta figura no hace más que mediar entre el espacio expositivo y el público, sin embargo, parece que su trabajo va más allá de una simple intervención, negociación y gestión de la diferencia.

La otra opción era suponer que los discursos emergen luego de las prácticas -museales, curatoriales, artísticas o culturales- y que son ellas -las prácticas- las que posibilitan "...circular significados e interpretaciones por senderos múltiples, sin vigilancia"(Pacheco, 2001:4)

Finalmente, la conclusión fue que no era una ni otra, sino ambas.

Por eso, el texto de Cuauthémoc Medina -curador y crítico mexicano- “Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos” se erige como una respuesta a la disyuntiva antes planteada, allí afirma que “el mundo y las prácticas artísticas, institucionales, redes y teorías están profundamente entrelazadas e implicadas entre sí...”(Medina, 2015:114)

De esta manera, la confusión de pensarlas en un orden, pone de manifiesto que existe un proceso de producción de sentido en el que práctica y discurso se imbrican, son simultáneas e inseparables.

Gran parte de los discursos curatoriales se articulan -en alguna medida- a partir de la teoría de la práctica, es decir, sustentan sus registros discursivos desde las experiencias narradas por otros curadores, críticos e historiadores que delinean una plataforma que refunda el sentido de una exposición.

Esos discursos convertidos en teoría son mucho más que un soporte textual, son textualidades críticas que poseen un sello militante e identitario y que han sido claves para la delimitación de la representación en la historia de las exposiciones.

Así, Medina se refiere a las prácticas artísticas y curatoriales<sup>7</sup> como dispositivos fértiles para romper con los estereotipos, para re-elaborar cartografías y para generar nuevos conceptos y lugares que interpelen a la ciudadanía del lado del sur.

Entonces, en este capítulo intentaremos diferenciar los derroteros que tienen las prácticas, poniendo especial atención al ámbito curatorial, articuladas con un territorio transversal: el campo del arte y el espacio expositivo, que posibilitan distinguir dos tipos de prácticas curatoriales<sup>8</sup>: una avalada y sostenida por el discurso oficial del campo curatorial institucionalizado y otra disidente, establecida por la oposición a la narrativa canónica y hegemónica -propuestas por el

---

<sup>7</sup>Es importante hacer la salvedad que -aunque exista un parecido de familia importante- prácticas artísticas, institucionales, culturales y curatoriales no son lo mismo porque responden a campos específicos.

<sup>8</sup> En una primera instancia la propuesta es de Marcelo Pacheco, sin embargo, son muchos los teóricos, curadores, críticos e historiadores que hacen esta distinción en el ejercicio de la práctica y que tiene que ver con una posición política e ideológica cercana a una militancia desde el sur como una región sin límites territoriales precisos.

historiador del arte y curador Marcelo Pacheco- emplazadas en un espacio geopolítico: el sur.

### **Condiciones de posibilidad de una práctica**

No existe una única definición de lo que es una *práctica*. Sin embargo, las definiciones oscilan entre: 1-la acción concreta de un sujeto o grupo dentro de un contexto determinado y 2- como experiencia, habilidad o ejercicio reiterado de una actividad.

Así como las prácticas parecen someterse a los imperativos del contexto, su ejecución más inmediata remite a la praxis y al desenvolvimiento adecuado dentro de un campo. Las prácticas emergen en un sistema, como corolario de proyectos comunes o individuales, detentando el conocimiento del área de trabajo y su estructura programática. En ese sentido, la noción de *emergencia* -que se vincula al texto de Reinaldo Laddaga *Estética de la emergencia*- se vuelve muy sugestiva para realizar una descripción que dé cuenta del dominio de la práctica, dice:

¿Qué es la emergencia? Lo que las ciencias de la complejidad llaman emergencia tiene lugar en sistemas de elementos que realizan acciones simples, que bien pueden estar gobernados en su interacción (o, mejor, intra-acción, para usar la expresión de Karen Barad) por leyes simples, pero que cuando se juntan en campos de actividad o impacto producen regularidades que ningún examen de ellos por separado hubiera permitido anticipar. (Laddaga, 2006:287)

Retomando la idea de experiencia, una práctica emerge de un *expertise*, de la disciplina de una acción repetida que es dominada y que en colaboración con otros produce una regularidad que persiste. Entonces, lo que emerge es algo nuevo, es un proyecto construido desde una transición que se da en el "conocer y hacer".

Cuando define práctica, Laddaga habla de proyectos en los que "...se trata de cultivar la potencialidad de una situación para organizarse de manera tal de producir persistencias..."(Laddaga, 2006:289). No sólo piensa en un resultado, sino que centra su atención en los procesos de organización y desorganización que, afirma, "...escapan a los actos individuales de los agentes que por medio de ella se integran y de la cual se re-apropian en el curso de una práctica".(Laddaga, 2006:289)

Raymond Williams, en el capítulo "Dominante, residual y emergente" de su texto *Literatura y Marxismo*, también atiende la importancia de los procesos culturales como interacciones complejas y dinámicas que, de alguna manera, dan sentido a las prácticas posteriores producto de esos procesos. Williams entiende lo emergente como: "...en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente". (Williams, 1988:145) No obstante, eso que emerge no es esencialmente nuevo, el autor insiste en que es imposible distinguir qué elementos son efectivamente alternativos, cuáles son residuales y otros característicos de la cultura dominante. Al hablar de relaciones ya se da por sentado que intervienen elementos conjugados que transitarán hacia otra fase del proceso cultural.

Este es el giro que interesa para la discusión: entender a ese proceso cultural que crea prácticas como una narrativa fundante de las persistencias y regularidades que orientarán los campos en los que éstas emerjan. Entonces, en esta coyuntura, vale la pena mencionar los derroteros o posibilidades que configuran el sentido de las prácticas.

Las prácticas curatoriales en América Latina están sostenidas por una tradición que, si bien se empata con la aparición del curador como figura central, ha tenido un auge considerable a partir de la proliferación de exposiciones y espacios dedicados al arte y por la aparición de programas educativos en torno a la labor curatorial.

La historiadora del arte Angélica González Vásquez le otorga especial atención a ese punto, dado que estas nuevas apuestas académicas y el floreciente brote de

literatura y teoría alrededor de esa práctica "...ha hecho que se comience a hablar de "lo curatorial" en el sentido de un campo disciplinar: lo curatorial sería precisamente ese deslizamiento hacia una disciplina con sus propios objetos de reflexión, sistemas de referencias, cánones, metodologías, etc."(González, 2016:4) El campo curatorial, para Vásquez, está asociado con las actividades específicas que realiza un curador y con una práctica enmarcada en la búsqueda de articular un discurso con la obra que se expone. Ella lo denomina "la construcción de un argumento" que pondría en diálogo una exposición, un dispositivo espacial y una selección de objetos.(González, 2016)

Ahora bien, existe algo que progresivamente se repite en la literatura especializada en el análisis y la reflexión respecto a las prácticas curatoriales y es el imperativo sobre ciertas capacidades -¿innatas?- del curador. Sin un manejo de las técnicas, de las habilidades y la posesión de ese saber, para algunos teóricos no habría práctica; y esta exigencia parece ser una demanda de orden global. Incluso, los curadores de renombre arguyen la imposibilidad de enseñar "cómo curar" una exposición, ya que esa práctica se adquiere sin escuela, es un ejercicio de formación curatorial *in situ*.

Este campo, al institucionalizarse como disciplina, abre la puerta a la reflexión crítica sobre "lo curatorial" y demuestra -de alguna manera- que la formación de curadores especializados se puede realizar desde la práctica y también, desde la teoría. Se han incorporado nuevas demandas que requieren otros abordajes, del mismo modo que se ha producido una expansión del campo y del ejercicio mismo de la práctica. A lo largo de las últimas dos décadas han aparecido revistas, simposios, posgrados que dan cuenta de la importancia que se le ha otorgado a la curaduría mostrando un "...ascenso de la visibilidad del curador dentro del campo del arte contemporáneo".(O'Neill, 2012:31)

En esta inflexión, habría que mencionar que la curaduría de una exposición no es algo programático ni estático. Está claro que cada dispositivo de exposición tiene características singulares, pero sobre todo, el curador realiza un recorte de los objetos que tiene enfrente, toma decisiones.

En el texto “Las múltiples caras del curador”, Feldman reflexiona sobre esta idea a través de la figura, de las funciones y de las tareas del curador como el creador de un metadiscurso. Expone:

De esta manera, la práctica curatorial estaría identificada, por un lado, con decidir sobre el recorte de obras que se exponen y, por otro lado, con una condición de reconocimiento de los trabajos de los artistas que –a su vez– sería al mismo tiempo una condición de producción de un nuevo discurso (el curatorial).(Feldman, 2012:3)

Desde distintas perspectivas teóricas, si leemos la práctica curatorial como un proceso cultural que involucra elementos -un curador, un repertorio de obras y un espacio expositivo- y produce regularidades que persisten (Laddaga), estamos frente a un sujeto que transforma elementos preexistentes y residuales en algo emergente (Williams). Y en la concreción de esa práctica nueva se efectuó una selección arbitrada por un curador. En esta suerte de desambiguación, sobre las funciones del curador, es donde reposa la necesidad de reflexión más profunda sobre el campo y sus alcances. Teóricos como Paul O’Neill han dedicado distintos libros y artículos para hacer justicia a este sujeto que tiene múltiples caras. En un texto titulado “La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta el presente”, el autor anuncia:

Esta ampliación de la noción del curador como un agente responsable de la estructura de conjunto de la exposición y de la narrativa, estableció un uso ahora ubicuo de la frase “curada por” (en el contexto de las invitaciones de las exposiciones, las notas de prensa y los catálogos). Como el atributo normativo de todas las muestras, “curada por” articula un rol de autoría semiautónomo para el curador.(O’Neill, 2012:17)

Las caras del curador, atendiendo a sus múltiples posibilidades operativas, son muchas y han mutado a través del tiempo. De comisario de sala, técnico y cuidador de obra hasta el de autor, lugar más reconocido en el mundo del arte contemporáneo y que está sostenido por una función enunciativa.

### **La emergencia del sur en el campo curatorial**

“...estaba prácticamente dividido entre culturas que curan y culturas curadas”

Gerardo Mosquera, *Algunos problemas del comisariado transcultural*.

"Campos de batalla: historia del arte vs práctica curatorial", de Marcelo Pacheco (2001), presenta el estado de la cuestión metodológico y epistémico de la acción curatorial y su intrínseco vínculo con la historia del arte. La propuesta de Pacheco parece dirigirse hacia cómo la práctica se convierte en un instrumento potencial para la renovación y la autonomía de discursos alternativos o marginalizados. Identifica dos derroteros importantes que pondrían a prueba el perfil político de los mismos curadores o críticos -que muchas veces fungen como tales- en el momento de la elaboración del aparato discursivo de las exposiciones. Allí esboza la dicotomía de un trabajo curatorial que reproduce significados ajenos y agotados que legitiman los mismos mandatos de Europa y del Norte, frente, a otra práctica que logra desligarse de las narrativas globalizadas, que desarticula y deconstruye los discursos, que trabaja desde los márgenes, que enuncia desde el marco y apuesta a la polisemia de sentido.

Cualquiera de las dos es para Pacheco una toma de posición. Sin embargo, esa práctica alternativa se convierte en "...campo de escritura, de edición, de reinscripción, por fuera de los discursos auto referentes de la modernidad, y por fuera de la lógica pragmática y utilitaria del capitalismo tardío"(Pacheco, 2001:4)

Poniendo más énfasis en la responsabilidad de la práctica curatorial en América Latina en oposición a los países del norte, este ejercicio abre la puerta a una re-interpretación de las producciones culturales y artísticas latinoamericanas, así, como a la posibilidad de tejer nuevas relaciones que implican valores, saberes y poderes. También, podríamos pensar en una *curaduría glocal* como esa suerte de estrategia de articular discursos globales con prácticas locales y viceversa.

Algo que Justo Pastor Mellado llama “productor de infraestructuras” en oposición a un “curador de servicio”.(Pastor Mellado, 2001)

Es una forma de construcción de lenguaje, que utiliza como soporte los elementos del espacio expositivo, subvirtiéndolo los rezagos coloniales heredados de la historia del arte hacia un desplazamiento que reconfigura el sentido y la legitimidad de los nuevos discursos. Y Pastor Mellado agregaría: sin dejar de lado el fortalecimiento de una infraestructura cultural articulada a una historia que sustente o apele a una relocalización efectiva del arte latinoamericano. Sostiene que:

De este modo, la práctica curatorial sería aquella zona de producción de conocimiento que reconstruye las “pequeñas historias” del arte, en sus condiciones de sobredeterminación institucional, afectando no sólo las “narraciones” que los agentes del Sistema de Arte producen para convertir sus ficciones gremiales en influencia social específica, sino las “ficciones” de su propia habilitación.(Pastor Mellado, 2001)

En el ámbito práctico de la institución, las obras y los objetos de arte son los elementos que configuran una gestión expositiva. En este sentido, la idea de Pacheco de que el acto de exponer tendría que entenderse como un acto discursivo, refuerza el poder de la práctica curatorial como un dispositivo que interviene muchos espacios -incluso el simbólico- haciendo pública una clasificación de elementos ordenados que produce significado. En esta suerte de

sesgo, del encuadre de lo que se expone y se muestra, se advierte una intención y una mirada.

Paul O'Neill, argumenta que durante la década de los noventa se pueden rastrear textos y publicaciones especializadas sobre "la historia de las exposiciones", "las innovaciones curatoriales" y sobre "la institucionalización de la función curatorial". Estas categorías se consolidaron al interior de los debates de la época y se materializaron en una nueva industria editorial operada por curadores jóvenes con un epicentro común: el arte contemporáneo y su promoción como plataforma de investigación. Porque la relación entre el acto curatorial, los modos en los que traspasan las fronteras de la producción artística y la responsabilidad de la autoría y su mediación, abren un campo totalmente nuevo que desmitifica al curador como un simple intermediario de saberes.

El curador Bruce Altshuler considera que el boom de las exposiciones -signado en gran medida por la irrupción de la figura del curador independiente desde los años sesenta como organizador de muestras de arte contemporáneo fuera del museo- fue un acontecimiento vital para desmontar modelos -como la vanguardia histórica o la historia del modernismo- ya que instalaba debates críticos al interior de estos dispositivos alternativos. Por ello, las exposiciones temporales fueron un parteaguas que inauguraría una forma viable de organización, de orden, de lectura y de sentido de un acotado repertorio de objetos. O'Neill las llama "cápsulas del tiempo" (O'Neill, 2012:23) y como son exposiciones breves y momentáneas, lo difícil es documentar y realizar un registro fiel de lo que aconteció en cada una de ellas.

Bien, el creciente número de exposiciones de naturaleza efímera, en espacios experimentales que no siempre respondían al cubo blanco, se multiplicó permitiendo expandir las posibilidades de sentido y de enunciación. Muchos curadores independientes comenzaron a realizar muestras en espacios alternativos, los casos más ilustrativos son los de Germano Celant, Walter Hoops, Pontus Hultén, Seth Siegelaub y Harald Szeemann. Podríamos sugerir, que esta forma de emplazamiento de las exposiciones logró convertirlas en dispositivos

críticos que transformaron la práctica expositiva. No sólo por la actualización metodológica y epistémica de su ejecución, sino, por su inagotable gama de posibilidades como una plataforma infinita de significación.

Entonces, la multiplicación de exposiciones en todo el globo reactualizó la forma de curar, de exhibir, de concebir y de discutir los temas y el modo de proyectarlo.

Las exposiciones realizadas en el sur, también tienen una historia y un sello político importante. Se pueden traducir como el esfuerzo compartido de curadores, críticos y artistas por detentar un lugar de disidencia dentro del apabullante proceso de globalización. La enunciación desde el sur es el reclamo de una “territorialidad imaginada”<sup>9</sup> que si bien está sometida a condicionamientos institucionales, regidos por viejos paradigmas, intenta re-orientar la práctica curatorial estableciendo otros puntos de vista y nuevas identidades.

A propósito de los curadores latinoamericanos que apuestan por una práctica retractora de los argumentos gestados en el otro hemisferio, Cuauthemoc Medina describe lo que representa el *sur*<sup>10</sup> en su trabajo, dice:

El término sur resultaba ampliamente cargado de una politización de la geografía: era más un llamado a cambiar de orientación en las referencias y estudios que un concepto a ser transmitido como realidad empíricamente verificable. Era el marcador de un punto de vista. (Medina, 2015:112)

En el mismo tenor, Gustavo Buntix se refiere a esta restitución del proceso cultural “...surgida por fuera de las lógicas de la mirada metropolitana...” como “el

---

<sup>9</sup> Como un guiño al texto *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson.

<sup>10</sup> Aquí entenderemos el término *sur* articulado a su uso en sentido político. Ese *sur* debiene de *sur global* -término utilizado en los estudios postcoloniales- que extiende su dominio a los países en vías de desarrollo y, sobre todo, para enfatizar la problemática e histórica relación de dominación que ha tenido el norte sobre el sur. El espacio geográfico, entonces, no siempre es coincidente con la caracterización de sur sino que cobra sentido a partir de una colaboración de países ubicados en una posición de desventaja trascendiendo las fronteras.

empoderamiento de lo local”.(Buntix, 2005) Piensa que una demarcación latinoamericana legítima sólo es posible si se cumplen algunas simultaneidades como una diversificación del mercado, una institución de arte autónoma y la incorporación de los artistas como agentes de cambio en el proceso democrático de la región.

Este llamado a trazar nuevos mapas es una apelación a la emancipación fehaciente de la práctica del sur, es establecer un sitio para reescribir las historias y dismantelar verticalidades, es agudizar la mirada e identificar las narrativas dominantes para no caer en ellas. Como afirma Medina “...es la postulación de una comunidad generada en gran medida por las consecuencias de cuestionar la exclusión y los estereotipos de consumo del exotismo...” y “...se propone todo el tiempo habitar una práctica cultural atravesada por el dilema ético de la traducción cultural”(Medina, 2015:112)

Este escenario, deseable, de renovación de las prácticas curatoriales ha generado opiniones dispares dentro del circuito curatorial del arte. Mari Carmen Ramírez, por ejemplo, en “Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural”, sin referirse específicamente a la práctica curatorial desde el sur, sostiene que es empíricamente imposible. Ella identifica dos escollos en el camino: 1- el curador como un agente activo de promoción de las producciones artísticas periféricas y 2- el potencial de los curadores para inaugurar una práctica crítica sin caer en el “consumo de falsas diferencias”(Ramírez, 2008:23)

Ramírez, como curadora especializada que ha trabajado durante mucho tiempo en Estados Unidos, reconoce que los curadores latinoamericanos -más cercanos al rol de *brokers culturales*, esa suerte de agentes de intercambio cultural- ganan visibilidad en los circuitos artísticos a partir de aliarse con lo grupos de poder y asumir sus intereses, o, de realizar una práctica guiada por el mercado cultural de las identidades. Parece, que las buenas intenciones y la consolidación de una práctica curatorial que evada la lógica del capitalismo de consumo se articula

-como lo describe la autora- con las mediaciones de un "...márketing de la apariencia, ya sea de la "diferencia" o bien de la particularidad". (Ramírez, 2008:5) Lejos de buscar aliarse con la voz de uno o de otro, sobre las posibilidades de marcar una diferencia en el campo curatorial del sur o latinoamericano, parece necesario poner sobre la mesa que para algunos curadores e historiadores -con una trayectoria importante en el círculo curatorial- no es tan fácil, desde la práctica artística, detentar una posición sur.

### **Prácticas en el campo del arte**

Prácticas, campo y arte latinoamericano. Estos tres registros analíticos deberían ser parte de una agenda que apele a delimitar una posición geopolítica que hable de resistencia y de re-localización. Así lo pensamos algunos.

El arte latinoamericano, como marco epistémico para el desarrollo de las exposiciones y la práctica curatorial, artística e institucional, parece ser un campo que sigue funcionando como blanco de diversos debates. Siendo justamente eso, un marco, el tránsito que ha tenido la historia -o las historias- del arte desde mediados del siglo XX aporta datos interesantes que se articulan a coyunturas geopolíticas, culturales, económicas y artísticas.

Si bien en esta investigación no se realizará un recorrido exhaustivo, de tipo historiográfico, en este apartado, debemos advertir que su impronta -la del arte latinoamericano- ha dejado huellas insoslayables para pensarnos, hoy, dentro de los campos del arte y la cultura.

Diana Wechsler, curadora e historiadora del arte argentina, atendiendo a su experiencia curatorial en distintos puntos del globo, en el artículo "¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas" cree que son las exposiciones -bienales y colecciones de arte latinoamericano- las que organizan y llenan de sentido las nociones que se construyen dentro de los centros y campos de arte. Cual una agenda estipulada para repensar lo latinoamericano en el seno de su producción, Wechsler piensa

que allí es donde se forja el pensamiento crítico sobre el arte contemporáneo. En estos encuentros circulan las *nociones* que posteriormente resonarán en las producciones artísticas latinoamericanas como la identidad, lo local, lo regional y los otros. Que son como una suerte de postead en blanco, derivas construidas para ser llenadas de sentido según las políticas del poder en mando. Así lo describe la autora, hace la salvedad que "...se inscriben dentro de la lógica del nuevo orden mundial"(Wechsler, 2012:7).

Entonces, la circulación de esas nociones proyectadas en los campos artísticos y curatoriales las transforma en elementos clave para pensar los procesos culturales latinoamericanos -y del sur- con el afán de entender cómo será esta representación a nivel curatorial e institucional.

Y aquí recupero la noción de campo de Pierre Bourdieu, trabajada en el primer capítulo de esta investigación, porque el devenir del arte latinoamericano -en este caso a partir de un diálogo nutrido entre los curadores, la crítica y las instituciones- está ligado al complejo entramado de producción y circulación que impone la red del mercado del arte global.

Uno de los teóricos que también reflexiona sobre la noción de Bourdieu es Néstor García Canclini. En la conferencia titulada "Geopolítica del arte y estéticas interculturales" Canclini analiza distintas condiciones actuales que anulan los proyectos sociológicos o estéticos que configuran los sentidos sociales. Uno de ellos es el *desdibujamiento de los campos artísticos*. No nos adelantarnos a esta cuestión. El autor, primero, describe la formación de los campos de producción del arte y muestra cómo se han modificado los actores que dictan e imponen las reglas dentro de los mismos. Ya no es más el estado o la iglesia los que estipulan las reglas del juego, sino -y en sintonía con la teoría de Pierre Bourdieu- "la consagración de las obras y de los artistas, y por tanto la producción de una creencia social en su valor, pasó a ser conferida por actores especializados: museos, editores, críticos, lectores y espectadores".(Canclini, 2008: 2)

La configuración de los campos y sus prácticas define en qué arena se debatirán las políticas culturales que someten al arte a un régimen estrictamente institucional. Entonces, Canclini se pregunta:

¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra. (Canclini, 1990:11)

Si desde el siglo pasado, como sostiene Andrea Giunta, "...las exposiciones organizadas desde fines de los años cincuenta hasta el presente y en los libros editados sobre arte latinoamericano, puede rastrearse un conjunto de ideas rectoras, que siguen, en gran parte, pautando las historias más recientes" (Giunta, 1996:2), no se debe subestimar el poder de control, del sentido social y cultural, que circula y se reconoce al interior de un campo.

A partir de este punto me interesa retomar la cuestión anunciada por Canclini: el desdibujamiento de los campos artísticos. Dice: "el trabajo crítico se ve en la necesidad de trascender los "círculos de reconocimiento"(Canclini, 2008). Es decir, trabajar por una práctica autónoma que no se encuentre signada por las lógicas del mercado. Marcelo Pacheco propone, en el mismo tenor, pensar las prácticas como narraciones - agregaríamos performativas- como si fueran discursos que describen la urgencia de abogar por espacios de debate y poder. Pacheco apela a la capacidad relacionar de las prácticas como una zona privilegiada de acción, objeto:

Lo interesante es que la práctica curatorial es, en sí misma, un campo de escritura que trabaja sobre los agujeros, que propone

umbrales, que teje pliegues y repliegues en una trama incesante. No fija objetos, sino que se desliza incierta abriendo campos de relaciones. (Pacheco, 2001:4)

Finalmente, las prácticas curatoriales en América Latina deben concebirse como un instrumento que, alineado a una localización desde el sur, en congruencia con Pacheco y Medina, se convierte en un lugar de enunciación.

Cuando Cuauhtémoc Medina dice "Curando desde el sur" "...remite a una práctica que se configura cuando uno se ubica (o uno descubre que está) en una dialéctica de debates históricos a largo plazo; cuando uno se asume como parte de una genealogía crítica que negocia, desespera o redefine la historia del Sur como una geografía disidente del arte moderno y contemporáneo"(Medina,2015:112)

Las prácticas, como se expuso en un inicio, son modos de *saber hacer*, son ejecuciones -muchas veces programáticas- que remiten a la experiencia y a las capacidades de un sujeto. Si se asume que ellas emergen en un campo curatorial, las posibilidades de desplazamiento y movilidad para desmontar algunas inercias y abrir nuevos campos de relación es potencial. Porque cual mapas, en los que se crea sentido, se yuxtaponen valores, intereses, poderes, localización y gusto. Son proyectos que abren un diálogo para constituir otras formas de conocimiento crítico.

El este sentido, las exposiciones y presentaciones de arte latinoamericano son dispositivos articulados al discurso curatorial, son iniciativas que responden a una geografía y que, entendidos como marco epistémico, pueden transitar hacia otras formas de acción que interpelen los procesos de diferencias culturales tan presentes en América Latina.

El último punto, quizá el más álgido, propone repensar con conciencia si es "el sur" la categoría que guiará la práctica curatorial contemporánea. Porque un relato enunciado desde esa posición localizada también es transformable en un discurso de exclusión que limita las posibilidades de sentido y las propuestas alternativas que buscan contar otra historia.

## Capítulo 3- Políticas

¿Qué ha ocurrido para que muchos Estados y organismos internacionales -el más notorio la UNESCO- realicen congresos y estudios sobre política cultural, para que algunos partidos políticos y científicos sociales la consideren junto a los temas económicos y políticos a los que tradicionalmente reducían sus prácticas?

Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*

Las políticas culturales, así como son descritas por Toby Miller en *Política cultural/ industrias creativas* (2012) o por George Yúdice en *Política cultural*, son el reflejo del avance de un sistema económico e ideológico en un vínculo enrevesado con una gesta fundacional, con unos límites discursivos y con inciertas subjetividades -condiciones de agencia y valores- que intentan atravesar la cultura y convertirse en un modo de representación.

Como registro que debe analizarse al interior de la cultura, las políticas culturales se planifican y ejecutan de forma diversificada "...a través de redes de agentes, instituciones y discursos. Su impacto varía considerablemente y depende de los regímenes políticos y las coyunturas históricas".(Yúdice&Miller)

Esta descripción sucinta muestra cómo las políticas culturales -incluso hurgando en sus más remotos orígenes- tienen una vocación de formación de ciudadanos. Carla Pinochet Cobos, recuperando el texto de Yúdice y Miller, puntualiza que "... la emergencia de la política cultural debe entenderse a la luz del concepto de gubernamentalidad que Michel Foucault utiliza para examinar los modos específicos mediante los que el Estado moderno comienza a involucrarse en la normalización de los individuos".(Cobos, 2016:35)

El Estado, con una clara tendencia a intervenir en la vida de los hombres -como seres biológicos y políticos al mismo tiempo- inaugura una empresa que usa las

políticas culturales como dispositivos de control. Como parte de ese proyecto biopolítico (Cobos, 2016), la administración de todo lo concerniente al hombre, la gestión de su educación y la formación del gusto, son corolarios de esta nueva función estatal que “impone un conjunto de políticas de normalización de las poblaciones...”(Cobos, 2016:36)

En ese sentido, hablar del "giro cultural", augurado por Fredric Jameson, sienta una clave analítica para comprender la transformación que ha sufrido "... el concepto de cultura y lo que hacemos en su nombre"(Yúdice, 2002:24)

Sería importante apuntar, que la descripción del campo en el que se gestan las políticas es un lugar ajeno a la ciudadanía, por lo menos en cuanto a diseño y planificación, dado que estas prácticas se ubican en un sector de poder.

Con el rostro de la institución benefactora las políticas culturales se convierten en instrumentos de poder que imponen reglas, son concretamente prácticas públicas.

En este sentido, cuando se reflexiona específicamente en el campo del arte estamos en el terreno de las políticas especializadas en territorios curatoriales. La mediación, entre la plataforma institucional y los artistas u objetos, la realizan los curadores y críticos quienes, en este caso, se encuentran en una posición privilegiada para materializar sus perspectivas ideológicas y actuar como ese agente fundamental en la formación del imaginario público.

Jacques Rancière, en el primer capítulo de su texto *Sobre políticas estéticas*, establece esta relación ampliamente meritoria de ser recuperada en este trabajo: el vínculo entre estética y política. Se refiere a ella como una intervención de las prácticas y de las formas visibles del arte a partir del recorte de lo sensible, es decir, a partir de distinguir sujetos, objetos, lo común y lo particular.(Rancière, 2005) El modo en el que Rancière entiende esa relación es como "...una política del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial".(Rancière, 2005:15)

A la organización entre una forma material -obras- y un espacio simbólico se la puede denominar una "cultura del arte". Desde ese lugar, las narrativas que den

cuenta de las reglas propias del ámbito estético son políticas estéticas, que establecen ciertos límites circunscriptos a la práctica curatorial.

En este capítulo, iniciaremos con una descripción sucinta del papel que tienen las políticas culturales en las sociedades desde su coyuntura más convencional: la cultura y lo político. Ese desarrollo es el preámbulo del tema principal: las políticas curatoriales, que intentaremos exponer desglosándolas en dos perspectivas que, desde este abordaje, las sintetizan: a- de representación (inclusión y exclusión) y b- de consumo Finalmente pensaremos las políticas curatoriales en Latinoamérica desde una re-localización sur.

### **Una alianza peligrosa: la cultura y la política.**

Nelly Richard, cuando se refiere al concepto de cultura explorada en una de sus dimensiones, sostiene que hay un conjunto de funciones dentro del mercado de los bienes simbólicos y que esa dimensión sería la de las políticas culturales que "...se preocupa sobre todo de las dinámicas de distribución y recepción de la cultura, entendiendo esta última como producto a administrar mediante las diversas agencias de coordinación de discursos, medios y agentes que articulan el mercado cultural". (Richard, 2001:185)

Con una definición que replica la de Richard, George Yúdice anuncia que la cultura es un recurso. Y reconoce dos vertientes, una estética y otra antropológica, la primera atiende al patrimonio, las industrias culturales y al capital, mientras que la segunda se articula, principalmente, con la idea de gestión, de diversidad y de activismo.

La circulación de la cultura en los distintos campos de la esfera social, así como todas las intervenciones que se hacen en su nombre, tienen que explorarse en una intrínseca relación con la política.

En este tenor, Irmgard Emmelhainz en "Geopolítica y arte contemporáneo: de la representación de la ruina al rescate de los real", piensa que en la actualidad, "...la política se ha vuelto inseparable de la economía política neoliberal, así como de la

cultura”.(Emmelhainz, 2016:2) Tal parece, que las voces que habrían estado invisibilizadas o marginalizadas -como todo lo susceptible de ser capitalizable- son incorporadas como “simbólico” a los discursos hegemónicos que legitiman su utilidad. Es por esto, que no se puede pasar por alto a algunos conceptos -como el de consumo, globalización o ciudadanía- ni a sus articulaciones con las políticas culturales.

Toby Miller, por ejemplo, ve replicada esa asimetría que producen las políticas culturales a partir de su materialización, dice: “El enfoque consumista asegura que la cultura circula satisfactoriamente, basado en las dinámicas del precio: lo que tiene éxito comercialmente se encuentra *ipso facto* a tono con el gusto popular y constituye una asignación eficiente, efectiva y justa de los recursos”.(Miller, 2012:5)

La proyección de este postulado, desde el texto de Miller, se traduce en una crítica a la promiscua relación entre consumo, calidad y precio que establece una distancia insalvable en el intercambio del valor cultural por el valor económico dentro de un mercado.

Está claro que este desacople entre realidad y presunción institucional abre una brecha entre cualificación y cuantificación que, desde dónde se la mire, no hace justicia ni esclarece los compromisos asumidos por las instituciones que gestan, promueven y evalúan las políticas.

El trabajo que realiza Nestor Garcia Canclini en *Políticas culturales en América latina* muestra con lucidez el tránsito de esta categoría: desde un lugar incierto sin estructura pasando por su incorporación a los planes nacionales de cultura de algunos gobiernos, hasta, un papel central por haber ingresado a la reorganización de la cultura presumiendo una función hegemónica en el mercado simbólico.

Sin un origen muy claro, las políticas culturales han sido ensayadas de diversas maneras y corren paralelas al desarrollo cultural. Temas de relevancia se han incorporado a sus agendas y han dejado de ser “...discusiones murmuradas sólo en revistas de izquierda”.(Canclini, 1990:17)

Una de las preocupaciones externada en el libro de Canclini es la participación. Generalmente, estas políticas son diseñadas por un sector de la sociedad pero aplicadas a otro, son practicadas sin tener en cuenta las necesidades efectivas de las clases populares.(Canclini) También, asumiendo el presupuesto que la cultura es un cimiento ideológico de construcción de la hegemonía y el consenso social, su papel se ha visibilizado en aras de transformarlo en acciones concretas de representación ciudadana. El autor dice:

Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. (Canclini, 1990:26)

También, el discurso de Toby Miller se inscribe en el mismo registro. Para el,

Actualmente, política cultural se refiere a los apoyos institucionales, a la producción y a la memoria estética. La política cultural acorta la distancia entre el arte y la vida cotidiana. Los gobiernos, los sindicatos comerciales, las universidades, los movimientos sociales, los grupos comunitarios, las fundaciones, las obras de caridad, las iglesias y las empresas asisten, financian, controlan, promueven, educan y evalúan la cultura.(Miller, 2012:22)

Los verbos del último párrafo de la cita de Miller representan los claros lineamientos de una empresa que nos interpela directamente. Estas formas de moldear la cultura no son otra cosa que prácticas sociales dirigidas por las organizaciones que determinan su rumbo, sin embargo, su poder de impacto varía según el modelo formativo.

Retomando algunas ideas, probablemente, en la creación de prácticas aplicables a un determinado grupo social, los objetivos delineados con anticipación no tengan en cuenta diferencias ni especificidades. Queda claro que en el afán de controlar, promover y educar subyace una impronta de estandarización que se parece más a la normalización de los individuos, teorizada por Foucault, que a la portación de un sello de pluralidad.

Como en ningún otro momento de la historia hasta hoy, la cultura y el capital habrían representado la dupla más exitosa y las políticas culturales sus mejores aliadas: el enlace entre el ímpetu por comercializar y el afán por consumir. Esto, resumido en una insaciable búsqueda por generar economías a partir de la cultura y las artes, bajo el lema de la innovación y el nuevo orden mercantil nombrado como industria cultural.

Este es el escenario, a grandes rasgos, que sirve de soporte a este entramado complejo de agentes, instituciones, intereses y vocaciones. Parece que la operación y la trascendencia de algunas políticas responde más a una acción disruptiva que a una administración imparcial y justa.

¿Es este el camino más crítico hacia una institucionalidad de las políticas culturales que externen las problemáticas en los campos del arte locales?

### **Políticas curatoriales**

#### *De representación y de consumo*

¿Qué es, entonces, una política curatorial? Es la aplicación de una línea curatorial a través de una gestión y programación inspirada en una misión institucional a cargo de un sector especializado. Por ejemplo, cada museo, galería, centro cultural o instituto de investigaciones académicas o artísticas, en concordancia a su historia, misión, colecciones y programa, definirá políticas específicas para promover el conocimiento, la memoria, la cultura, la experiencia estética y la educación. Este tipo de proyecto habla de un compromiso institucional con la

ciudadanía, muestra una vocación pedagógica y patrimonial que, en cada caso particular, diseña políticas que dan cuenta de su historia e identidad.

En este sentido, hablar de políticas curatoriales de representación es explorar el campo de la representación de las identidades y de la diferencia.

George Yúdice, en *El recurso de la cultura* afirma que “La política de la representación busca transformar las instituciones no solo mediante la inclusión, sino también a través de las imágenes y discursos generados por estas”(Yúdice, 2002:203).

La representación es algo que está en lugar de otra cosa. Es una sustitución, una imagen o idea que refiere a una realidad y que, analizando minuciosamente, no es más que una selección. “Cabría decir entonces que las estrategias y las políticas de inclusión son un ejercicio de poder mediante el cual las instituciones construyen e interpretan representaciones ...”(Yúdice, 2002:201).

En el texto de Gabriela Piñero, “Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)”, refiriéndose a la década del 80 y 90, afirma: “durante este período, los problemas de representación y los límites de la inclusión se debatieron principalmente en el ámbito de las políticas curatoriales” (Piñero, 2014:2).

Esta premisa es sólo un ejemplo del escenario en el que se urden las políticas curatoriales. Como hemos explicado en los capítulos anteriores, el ámbito curatorial parece ser un campo restringido en el que los discursos y las prácticas se someten a sus propias políticas. Lo que se muestra y lo que queda invisibilizado en una exposición es un recorte intencionado que deja huella a través de una narrativa que puede trascender el espacio expositivo y construir sentido. Esa práctica de representación tiene que ver con las políticas de inclusión y de exclusión, de qué forma se recorta, se selecciona y se elige la obra para decir algo.

Para Irmgard Emmelhainz (2016) la representación es un acto de militancia. Habría un desplazamiento desde el contexto de la representación hacia la postpolítica en donde el arte se politiza y *hace visible lo invisible*.

Las políticas de representación, sin confundirlas con mercados de identidades -como esboza Maricarmen Ramírez en un texto que hemos citado anteriormente- son estrategias que condicionan las prácticas. Emmelhainz lo resume en que “a los intelectuales se les reveló la manera en la que propagan discursos de poder disfrazados de “conocimiento”, “consciencia”, “verdades” y “discursos”...”(Emmelhainz, 2016:5).

Volviendo al lema de las políticas culturales, esta variante en forma de representación, en el ámbito museal insiste en mantener y conservar un modelo, ya que “Supeditados a esta lógica, los procedimientos de acopio, selección, clasificación y puesta en escena de los objetos constituyeron los mecanismos nucleares de los museos para producir discurso”(Cobos, 2016:37).

Por otro lado, el segundo caso de políticas curatoriales corresponde al consumo. Estas intervenciones estarían subordinadas a ámbitos institucionales internacionales y ancladas en las demandas de mercados transnacionales<sup>11</sup> o globales. Una descripción frecuente sobre ellas es vincularlas al consumo cultural de lo exótico, lo primitivo y lo local. Al respecto, Maricarmen Ramírez nota que, particularmente, el arte contemporáneo se ha mercantilizado con tanta fuerza que “Pretender que exista cualquier tipo de campo de acción alternativo ajeno de esta trama de mercado o de intereses domeñados por la vía institucional es una falacia”. (Ramírez, 2008:10) También afirma que “La clave de este proceso es la noción de mercado trasnacional guiado por imágenes de fondo nacional o étnico y símbolos en forma de mercancías artísticas que diseminan significados (Ramírez, 2008:13).

---

<sup>11</sup> Dado el cambio de la demanda de un mercado nacional a uno transnacional y entendiéndolo como un fenómeno que ha dejado atrás muchas fronteras y tiene efectos diferentes.

Las políticas culturales que incrementen el consumo pueden convertirse en brechas productivas. Sin embargo, no todo es comercializable y no todo se puede poner a la venta. Esta perspectiva nos conecta directamente con las prácticas artísticas, la producción y los artistas porque, de alguna manera, en el repertorio de obras, objetos, temas y soportes se halla el vestigio de un discurso que puede gestionarse de un lado o del otro. Por eso, cuando Irmgard Emmelhainz cuestiona la opacidad de la posición del arte aparece el apremio por una reformulación de las lógicas. Dice:

Una de las preguntas que deben plantearse urgentemente se refiere al papel que el arte contemporáneo desempeña en la geopolítica, si consideramos el arte como industria, como el heraldo del neoliberalismo y como una herramienta de pacificación, normalización y aburguesamiento (*gentrification*), ante el que ha surgido recientemente una política del mundo del arte, proveniente desde la crítica institucional (Emmelhainz, 2016:4)

Yúdice, cuando se refiere a la compra de mercancías como actos políticos deja muy claro que “si en un principio surgió un movimiento social de oposición al poder monopólico y no democrático de los grandes negocios, luego el consumismo se transformó en un movimiento empresarial para la instrumentación democrática del consentimiento...”(Yúdice, 2002:207).

Si bien la discusión no se remonta hasta la teoría benjaminiana sobre el *aura* o al *valor cultural* de las obras de arte, habría que puntualizar que la mercantilización de la cultura es una suerte de fábrica global que expande su empresa prácticamente a todo.

Conviene detenerse en el papel que asumirán los que producen arte, los que lo gestionan, los que lo comercializan y los que le dan sentido. Porque allí se efectúan las prácticas que cuestionan los vicios de círculos, agentes e

instituciones y los que, desde sus programas, pueden explorar nuevas estrategias de consumo.

### **Nuevas cartografías**

Las instituciones con enfoque regional, como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), se dedican hoy a producir e importar exposiciones de artistas como Tracey Emin o Yayoy Kusama, lo cual parece desviarse de su vocación original, mientras que museos como el Reina Sofía en España tienden a dejar de transmitir la historia hegemónica del siglo XX y “presentar otras historias en plural, que estén relacionadas con el sur (...) con modernidades que han carecido de voz propia.

Cuauhtémoc Medina, *Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos*

Atentar contra la aspiración hegemónica de sostener una narrativa que nos anula. Esa es la propuesta. Operar unas políticas curatoriales situadas significa encarnar un proyecto de diálogo, donde convergen distintas voces con el mismo desafío: el abandono definitivo de la centralidad cultural occidental. Estos intentos ya han sido ensayados desde distintas geografías y se pueden rastrear algunos esfuerzos, que han actuado como desacoples de las políticas impuestas en torno a la práctica curatorial, como una retórica de emancipación regional.

Las asimetrías del poder, desencadenadas por un efecto de la globalización, subordinan lo local. En este sentido, como documenta Cuauhtémoc Medina, la Red Conceptualismos del sur se erige como:

una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Esta Red se funda hacia finales de 2007 por un

grupo de investigadores e investigadoras preocupados y preocupadas por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. (Redcsur)

En este escenario, la Red Conceptualismos del Sur se postula como una posibilidad diferente de pensar, hacer, intervenir, concebir, exhibir e historiar políticamente la fuerza disruptiva y la capacidad crítica de las prácticas artísticas “conceptuales” latinoamericanas. A lo que Medina agrega: “La red es, sin duda, uno de los intentos más destacados de coordinar tanto la investigación, la defensa y la curaduría, como un medio de desarrollo de políticas específicas para la preservación y mayor conocimiento de la cultura del sur”(Medina, 2015:19).

La historia de una nueva cartografía, parafraseando a Ivo Mesquita y retomando su exposición “Cartographies”, con una proyección objetiva de visibilizar los procesos. Entendiendo que la cartografía se construye al mismo tiempo que el territorio, las políticas curatoriales re-localizadas tendrían la cualidad performativa de crear nuevos mapas. Espacios comunes contemporáneos que promuevan la incorporación de las experiencias propias del ámbito curatorial a nivel global pero adecuadas a un contexto local.

Otro soporte de esa “cartografía sur” sería la creación de un glosario local. Una recopilación de conceptos que sean propios del ámbito curatorial latinoamericano, dado que el lenguaje curatorial y artístico comprende ciertas nociones y categorías que son replicadas en esos espacios activando discursos hegemónicos. Una suerte de re-apropiación que no hace más que visibilizar un ápice de esa particular lógica del discurso. Algo así como reacomodar los archivos en una computadora, borrar lo que no se necesita y utilizar ese espacio para actualizar, no de cero, pero sí con un bagaje que permita reinventar prácticas, políticas y lenguaje. En *Geopolítica del arte contemporáneo* Gerardo Mosquera destaca la importancia de atender a las nociones y conceptos que interpelan a una localización puntual:

Esta búsqueda de un nuevo vocabulario para la autorrepresentación también ha producido nuevas cartografías de alianzas y coaliciones. Por lo tanto, el Sur se adopta como un sitio donde las categorías culturales se someten a una vigorosa impugnación, y también como una visión del mundo que aborda la trayectoria de los flujos culturales. (Mosquera, 2015:4)

Aunque existen muchas ambigüedades, a propósito de estas específicas políticas curatoriales desde el sur, el énfasis estaría puesto en tender lazos hacia una práctica crítica que refunde esos dispositivos que durante tanto tiempo han silenciado nuestras voces. Pensar el sur como un modo de posicionar las prácticas curatoriales implica, un posicionamiento político de la identidad, la memoria y la condición cultural de los sujetos, símbolos y objetos que circulan en el campo del arte glocal. De tal manera que la expresión de un discurso curatorial de lo latinoamericano transita desde la selección de palabras para adjetivar, caracterizar, describir y analizar lo latino, hasta sus modos de convertirlo en objetos de circulación, legitimación y consumo. En ese sentido la función de las políticas culturales ha cambiado al mismo tiempo que las necesidades del mercado y el campo del arte mostrándonos un reflejo prístino de la transformación de la sociedad en cuanto a sus estructuras de dominación y poder.

## Capítulo 4: *Lo latinoamericano*

Hoy en día, los curadores experimentan la inexistencia de barreras entre las cuestiones de que se ocupa la producción artística, y se han transformado en ciudadanos transnacionales, responsables de una cartografía de la disolución de las fronteras culturales.

Ivo Mesquita, *El curador como cartógrafo*.

El mercado ha copado los dispositivos disidentes del arte. Ya no basta con escandalizar, asustar o asombrar con piruetas tecnológicas. Se trata de perturbar el curso de un lenguaje establecido, demasiado establecido. El giro poético, la breve torsión, el desconcierto que causa el silencio resultan a veces más políticamente eficaces que las proclamas, las denuncias o las osadías formales en términos vanguardísticos.

Ticio Escobar, *Trienal de Chile*

¿Desde qué lugar de enunciación es conveniente pensar la incidencia de los discursos, prácticas y políticas curatoriales en la reconfiguración de “lo latinoamericano” como un campo de acción? ¿Es, fehacientemente, una categoría abierta al debate para activar ciertos sentidos y pulsos que motiven un programa de deconstrucción del lenguaje del llamado -hoy- arte contemporáneo<sup>12</sup>? Lo latinoamericano ¿se puede inscribir en una agenda intercultural y transterritorial borrando el rezago del patrimonio reducido sólo a lo nacional?

No es nada fácil esclarecer estas preguntas.

---

<sup>12</sup> que además está establecido desde el canon occidental y con parámetros del norte

La expresión “latinoamericano” abre a muchas reflexiones que convocan a infinitas disertaciones. Esa *comunidad imaginada* anclada a una geografía perfectamente mapeada puede ser una empresa en detrimento de la cultura contemporánea, porque esa noción refiere más a un campo en expansión constante -es decir, a una cartografía así como es descrita por Ivo Mesquita (1993)- que a una delimitación espacial y geográfica.

Lo latinoamericano es percibido, por un lado, como un mapa elaborado desde la territorialidad que alude a un sitio, a una localización, a una frontera; por otro, como la configuración de un marco simbólico que regula algunos sentidos -no todos- y las articulaciones entre cultura y sociedad; y finalmente, como la producción que se realiza en su nombre, de la que podemos destacar y que interesa en esta propuesta: la cultural, la artística y la curatorial.

Y hablar de esa categoría no siempre alude a arte latinoamericano, que como toda manifestación y producción cultural, política y social establece sus propias directrices y sus posibles límites, sino que implica un registro basto de significación que comprende distintos campos. El arte latinoamericano es un recorte que hacemos de la producción latinoamericana generalmente sujeta o justificada por el matiz geográfico, sin embargo, ese repertorio clasificado a la luz de un modelo canónico occidental podría escapar, en las expresiones más contemporáneas y también en algunas ya pasadas, fácilmente de esa estandarización. Aquí el sello más distintivo, o quizá la excusa más recurrente, es la noción de identidad ajustada al territorio.

Vale la pena hacer una salvedad que más que una sugerencia es una prerrogativa a la fundamentación de esta tesis: el arte latinoamericano, desde la perspectiva que lo miremos, ha constituido y lo sigue haciendo -recuperando las palabras de Andrea Giunta (Giunta, 1996)- un proyecto de desarrollo económico. Sin centrar la atención en la existencia o no del arte latinoamericano (Marta Traba, 1956), es su esencia idealista y/o política (Gerardo Mosquera, 2009) o en su carácter regional, local o internacional -Cuauthémoc Medina (2015), Ivo Mesquita(1993), Mari

Carmen Ramírez (1994), es importante hacer notar que ya desde los años cincuenta el arte latinoamericano fue una estrategia.

Así, en congruencia con la tesis más importante de este trabajo “lo latinoamericano”, articulado al campo del arte, va a ser estudiado como una construcción arbitraria. Como una categoría abierta que cuenta con la impronta de haber sido regulada y establecida, porque como afirma Andrea Giunta “...las exposiciones organizadas desde fines de los años cincuenta hasta el presente y en los libros editados sobre arte latinoamericano, puede rastrearse un conjunto de ideas rectoras que siguen, en gran parte, pautando las historias más recientes”(Giunta, 1996:2)

Este diagnóstico sugerido por Giunta<sup>13</sup> da cuenta de un desacople entre los modelos del arte predominantes en la historia y los alternativos, entre los que están más cerca de la periferia y los del centro. Justamente, por esa suerte de desarticulación entre los modos de configuración y producción del arte es que se necesita una transformación del lenguaje. Néstor García Canclini (2008) lo entiende como un asunto de traducción, aquí creemos que en el ámbito latinoamericano sería más abogar por un lenguaje común que lograra trascender el horizonte de la geografía provocando un trastrocamiento de las identidades y las afiliaciones, por la búsqueda de una deslocalización.

En este capítulo se pondrán en diálogo los discursos, las prácticas y las políticas curatoriales en torno a lo latinoamericano -como espacio activo y en proceso- desde el estudio del propio campo curatorial latinoamericano. Se revisarán las experiencias de algunos de los curadores más importantes de la escena latinoamericana, ya que la propuesta es pensar esos discursos, prácticas y políticas desde una “curaduría expandida” -del tipo intercultural que propone Mieke Bal (2015)-, con el centro puesto en la movilidad y el dinamismo del arte, que responda a las necesidades propias de una región que no está demarcada sino,

---

<sup>13</sup>Que se encuentra trabajado por otros teóricos como Mari Carmen Ramírez, Cuauthémoc Medina o Gerardo Mosquera desde sus respectivos espacios institucionales.

por el contrario, está en proceso constante de configuración. Para proponerla habrían algunos puntos necesarios que destacar: 1- cómo se dan en en el ámbito latinoamericano los discursos, las prácticas y las políticas 2- si es necesario delimitar tanto el campo latinoamericano y 3- cómo se puede pensar esa curaduría expandida para que trascienda lo territorial.

### **El espacio latinoamericano como contenedor y continente**

El término *latinoamericano* tiene una historia y una arqueología ampliamente teorizada y desarrollada en libros de historia, filosofía, antropología, sociología, cultura y política<sup>14</sup>. Su discusión se ha llevado a diversos ámbitos: simbólico, geopolítico, subjetivo, e incluso, artístico. Lo que nos interesa destacar, a propósito de esa categoría que está cargada de matices y sostenida por sentidos, es el modo en el que los discursos posibilitaron su institucionalización. Cómo desde el momento en el que se hace referencia a ese algo “latinoamericano” se está significando y construyendo.

Tan sólo en el ámbito académico ha habido un afán por definir a ese *ser latinoamericano* -y aquí no se usa con el tratamiento ontológico o esencialista ampliamente agotado que lideró la literatura en el siglo XX- anclado a una geografía, a unas tradiciones compartidas, a una historia que no es la misma pero que es paralela y que supone, sobre todo, ser parte de un “imaginario” con ciertas reglas que organizan un espacio común. Desde el momento en que se hace referencia a ese “algo” latinoamericano se está significando y construyendo.

Ese recorte llamado latinoamericano, apelando a su estricta condición imaginada, es un marco en el que se desarrolla la cultura, en el que las relaciones y los objetos circulan y se producen remitiendo a una configuración sintetizada, o establecida, desde ciertas referencias históricas que darían cuenta de la institucionalización de la categoría.

---

<sup>14</sup>El objetivo de este capítulo no es dar un recorrido detallado de estos estudios, pero sí recurrir a algunos textos de autores indispensables para comprender las ideas.

Son como quiebres en la historia, pensando en Michel Foucault en la *Arqueología del saber*, o pliegues -Gilles Deleuze- que interrumpen la continuidad de los acontecimientos y trastocan, por lo menos un poco, esa realidad modificándola. Porque la historia no sería la misma sin latinoamericanismo, sin el susurro -entre pasillos- de una fuerza que inspiró un regionalismo complejo pero presente o sin la transmisión de los nobles ideales de Simón Bolívar a propósito de esa nación latinoamericana. Por ello habría que mencionar algunos momentos cruciales -pensando en la historia y en el arte- que ayudan a precisar nuestro lugar de enunciación.

En el texto *América Latina en sus ideas* -editado por Leopoldo Zea (2006)- hay un capítulo titulado “Panamericanismo y Latinoamericanismo”, escrito por Arturo Ardao, en el que evoca un discurso en Buenos Aires saludando a José Vasconcelos: “Creemos que nuestras nacionalidades están frente a un dilema de hierro. O entregarse sumisas y alabar la unión panamericana (América para los norteamericanos), o prepararse en común a defender su independencia, echando las bases de una Unión Latinoamericana (América para los latinoamericanos)”.

En ese párrafo se hace hincapié en dos términos que parecen similares -panamericanismo y latinoamericanismo- pero que no lo son y recuperan una historia de lucha, de posición y de sometimiento. Porque el término que fue aceptado para institucionalizarse constituye un eslabón de esa secuencia de discursos que comenzaban a tomar forma de políticas. Esos hitos en la historia, que remiten a palabras o conceptos, se traducen en experiencias concretas del mundo. La elección del término latinoamericanismo tuvo un efecto radical en el proceso de construcción de la subjetividad, eso se puede ver a partir de la consolidación de un marco institucional. Como explica Michel Foucault con tanta luz en *El orden del discurso*, la voluntad de verdad descansa en una base institucional que se constituye por un entramado de prácticas que configuran el saber (Foucault, 1971:22), si se piensa *lo latinoamericano* como ese campo configurado por un sistema institucional, habría una perspectiva de poder latente en ese discurso. En esa referencia discursiva hay un vestigio importante de la

relación entre lo que se dice y lo que se hace efectivo en las relaciones políticas, sociales, culturales y artísticas de Latinoamérica. Porque el discurso, que llevado al ámbito crítico y artístico se torna práctica, es el que establece las claves analíticas para leer el argumento fuerte de esa idea de lo latinoamericano. Un argumento que, aún hoy, sigue haciéndose presente a partir de una nomenclatura que, como sostiene Luis Camnitzer, es utilizada como una de las primeras herramientas de colonización. (Camnitzer, 2001)

Y como marco simbólico permite explicar las relaciones que emergen de las sociedades para dar cuenta del valor cultural de los objetos u obras que tienen. Y esta idea asociada a la utilidad, en algunos elementos de la cultura, se remonta al siglo pasado cuando la circulación y producción de bienes alcanzó tal apogeo que trastocó los valores sociales. Algunos filósofos europeos, como Walter Benjamín (1936) o Hanna Arendt (1996), han reflexionado ampliamente sobre la idea del valor cultural destacando que su relevancia está dada por una crisis de la cultura. Desde ambas perspectivas se está hablando de masificación, de reproducción y de pérdida de autenticidad. Los objetos ligados tradicionalmente a la cultura, como las obras de arte, ven trastocados sus fines cuando se convierten en productos que poseen un valor de *utilidad*.

Benjamin lo entiende como un derrumbe del *aura*, argumenta que las sociedades de masas necesitan acceder al mundo y tomar posesión de él sin percatarse de la disminución o pérdida de esa *autenticidad* o *halo* -que poseen las obras de arte o los objetos que invisten un valor cultural- que los distingue. Para el filósofo, el proceso de reproducción está ligado a la percepción de la sociedad que ya no es capaz de distinguir lo único de lo masificado. Habría un trastrocamiento de los valores sociales que estarían ligados a un momento histórico, el autor dice: “la masa es la matriz en la cual, en la hora actual, se genera la nueva actitud frente a la obra de arte. La cantidad se trasmuta en calidad: las masas mucho más numerosas de participantes han producido un modo transformado de participación”(Benjamin, 2012:194)

Hanna Arendt, por su parte, suma la idea del espectáculo como factor que determina a ese nuevo mundo cultural, para ella este tipo de sociedades no quieren cultura sino objetos producidos por una industria que busca entretener. La diferencia más significativa, a propósito de la transformación que sufrió la sociedad, radica en el consumo. Y en esa suerte de derrumbe socio-cultural sostiene: "...la cultura, aún más que otras realidades, se había convertido en lo que sólo entonces la gente empezó a llamar un valor, es decir, un bien social que podía ponerse en circulación y convertirse en dinero a cambio de todo tipo de valores, sociales e individuales"(Arendt, 1996:215)

Resalto la noción de valor cultural porque su sentido transitó hacia un nuevo lugar en la sociedad contemporánea, ello está relacionado con la diversidad cultural y con la economía de consumo, especialmente en las sociedades latinoamericanas. Otra referencia discursiva, que desde la perspectiva que planteamos se consolidó como política, fue la creación de tres instituciones que materializan el proyecto latinoamericanista: en 1948, la creación de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) que hasta el día de hoy posee una plataforma digital con todos los proyectos, agendas y acuerdos realizados por los países de América Latina y el Caribe con la misión de contribuir al desarrollo económico; en 1980 la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI) que es otro organismo internacional y en 1991 el Mercado Común del Sur (MERCOSUR). Estas últimas dos instituciones son procesos de consolidación de un plan de trabajo con aspiraciones de cooperación en el continente. Habría que sumar a esta iniciativa, como corolario

de este tratado, la creación en 1996 de la Bienal del Mercosur<sup>15</sup> como un esfuerzo de intercambio cultural y artístico entre las naciones que la integran. También, esa iniciativa ilustra una articulación entre el arte y la política que, cómo ha afirmado Benjamin, da cuenta de la *estetización de la política*.(Benjamin, 2012:198) Con sede en Porto Alegre, Brasil, la exposición de arte contemporáneo latinoamericano más importante de Latinoamérica, en ese momento, tuvo repercusiones artísticas, culturales, económicas y políticas muy interesantes que serán desarrolladas en otro capítulo.

Una última referencia, en el ámbito artístico, que pone de relieve la efectiva institucionalización de la categoría arte latinoamericano a través de distintas políticas culturales es la detección de algunas instituciones como centros, galerías y exposiciones que han realizado algún esfuerzo por mantener vigente ese proyecto. Específicamente, habría que atender cuatro ejemplos recientes como son el centro Arkhé, en Colombia, el Instituto de Investigación para el Estudio de Arte Latinoamericano Patricia Phelps de Cisneros ubicado en Manhattan, el Centro Internacional para las Artes de las Américas (ICAA) y el Departamento de Arte Latinoamericano, ambos fundados en el Museo de Bellas Artes de Houston, y finalmente, la exposición *Radical Women: Latin American Art. 1960-1985* presentada en el Brooklyn Museum de New York.

La documentación de arte latinoamericano es un trabajo de visibilización del acervo artístico, material e inmaterial de una región, una suerte de escape, de

---

<sup>15</sup> Se realizó en 1997 y surgió de la iniciativa privada. La búsqueda de este evento era problematizar la identidad latinoamericana a la luz de mostrar la producción de los artistas de la región. Las relaciones interculturales entre los países del Mercosur se facilitaron con algunas iniciativas políticas: “Previo a la creación de la Bienal del Mercosur se realizaron encuentros entre políticos y se aprobaron leyes para facilitar el intercambio entre los países, como el Protocolo de Integración Cultural del Mercosur, que permitió la cooperación cultural entre los países miembros, facilitando la circulación de las obras de arte; la Ley de Incentivo a la Cultura; y la ley que promovía la inversión de las empresas en cultura a cambio de la liberación de impuestos”(Matamala, 2018)

desordenador del dominio hegemónico para dar paso a una posición bastante marginal pero presente que busca un reposicionamiento en los espacios culturales. Esta cartografía no es coyuntural, sino que, responde a una agenda de producción artística y de investigación que reivindica una necesidad visible -en la escena artística, curatorial, política y crítica latinoamericana- de documentar y exhibir la experiencia latinoamericana. Ese afán por documentar no surge de manera gratuita, tiene eco en movimientos como la decolonialidad, la crítica de las hegemonías del primer mundo y la emergencia del sur global, son discursos políticos-económicos que vuelven a ubicar a lo latino en tono de insurgencia y subalteridad. El Centro Henry Ramson de documentación sobre arte latinoamericano: Arkhé, en Colombia, es un ejemplo de esa búsqueda. Nace a raíz de la iniciativa del crítico y curador Halim Badawi y del abogado Pedro Felipe Hinestrosa. Esta fundación tiene por objetivo: "...adquirir, rescatar y conservar en un solo lugar -disponible para consulta- gran parte de los documentos producidos por los involucrados en el mundo del arte: sus archivos personales, sus libros, sus revistas o los bocetos de sus obras"(Semana, 2017) Este espacio dedicado a preservar los documentos de artistas latinoamericanos, para su posterior uso en investigaciones científicas, es de reciente creación -2016-, sin embargo, ya cuenta con "...10.000 libros de arte, 4.000 ediciones de publicaciones periódicas (como revistas y diarios), 20.000 documentos de archivo, 15.000 fotografías y 500 obras sobre papel". (Semana,2017)

También, el Instituto de Investigación para el Estudio de Arte Latinoamericano Patricia Phelps, inaugurado en el 2016, es otro ejemplo más de legitimación de la apuesta latinoamericana en un espacio selecto, estratégico e invaluable de la geografía museal contemporánea. Ubicado en el MOMA de Nueva York, esta donación del instituto Cisneros, transformada en un acervo para la investigación, posibilita que "...el arte moderno de América Latina entre por la puerta grande a una de las mayores instituciones de arte moderno en el mundo"(diario) Con 102 piezas iniciales y alrededor de 200 en total, la propuesta es abogar por el

reconocimiento del lugar del arte latinoamericano en la región y en la historia del arte moderno y contemporáneo. Por ello, hay que destacar la importancia otorgada por el MOMA a documentar y coleccionar obra latinoamericana, la mirada curatorial y la adquisición de obra no son decisiones tomadas al azar, siempre hay un beneficio a corto o largo plazo. La persona encargada de liderar este proyecto es la argentina Inés Kátzenstein que tiene el propósito de consolidar este ámbito, de visibilizar el modo de trabajo del centro de investigación y organizar actividades que den cuenta de la labor académica, crítica y artística de la región latinoamericana.

Y finalmente, la exposición *Radical Women: Latin American art, 1960-1985* exhibida en 2017 y 2018 en el Hammer Museum de Los Ángeles, en el Brooklyn Museum de Nueva York y en la Pinoteca de Sao Paulo. Esta muestra hace una revisión de archivo muy importante en un periodo clave en la historia de América Latina. Es una exposición innovadora porque muestra prácticas artísticas experimentales de mujeres latinoamericanas, chicanas y latinas nacidas en Estados Unidos. Se incluyen 15 países y alrededor de 120 obras. La cuestión de la identidad latina es crucial para entender el recorrido que presenta la colección. Las representaciones femeninas, latinoamericanas y experimentales juntas son articuladas por una búsqueda curatorial centrada en resaltar la diferencia y la amnesia histórica de la presencia femenina en el arte y, en general, en las colecciones a nivel global. Es muy sugerente que exista una artista "latina" nacida en Estados Unidos y es una clara apelación a un imaginario que persiste a pesar del país de nacimiento, que pone de manifiesto una problemática de inclusión: la diversidad de las identidades latinoamericanas. En esta exposición parece que lo latino es un reflejo del espíritu del tiempo -que va reflejando necesidades culturales y modificando sus fronteras de pertenencia y exclusión- que se construye desde fuera de los territorios originarios y con estéticas urbanas conectados con la globalidad.

Las referencias, que hemos intentado articular, como elementos que construyen discursivamente a la región latinoamericana, son huellas en la historia que sostienen un argumento traducido en un nuevo lenguaje, en un conjunto de conceptos afines a una región y en una comprensión de la complejidad simbólica que trasciende lo estrictamente territorial. Y, sobre todo, desestima los acercamientos esencialistas a la categoría que, efectivamente, es un proyecto crítico de vocación política que invita a una reflexión menos maniquea y más vinculada.

### **Curaduría de Latinoamérica**

Subvertir las formas canónicas, ese es un poco el espíritu del libro de Juan José Santos Mateo que tiene por nombre *Curaduría de Latinoamérica*. Allí compendia entrevistas, exposiciones, datos históricos e imágenes, que para él han logrado "...erigirse como paradigmas culturales..." (Mateo, 2018:13) Quizá lo más interesante de esta selección resida en que muchas de las exposiciones fueron realizadas fuera de Latinoamérica.

Los curadores más importantes de la región en el circuito internacional del arte son los que sostienen discursiva, práctica y políticamente esa forma operativa particular de curar y exhibir situados desde el sur. Porque las posiciones políticas ancladas al ámbito artístico y curatorial son un distintivo -o un referente- de los personajes rescatados por Mateo, ellos construyeron modos de abordar la curaduría que transformaron el arte contemporáneo latinoamericano, para siempre.

Esas nuevas narrativas presentes en *Museo Bailable*, *Ante América*, *Cartografías*, *Points of Origin; global conceptualism, 1950-1980*, *Lo impuro y lo contaminado: retornos críticos de la pintura, 1997-2002*, *Inverted utopías: avant garde in Latin America*; así como en las bienales del Mercosur, La Habana o la Trienal de Chile, entre otros, componen un repertorio de vocaciones disidentes y provocadoras que hicieron saltar de sus sillas a los representantes más ortodoxos de ese sistema

institucional totalmente inflexible y arraigado. Esas curadurías son discursos paralelos o alternativos que se convirtieron en dispositivos -con una nueva forma de trabajo, expositivo y académico- erigidos desde esta latitud como parte de un proceso de recuperación de la memoria y la amnesia en el ámbito curatorial latinoamericano -no existe un vacío tan grande en los compendios de curadurías occidentales o de latitud norte-. Otra característica a destacar es la temática o los conceptos que habrían sido pertinentes en un momento, específicamente a partir del año 2000, y que fueron cambiados por otros que interpelaban más a los circuitos de la crítica y el arte latinoamericano posteriormente. Mateo afirma que “...factores reflexionados que fueron clave desde mediados de los 80, como el de la identidad (Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer) o el de periferia y territorialización (García Canclini), van dejando lugar a otros; local/global, cuestiones de género, inmigración o decolonización”(Mateo, 2018:25).

La selección que se realiza en el libro es vital para el desarrollo de este capítulo que tiene por objetivo condensar los discursos, las prácticas y las políticas curatoriales a propósito del espacio latinoamericano. En dicha publicación se establecen las pautas para incluir una exposición y no otra dentro de un modelo que busca detentar una enunciación clara y un objetivo preciso: destacar la práctica curatorial latinoamericana y desglosar su metodología.

En estas exposiciones sobre arte latinoamericano, seleccionadas por el autor español, se pone de manifiesto el arduo trabajo realizado por curadores, artistas y críticos en un afán por proponer nuevas lecturas, por desafiar a la crítica activando las tirantes relaciones geopolíticas, por puntualizar las prácticas desiguales y por levantar una bandera de “no olvido” y recuperación de la memoria. Cada una de ellas implicó un desacople con el sistema de poder cultural o económico, significó una reconfiguración de los propios límites curatoriales y disciplinares que, desde la mirada de Francisco Godoy Vega, intenta “... “curar” las heridas de la larga memoria de violencia colonial que habita en nuestros dispositivos expositivos”(Godoy Vega, 2018:9)

Una de las exposiciones más importantes y que parece haber sido un referente a nivel regional es Ante América. En un año explosivo: 1992, cuando se conmemoran 500 años del “Encuentro de dos mundos” se designó una encomienda clara: mostrar ante América quién era América. En el catálogo de la exposición Gerardo Mosquera argumenta:

“Ante América es un discurso de integración. En el participan artistas suramericanos, caribeños, mesoamericanos, indígenas, chicanos, africano-norteamericanos, exiliados latinoamericanos en Europa ... en fin, todo ese conglomerado de diversidades que podemos sentir -más que explicar puntualmente- bajo el rubro general de América Latina o, mejor, de Nuestra América, como la llamó José Martí. Son el sur de este hemisferio, no importa que algunos vivan en las grandes ciudades del norte. Un sur establecido no por un concepto geográfico, sino por una comunidad cultural, histórica, económica y social, más allá de diferencias obvias” (Mosquera, 2018:74).

El concepto de América, en este caso remite a Latinoamérica, que expresa Mosquera en su texto se conecta con las referencias históricas que se han desarrollado en el apartado anterior. Hay un discurso latente, potente, de integración y unión. La politización del discurso, en este caso en el ámbito del arte, funciona como un lineamiento fundacional de esa imagen idealizada de América. Como si el espíritu esencialista invocado por Arturo Ardao se hiciera presente en ese ensayo, “...una nacionalidad en proceso histórico de organización...” “...en cuanto expresión de una verdadera conciencia nacional...”(Ardao, 2006:170).

Todas las diversidades reseñadas por el curador cubano son elementos constitutivos de un proyecto artístico y político que buscó hacer mella en la escena museal de esos años. Fueron ideas y discursos convertidos en prácticas, ajustadas a un tópico inalterable: la identidad. Que junto a un complejo

entrecruzamiento -también podemos sugerir que fue coyuntural- de financiamiento, organización, representación y plataforma institucional intentó fraguar toda esa iluminadora experiencia artística en una propuesta de inclusión plural efectiva. Esto dió por resultado una confrontación.

Porque la producción artística latinoamericana, para Gerardo Mosquera y Rachel Weiss, no tiene ni debe ser homogénea. Justamente, debe existir una metodología curatorial flexible para contar múltiples historias que no pierdan las conexiones, que atiendan a las posibilidades intersticiales y reivindiquen los detalles. Ivo Mesquita, por ejemplo, dice que la curaduría no debe verse como una forma de decoración sino como una forma de pensar.

En este sentido, la idea de las cartografías o los mapas, lema y nombre de su destacada exposición “Cartographies”, Canadá-1993, como circuitos de relaciones que trazan caminos, que conectan lugares, que sugieren viajes, son una estrategia que tiene más que ver con un territorio expandido que con un sitio delimitado. Y Mesquita, moviéndose entre su función curatorial y su labor crítica, propone el verbo cartografiar como sinónimo de crear territorio. Aboga por una capacidad creativa que tendría el curador -en su nuevo rol de cartógrafo- inventando un mapa ajeno a cualquier frontera geopolítica pero destacando su carácter transformador en ese imaginario trasterritorial que es la exposición de arte y sus repercusiones.

Define la cartografía como “...una estrategia de embate a los procesos de producción e institucionalización del conocimiento, promoviendo el acceso a las transformaciones en el territorio e indicando las posibilidades de constante transición hacia nuevas lecturas e investigaciones”(Mesquita, 2018:95)

Mateo, afirma que esta exposición de Mesquita, además de su facultad transgresora, asumió el desafío de aparecer junto a las grandes muestras, en 1992, que buscaban rememorar el Descubrimiento de América con un alto grado homogeneizador.

En el mismo tenor, *Inverted Utopias: Avand garde in latin America*, de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (1994), se erigió como una de esas exposiciones

catalogadas como de las más importantes de la década. Esto por su irreverente crítica al mainstream norteamericano y por concebirse, principalmente, como una provocación. Como sugieren sus curadores, se buscaba reinterpretar el impulso utópico del arte de Latinoamérica subvirtiendo el estigma del primitivismo, el exotismo y lo alternativo. Ramírez asegura:

Mi ensayo *Beyond the fantastic: framing identity in US: Exhibitions of Latin American Art* (Más allá de lo fantástico: la identidad que enmarcan las exposiciones de arte latinoamericano en los EE.UU. 1992) denunciaba la ingenuidad ( e ignorancia) de una práctica curatorial de cuño esencialista que promovía estereotipos del arte latinoamericano procurando, a hurtadillas, beneficiar al incipiente pero influyente mercado del arte. (Ramírez, 2018:237)

Ese ensayo fue el punto de partida para asentar una posición curatorial en un contexto de debate en torno a temas como el multiculturalismo, las identidades y el mercado del arte. Si hay un punto que es abordado por Mari Carmen Ramírez, en varios de sus textos, es la recurrente alusión a una fusión de algunas identidades -artistas latinoamericanos y artistas latinos- que estaría articulada a las perspectivas de las políticas identitarias y de las luchas de los grupos minoritarios. Ella sostiene que esa deriva política no es desinteresada ni ingenua, sino que replica la promoción que los curadores proyectan a través de prácticas y que son un *constructo falaz* (Ramírez, 14), dado que están al servicio de los grupos de poder y de élite específicos del continente.

Así como en *Points of origin; Global Conceptualism, 1950-1980*, Luis Camnitzer aseveró que para el proyecto se buscaban artistas que hubiesen sido excluidos de la corriente conceptualista o que presentaran un discurso político explícito en su obra. Fue una muestra que intentó reescribir la historia, o narrar una suerte de metahistoria desde la clasificación de otra geografía y desde una mirada curatorial

deslocalizada. Las palabras de Camnitzer para describir Global Conceptualism fueron:

Establecer una federación de regiones con sus propias narraciones históricas independientes, sus propias crisis y sus propios relojes para contabilizar el tiempo. Eso no negaba que la información se transmitía entre las regiones e influía en lo que se hiciera. Pero por lo menos sacaba del centro a los que lo usurpaban, relativizaba el concepto imperialista de lo “directivo” y abría el estudio a las crisis y rupturas locales independientemente de los factores formalistas y estilísticos que informaban a la historia del arte hegemónica” (Camnitzer, 2018:159)

Con 11 secciones geográficas -Japón, Europa Oriental, Europa occidental, Latinoamérica, Norte América, Australia, Nueva Zelanda, la Unión Soviética, África, Corea del Sur y China- distribuidas en dos cortes cronológicos -de 1950 a 1973 y de mediados de los 70 a finales de los 80- la exposición se presentó como un soporte revisionista muy ambicioso que tuvo una crítica controversial. Por primera vez, los espacios destinados a Japón o a Corea eran mayores a otros sitios como Canadá y Estados Unidos en una mínima antesala. La ausencia de renombrados artistas americanos también sucumbió a los pérfidos comentarios de críticos, artistas y periodistas situados en una escena avalada por la organización tradicional totalmente opuesta a una posición rupturista, como la encabezada por Camnitzer, Farver y Weiss.

Ese mismo espíritu promiscuo y provocador se huele en *Lo impuro y lo contaminado*, exposición realizada en Lima en 2002 bajo la curaduría de Gustavo Buntinx. Este personaje fue responsable de muchas muestras y acciones ciudadanas en Perú. Si bien no tiene el “tipo” del curador medio, Buntinx se traslada desde una exposición internacional, en algún lugar del mundo, hacia una

sala oculta en un recoveco de un hospital limeño en donde reúne la obra de Micromuseo, con una simpleza que no hace justicia a su compromiso curatorial crítico y a su práctica política incesante. Para Gustavo “Esta exposición no era reivindicación de la pintura o del instalacionismo, sino más bien el agente provocador de nuevas relaciones -incestuosas- entre primos que no se reconocían como tales”.(Buntinx, 2018:196) Para él lo interesante era mostrar los procesos de ruptura y quiebre, no hacer una muestra más de historia de la pintura en Perú. *Lo impuro y lo contaminado* desbordaba lo estrictamente material de las obras expuestas para instalar diálogos inesperados entre óleos, fotografías y conceptos que Buntinx resume en una *osadía curatorial*. Porque este teórico/crítico -autoreferido como curandero- no puede pensar en el arte como un problema de técnicas sino de intensidades y tuvo el compromiso artístico de mostrar un espacio en ruinas en una clara alusión a un país que se desmoronaba.

Cerrando, esta saga de exposiciones sobre arte latinoamericano, tan importante para su desarrollo en el circuito internacional, fueron el detonante de una serie de iniciativas de carácter paradigmático que externaron, desde lo práctico, nuevos modos de afrontar la curaduría. Pero lo que tienen en común todas las exposiciones mencionadas, además de las que no fueron citadas pero se incluyen en la catalogación realizada por Mateo, es su sello de corte transgresor. Comparten la intencionalidad de quebrar los parámetros imperantes hasta el momento en el modo de exhibir y presentar el arte latinoamericano. Esa búsqueda deviene del hastío repetido de los curadores -de dichas exposiciones- por enfrentarse con una mirada -la establecida desde los centros que dominaban la crítica de arte en Europa y Estados Unidos- tan ingenua o tan ignorante, parafraseando a Mari Carmen Ramírez. Héctor Olea, con la experiencia de *Inverted Utopias*, lo expresa con claridad:

Para contradecir hay que tener un argumento y el de *Inverted Utopias* llevó años. Las ideas de contraataque al lugar común, de contraindicación frente a la Historia Oficial, de contrapeso ante la

visión eurocéntrica, de contrariedad contra un arte sin peligros, son las más pertinentes para nuestra impertinencia curatorial; centrada, sí, en contrarrestar nuestro histórico “no lugar” periférico visto, como siempre, desde el centro. (Olea, 2018:241)

El común denominador o la idea recurrente en las entrevistas realizadas a los curadores latinoamericanos fue la oposición a una homogeneización. Si bien la mayoría de las exposiciones tenían como meta confrontar, transgredir, plantar posición, hacer frente y subvertir las miradas eurocéntricas e irreales de la representación del arte latinoamericano, habría que sugerir que esta fuerza infractora dejó una huella y asentó una postura ideológica en el mundo del arte. Pero estos hitos artísticos se ubican en los años 90 y 2000, en unas circunstancias políticas, culturales, sociales y económicas particulares y locales. Veinte años después, las exposiciones de arte latinoamericano o las bienales enunciadas desde el sur deberían soltar ese legado, del siglo pasado, de destacar la diferencia y cruzar la línea. Una propuesta pertinente es explorar nuevas curadurías capaces de interpelar, detentar e innovar en las apuestas expositivas e institucionales con un lugar enunciativo crítico pero abierto, una curaduría en expansión.

### **Una posible curaduría expandida**

Este último apartado del capítulo es más una apertura que un cierre. Porque intenta recuperar todo lo dicho, incluso en los capítulos anteriores, a partir de una propuesta metodológica: un abordaje de la curaduría en Latinoamérica diferente. A lo largo del trabajo se han sugerido una serie de referencias discursivas y prácticas en torno a la categoría latinoamericano. Se ha analizado cuándo esos discursos adquirieron otra forma y se materializaron en instituciones, centros de investigación, exposiciones o asociaciones. También, se ha observado la categoría latinoamericano como una suerte de contenedor –con sus problemas, realidades y controversias- que se replica en una estructura sólida -no inamovible- sobre la que se articulan instituciones, políticas, leyes y mercados. Es, desde cierta

perspectiva, un esquema real y no sólo un imaginario -como suele verse enunciado en algunos textos académicos- en el que se realizan acciones que tienen repercusiones en la vida de las personas de esa región, al igual que nos posiciona frente a un otro.

Luego de revisar algunas entrevistas realizadas a curadores de arte que trabajan desde Latinoamérica, o con una posición enunciativa desde el sur, podemos cuestionar o reflexionar sobre una curaduría -la cual condensa discursos, prácticas y políticas- que incorpore las transformaciones propias de sociedades con una realidad mediática, informática y técnica altamente acelerada. Del mismo modo que construya un relato articulado a la historia de las exposiciones, que trace un vínculo con las bienales y ferias de arte y que insista en reformular los guiones curatoriales atendiendo a la posición enunciativa. Esto no significa que no desafíe las propuestas de metodologías curatoriales presentes en artículos, textos, debates y encuentros académicos actuales.

Como dispositivos disidentes, la meta debería estar puesta en trascender los viejos debates, los discursos gastados y los lugares comunes, para así dar lugar a otras formas de trabajo que no retornen a las esencias, a las identidades ni a la geografía -como sinónimo de espacio limitado-.

En su condición de plataforma inacabada, esta curaduría tendría un carácter performático y una encomienda de diálogo permanente en su misma práctica y ejercicio. Debería trascender lo territorial. Ni detener su proyección como una curaduría del sur ni anclarse en un modo de acción intercultural. La primera, porque nos restringe a un territorio y la segunda porque está enunciada desde un contexto europeo, con historia y necesidades distintas a las nuestras, que no ha tenido que lidiar con ser el otro y que no necesita recaer en la diferencia -lugar tan familiar para la mayoría de los artistas y curadores latinoamericanos-.

Quien propone una curaduría intercultural es Mieke Bal, curadora, teórica y escritora neerlandesa que se caracteriza por teorizar sobre los conceptos, el movimiento y la literatura. Dice:

Distinto de multi -y de trans-, el prefijo inter -denota mutualidad, proceso dinámico y, en principio, igualdad (aunque esta no siempre se ponga en práctica). La curaduría intercultural no apunta a hacer justicia dentro de la actual tendencia a generar exposiciones ancladas a una cultura “diferente” -para ponerlo burdamente- o “exótica”. El calificativo “diferente” presupone ante todo un yo desde el cual se enuncia hacia fuera lo otro y lo distinto. (Bal, 2015:135)

Este tipo de metodología prepara a sus curadores para deconstruir los modelos occidentales sesgados y uno de los primeros desafíos para el ejercicio de esta práctica es entender qué es arte y porqué no debe considerarse sólo como un concepto vacío.

A Bal le interesa destacar, por ejemplo, la noción de focalización que posibilita orientar la percepción del público. (Bal, 2015:136) También, su preocupación está centrada en la experiencia estética, no como concepto académico sino como vivencia. Y en ese vértice radica, desde algún sentido, la diferencia con una curaduría desde el sur o una expandida, nosotros aún nos ocupamos por qué comunicar, no sólo en un registro estético o artístico, sino y sobre todo, político. Esa es la impronta y las condiciones de posibilidad de la práctica curatorial desde este hemisferio. Esa apelación a lo político o politizado forma parte de la historia de nuestros pueblos que, destacando una vertiente o una dirección de la curaduría expandida que se propone en este trabajo, no se quiere olvidar. Por el contrario, busca recuperar la memoria y transformarla.

Y una “curaduría desde el sur” -nombre que llevó un seminario dictado por Cuauthémoc Medina en México y que se transformó, posteriormente, en el lema

de un simposio-, como sugiere el curador, es ampliar la escena y traspasar las barreras nacionales. Para Medina "...Incorporar un proyecto curatorial en el sur implica sobrepasar una identidad específica para habitar un espacio aún más abigarrado de debates y temas, definido por una virtualidad más que por una geografía, y que aparece como un espacio no estatal, diferenciado de la condición seudonacional de *lo latinoamericano*" (Medina, 2015:112)

Esta curaduría pensada desde una práctica activa y militante -ya que intenta hacer comunidad y dialogar interculturalmente reprochando los vínculos de la racionalidad *moderna* que siguen vigentes- cuestiona el modo de inclusión y exclusión que impera en el arte contemporáneo, también se pregunta por ese estigma de lo primitivo -que ha devenido en exotismo- que alcanza altos índices de consumismo y, lo más importante: -parafraseando a Medina- quiere *perder el norte*.(Medina, 2015)

Se postula una premisa clara, luego de analizar someramente dos tipos de metodologías curatoriales- que calza muy bien con los abordajes teóricos, prácticos y alternativos que recurrentemente se sitúan al interior de la escena latinoamericana. Es abogar por una curaduría expandida que dé libertad a la producción latinoamericana, acá, allá o entre, y que permita visibilizar la obra y el trabajo -visual y teórico de muchos artistas que hasta el momento no tuvieron oportunidad de pertenecer al circuito artístico contemporáneo- sin detenerse en un territorio fijo ni limitado, por eso la sugerencia de eximir el término *sur* de esta apuesta metodológica y teórica que apela a saltar las fronteras y ampliar horizontes.

Recapitulando, hemos trabajado distinguiendo algunas referencias históricas en la cultura y en el arte, ya que son una suerte de coordenadas que dan cuenta de algunos puntos en el espacio, un mapeo de lo que da sentido a la categoría latinoamericano. La definición que se propuso para esta noción a lo largo del trabajo es la de un lugar que se encuentra institucionalizado, que tiene constantes,

que forma parte de un imaginario social y que se presenta, también hoy, como un proyecto de nación. Otra característica que describe lo latinoamericano es la identidad, porque parece ser una de las cualidades que la definen como una práctica instituyente y necesaria para la subjetivación de las personas que viven en América Latina -así como para los que se encuentran fuera de ella y permiten significarla desde otro lugar-. Y esta categoría re-situada en el campo del arte responde a otras demandas -como por ejemplo el mercado del arte- determinadas por los discursos curatoriales, críticos y políticos que legitiman ciertas lógicas globales. La tarea recae en comprender el modo en el que lo latinoamericano configura -desde el lugar curatorial- lo que se va a transformar en historia, aquello que al interior de un museo o una bienal establece las nociones de identidad o multiculturalidad. La producción latinoamericana crea imaginarios que se convierten en discursos que circulan a nivel local y a nivel internacional. Hay una auténtica responsabilidad curatorial y crítica en el tránsito de este tipo de sentidos que instituyen, fehacientemente, el marco simbólico que contiene, entre otras categorías, a lo latinoamericano.

## Parte 2.

### **MALBA y Bienalsur.**

*Experiencias.*

## Capítulo 1: Método

(Un lenguaje que no nos permitiera hablar como lo hacen los salvajes podría ser adecuado, pero no lo sería un lenguaje que no hiciera posible al antropólogo hablar sobre el lenguaje de los salvajes)

Richard Rorty, *El giro lingüístico*

La forma en la que le damos sentido al mundo es a través del lenguaje. Cabría describirlo como esa posibilidad material para significar la realidad que nos rodea. Por eso, muchos filósofos hablan de lenguaje como un tipo de registro que permite crear visiones de mundo *-weltanschauung-*, como el vehículo para la manifestación del ser o, incluso y esta es la caracterización más común, como la expresión más exacta de las ideas o los pensamientos.

Desde el enfoque que planteamos en este trabajo, y para llegar a una reflexión acertada acerca del discurso, es necesario simplemente mencionar su soporte teórico *-marco simbólico-* más importante y también el que ha sido trabajado desde distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades: el *giro lingüístico*.

Dejando de lado la pretensión de hacer una reflexión o un análisis exhaustivo de este momento crucial en la historia de las ideas, este giro, nombrado así en el siglo XX por Richard Rorty (1967), trastocó el paradigma de pensamiento de la filosofía del lenguaje abogando por considerarlo como un agente estructurante y otorgándole el poder de constituir la realidad.

Algunos autores, también, hablan de un *giro hermenéutico* o de un *giro semiológico* abordado desde diferentes disciplinas u orientaciones filosóficas. Michel Foucault, por ejemplo, pensó esa ruptura desde Nietzsche, Jean-François Lyotard desde Ludwig Wittgenstein y los estructuralistas lo estudiaron desde Ferdinand de Saussure y, sin embargo, lo que nos interesa destacar es que ese

desorden en el modo tradicional de pensar la filosofía del lenguaje provocó una transformación que no ha tenido vuelta atrás.

Este marco del lenguaje, como expresión edificante de la realidad, posibilita aterrizar nuestra reflexión en el análisis del discurso. Porque habría que enfatizar que la función del lenguaje no es simplemente nombrar las cosas, sino establecer las relaciones que las complejizan para crear nuevas realidades. Neyla Pardo Abril, a propósito de esta idea, en el texto *Cómo hacer análisis crítico del discurso* explica:

Integrando las bases teóricas y empíricas de la pragmática, la etnometodología y la semiótica, se establece que las personas usan la lengua para hacer cosas. Esto es, el discurso no es, simplemente, un conjunto de herramientas abstractas usadas para establecer o describir la realidad, sino que se usa esencialmente para transformar ciertos estados o acontecimientos en la sociedad...(Pardo, 2007:35)

Entendiendo al lenguaje como esa suerte de condición para establecer vínculos y sentidos en un contexto determinado será como reflexionaremos a propósito de los discursos en el ámbito curatorial y su estructura lingüística para sostener ideas y prácticas.

Así como se reitera en muchos textos académicos (Woodak, Fairclough, Van Dijk) los discursos tienen una dimensión hermenéutica inagotable. Uno de los presupuestos agenciados en esta tesis será el estudio del discurso como una práctica social en tanto "...todo lo expresado como discurso adquiere su significación en el contexto en el cual es usado". (Pardo, ..). No puede comprenderse su articulación con el ámbito social y cultural si no se atiende al uso de la lengua y a la percepción del grupo social, allí es donde se visibiliza el nivel epistemológico de lo construido y significado. Dice Pardo Abril que "El lenguaje se consolida entonces como una práctica social con dimensiones cognitivas,

culturales y comunicativas, mediante el cual una comunidad ejerce poder”(Pardo, 2007:21)

Entonces, el objetivo en este capítulo, que busca asentar una ruta metodológica, es explicar el porqué de la elección del Análisis Crítico del Discurso como un encuadre específico para comprender cada palabra, cada enunciado, acto del habla o imagen puesta en exhibición dentro de un entramado discursivo-práctico-curatorial simultáneamente en MALBA y en BIENALSUR, los dos objetos de estudio a los que se aplicará la investigación. También, la metodología elegida contrasta esas lógicas político-artístico-curatoriales de crear visiones de mundo a partir -en uno de los casos- de distanciarse y deconstruir las narrativas hegemónicas y globales o -en el otro caso- sostener los dispositivos gastados de enunciación que invisibilizan esas nuevas miradas que podrían actualizar otras prioridades desde la institución y la academia. Para marcar esos acentos en nuestra aproximación al análisis del discurso se definirán las nociones más importantes enfatizando el concepto de circulación y su marco interdisciplinario desde unas coordenadas locales.

### **Nociones generales para el análisis**

Cada palabra escrita o dicha, cada acto del habla o estructura discursiva, es un elemento más que aporta a la adquisición de sentido y a la formación de los discursos.

Teun Van Dijk, en relación a esta noción, explica en *Estructuras y funciones del discurso* que “...un discurso es una unidad observacional...”(Van Dijk, 2012:20) que puede ser interpretada cuando se ve o se escucha una emisión. Esta definición, que parece acartonada o inflexible, sustenta uno de los presupuestos más generales que se tienen de este concepto: que todo es factible de ser interpretado.

Por ejemplo, en el ámbito de la semiótica, Eliseo Verón reflexiona sobre los discursos circunscribiéndolos a un sistema productivo y no a una gestación

aislada, sostiene que no puede haber una reducción del discurso a un modelo o a unas reglas para su generación (Verón, 1993:19).

Y Michel Foucault, en *El orden del discurso* (1971), lo entiende como una realidad material de cosa pronunciada o escrita, generalmente, articulada a la idea de deseo y de poder.

Estas tres perspectivas de análisis, desde diversos ámbitos disciplinares, no son otra cosa que la cristalización de un concepto y una forma de trabajo muy relevante para comprender la producción, la circulación, la recepción y el impacto que tienen los discursos en la vida social y cultural de los hombres.

Este enfoque disciplinar se vincula con una propuesta de Van Dijk centrada en las *macrocategorías*, ya que para poder hacer análisis habría que atender al discurso, a la cognición y a la comunicación, así como también es fundamental poner todo ese proceso en relación con la situación social.

Eliseo Verón, en el texto *La semiosis social* (1993), problematiza la noción de discurso y la de circulación en tanto que entiende al discurso como una red de interconexión e intertextualidad. Tal es así, que uno de los puntos, en los que mayor énfasis pone, es comprender al conjunto de discursos como un proceso. Nunca limitado a ser un elemento aislado o un *acontecimiento singular*, tampoco como un acto de origen, más bien, entenderlo como "...el surgimiento de una práctica de producción de conocimientos relativa a un campo determinado de lo real, en tanto fenómeno histórico..."(Verón, 1993:27).

En este sentido, habría una similitud, entre lo argumentado por Verón y la narrativa foucaultiana en *El orden del discurso*, dado que los autores no remiten la complejidad de este proceso a una unidad sino que lo ven como un tejido, como un entramado de discursos que no tiene uno fundacional y que se multiplica a partir de otros anteriores o yuxtapuestos. Cuando acentúa su teoría sobre el discurso como saber, Foucault, entiende que se sustenta en una voluntad de verdad que no tiene otra forma de ponerse en práctica en la sociedad más que a partir de ser "...valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido"(Foucault, 1971:22) También, en la *Arqueología del saber*, define al

discurso como un “...dominio general de todos los enunciados...”, como un “... grupo individualizable de enunciados...” y finalmente como “...práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados...” (Foucault, 1969:132). Y si bien sus reflexiones se asumen desde el campo de la filosofía y la historia más bien se reitera el interés por articularlo con el poder. Foucault explica:

... supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”(Foucault, 1971:14)

Verón, por su parte, habla de una red interdiscursiva edificada desde los desfases: entre condiciones de producción y condiciones de reconocimiento. Y afirma:

Todo discurso es, por un lado, el punto de pasaje de un doble sistema de determinaciones, el lugar de encuentro de dos conjuntos de relaciones, las que hacen a la producción y las que hacen al reconocimiento; siendo la circulación, por el otro lado, la puesta en relación de estos dos conjuntos de relaciones. Ello nos autoriza a decir que una fundación es un proceso de particular de circulación. (Verón, 1993:32)

Para Norman Fairclough, enfatizando la perspectiva académica de los analistas críticos del discurso, “...el discurso es el uso del lenguaje en tanto una forma de práctica social...”(Fairclough,1995:13) y hace hincapié en atender los distintos niveles que tienen que ver con un grado organizacional enfatizando que se realiza “...en términos de sistemas de intercambio...” (Fairclough,1995:13), es decir, a nivel de la distribución. Desde la teoría de Teun Van Dijk, el contexto como sistema referencial es un elemento tan importante como el propio discurso. Esos

enunciados "...son inherentemente partes de la estructura social..."(Van Dijk, 2008:185) por lo que recogen un conjunto de formas que dan cuenta respecto a la producción social y cultural. También, en esa imbricación entre contexto y discurso se asimila y refuerza el conocimiento, es un ámbito en el que se reproducen discursos que pueden asentar prácticas de desigualdad o de manipulación del poder.

Tras esta apertura sobre la noción de discurso, se puede afirmar que, habrían unas coordenadas similares en las propuestas de los distintos autores en donde la idea de lo que circula, lo que se distribuye y transita fuera una dimensión mediada, así como sostiene Eliseo Verón, por una fase de producción y una de recepción de los discursos. Como si el discurso, cuál enunciado aislado, no tuviera ningún sentido sin un contexto en el que se forjara y otro en el que se recuperara ese sentido -u otros-. Dado que el sistema productivo de los discursos estaría signado por ese lugar de poder que reproduce algunos y otros no, su contracara, el sistema de recepción, sería el que los reproduce y permite la circulación.

No debemos soslayar que cada discurso está circunscrito a un campo de producción con agentes y vínculos que son los que construyen el significado. En general, las referencias que se han presentado pueden rastrearse, en distintas disciplinas, desde una perspectiva epistemológica similar. Es por eso que muchas de las lecturas posibles, en tanto enunciados, textos, imágenes o gestos, cobran relevancia a partir de los marcos referenciales, de los contextos culturales y políticos, de identificar quién los enuncia y sobre todo, pensando en sus condiciones de posibilidad, a partir de una intencionalidad discursiva, operativa y de circulación.

Deteniéndonos en este último concepto, Eliseo Verón sostiene que "Circulación es pues el nombre del conjunto de mecanismos que forman parte del sistema productivo, que definen las relaciones entre "gramática" de producción y "gramática" de reconocimiento, para un discurso o un tipo de discurso dado. (Verón, 1993:20)

Michel Espagne en *La notion de transfert culturel* (2013) explica que cualquier tránsito de un objeto cultural a otro contexto da por resultado una resemantización, es decir, una modificación en su significado. No es una simple cuestión de intercambio, toda transferencia inherentemente trae aparejada una transformación, una metamorfosis -dice el autor- que tiene tanta o la misma validez que el objeto original. Espagne, en este texto, se refiere a los objetos culturales, sin embargo, localizar la transferencia cultural o la circulación que se efectúa a partir de trabajar los discursos como materializaciones abre otras posibilidades de análisis. El historiador francés afirma:

Tous les groupes sociaux susceptibles de passer d'un espace national ou linguistique ethnique ou religieux à l'autre peuvent être vecteurs de transferts culturels. Les commerçants transportant des marchandises ont toujours véhiculé également des représentations ou des savoirs. Les traducteurs, les enseignants spécialistes d'une aire culturelle étrangère, les émigrés politiques, économiques ou religieux, les artistes répondant à des commandes, les mercenaires, constituent autant de vecteurs de transferts, et il convient de tenir compte de leurs différentes médiations. Toutefois, on peut fort bien se représenter aussi des transferts reposant sur la circulation d'objets comme des livres ou des oeuvres d'art. (Espagne, 2013:2)

En esta cita el énfasis de la circulación no está puesto en los discursos, sin embargo, es importante destacar que algunas personas, que tienen una posición relevante dentro de un círculo o campo social, son las que transmiten o las que se convierten en vehículos de esa suerte de resemantización del sentido. La dimensión discursiva, que está detrás de la palabra de un curador o de un miembro reconocido por sus pares en el ámbito del arte, se transforma en un factor esencial de la interpretación y reproducción de ideas, puede representar un discurso de peso que adquiere, en muchas ocasiones, una dimensión de verdad.

Por eso, la circulación del discurso está relacionada con el concepto de *exclusión* que Foucault propone en *El orden del Discurso*. El filósofo lo entiende ligado al deseo y al poder, porque en general el deseo está puesto en el mismo discurso. La idea de exclusión tiene que ver con que un discurso se escucha mientras otro no, habría un registro de lo verdadero, pronunciado por alguien, como correlato de esos enunciados dentro de un ámbito determinado. Como algo que interrumpe el orden preexistente y lo transforma, generando otro sentido a partir de una posición de poder -la curatorial- y de una legitimación por parte del círculo del arte que le confiere esa posibilidad de cambio en el sentido.

Los discursos curatoriales, como categorías de análisis para comprender las intencionalidades y sus repercusiones en espacios como BienalSur, son uno de los instrumentos más adecuados para estudiar las alianzas, los vaivenes y la construcción de sentido que se quiere articular a partir de la organización de un espacio expositivo. Como se describe a lo largo del trabajo, el modelo operativo, la selección de los curadores y las obras, los ejes temáticos y el soporte intelectual-político-institucional de los organizadores de un museo, una feria o una bienal, constituye uno de los discursos mejor estructurados para asentar una posición. Es un lugar de enunciación que expande sus redes discursivas a partir de un despliegue material, de pensamiento y de práctica.

La circulación de un discurso curatorial tiene alcances insospechados, muchas veces puede representar la historia de una cultura defendiendo el patrimonio nacional, otras veces puede oponerse por completo a reproducir valores, también puede incorporar temas de moda a una agenda y convertirlos en realidad o ceder la validez de las luchas sociales a modelos poco flexibles. Aquí la noción de exclusión ilustra las posibilidades y potencialidades de los discursos en el ámbito curatorial como soporte textual y material, es decir, trasladado al ámbito de lo pragmático a partir de políticas curatoriales o institucionales.

## **Análisis Crítico del Discurso**

En la posibilidad de controlar el discurso se esconde el poder de asentar prácticas individuales derivadas de posiciones ideológicas particulares. Es por eso que este tipo de metodología esclarece muchos de los puntos e inquietudes que se presentaron para la realización de esta tesis. En sintonía con el objetivo general del trabajo y específicamente con la hipótesis de la investigación, es imperativo traducir la narrativa de los curadores del MALBA y de BIENALSUR en esquemas simples que cristalicen la utilización de verbos, conceptos, recurrencias enunciativas, metáforas e imágenes en posiciones ideológico-políticas claras con una precisa línea de acción museal y bienal. Esa perspectiva, desprendida del análisis de los textos, entrevistas y notas de prensa, delimita una posición curatorial que reproduce ideas y que, por el emplazamiento cultural que tiene, juega un lugar muy importante como *fábrica de sentido*. Muchas veces se habla de algunos espacios como laboratorios, en este caso podríamos pensar los emplazamientos museales y bienales -atendiendo especialmente a la expansión geográfica que presenta BIENALSUR- como laboratorios de discursos y prácticas curatoriales que, si bien ya se encuentran legitimadas en su campo de producción, buscan gestionar políticas para afianzar sus propias narrativas y acciones.

Por la naturaleza de este tipo de corpus de estudio, un análisis que enfatice las relaciones de poder al interior de los enunciados y de cuenta de los vínculos personales establecidos desde las distintas instituciones es pertinente para poner atención en la construcción del sentido y en el abordaje crítico.

Algo que resaltan teóricos como Wodak, Fairclough y Van Dijk es el enfoque fundamentalmente interdisciplinario que tiene el ACD, ya que cualquier fenómeno social puede ser abordado críticamente y establecer esas conexiones imperceptibles que naturalizan ideas, sostienen realidades y crean visiones de mundo.

La colección Verboamérica, del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, y la Bienalsur, como un proyecto de la Universidad Nacional de Tres Febrero de

Buenos Aires, son ejemplos de un paisaje cultural y artístico que guarda una estrecha relación con el contexto social-político y económico de un momento histórico. Son muestras de vocaciones colectivas institucionales que buscan transformar algunas dinámicas viciadas dentro de estos circuitos. Es importante destacar, que estos dos ejemplos no guardan una estrecha relación en su aterrizaje conceptual y simbólico. Esta idea será central para el desarrollo posterior de esta investigación -parte 3-, sin embargo, desde el análisis metodológico realizado se puede dar cuenta de ese desacople entre el discurso y la práctica.

Por eso, es interesante observar que la noción de ideología es uno de los posicionamientos argumentativos más relevantes para pensar los discursos. Para Van Dijk, por ejemplo, la ideología es una suerte de construcción entre la visión del mundo y el modo en el que se instituye y organiza el conocimiento. Norman Fairclough a este tipo de análisis lo denomina marco analítico y en él articula una teoría y un método para reflexionar sobre el lenguaje en relación con el poder y la ideología. El autor dice que se puede entender al poder "...por un lado, en términos de asimetría entre los participantes de los eventos discursivos, y, por el otro, en tanto desigual capacidad de controlar cómo los textos son producidos, distribuidos y consumidos (...) en contextos socioculturales particulares. (Fairclough, 1995:2)

Entonces, una de las definiciones más acertadas para referirse al Análisis Crítico del Discurso es la de José Manuel Ferreiro y Ruth Wodak, que dice:

Lo que unifica todas sus vertientes es un interés compartido por las dimensiones semióticas del poder, la injusticia y el cambio político-económico, social y cultural en nuestras sociedades en un mundo globalizado y globalizante. Las fuentes del ACD están en la retórica, lingüística de texto, sociología, antropología, filosofía, psicología social, ciencias cognitivas, estudios literarios y sociolingüística,

como también en lingüística aplicada y la pragmática.(Ferreiro-Wodak, 2014:2)

Desde las primeras aproximaciones a la noción de discursos, prácticas y políticas en torno al ámbito curatorial se ha dejado entrever que ese conjunto de proyectos puede llegar a constituir ideas muy bien emplazadas en el circuito del arte. En el ejercicio de elaborar todo ese aparato de comunicación que permite el posicionamiento de agentes individuales al interior de una escena institucional, se gestionan y enuncian propuestas que son edificantes y que se convierten en el punto de partida para analizar su discurso y su puesta en escena.

En cierta medida, el análisis crítico del discurso, como una de las rutas para estudiar los discursos, centra su atención en ordenar los signos lingüísticos convirtiéndolos en elementos traducibles en sentido. A propósito de los textos, por ejemplo, Fairclough sostiene “Los textos son espacios sociales donde dos procesos sociales fundamentales se producen simultáneamente: conocimiento y representación del mundo e interacción social.(Fairclough, 1995:11)

### ***MALBA***

En el análisis de las entrevistas realizadas a los curadores de la colección Verboamérica, primer objeto de estudio que tiene esta tesis y que será detallado en profundidad en el siguiente capítulo, se perciben como líneas de luz que asientan proyectos ideológicos, temáticos, de género, de clase y que asumen esa suerte de acción instituyente que desborda los límites del campo del arte.

Agustín Pérez Rubio y Andrea Giunta fueron los actores responsables de materializar un deseo con una infraestructura que dialoga con el pasado y con el presente de la colección del MALBA. Dice Pérez Rubio que “en cierto modo, Verboamérica contiene a MALBA y viceversa: son una misma entidad que se proyecta una en otra, dentro y fuera del espacio institucional, pues, para sobrevivir,

la institución-museo necesita cada vez más instancias de vinculación con las realidades circundantes de la propia comunidad”(Verboamérica, 2016)

El material de archivo que se utilizó está integrado por el “Catálogo de la colección” que recoge las 170 obras que componen la colección -y son parte del acervo del museo- repartidas en ocho núcleos temáticos que no presentan un orden cronológico ni una pertenencia al mismo período histórico, se incorporan y contemplan diversos formatos: pinturas, fotografías, dibujos, documentos, videos, instalaciones y libros.

Con la intención de interpretar el discurso curatorial e institucional, es una forma de entender los problemas, porque interrelacionan aspectos de la acción de los sujetos, de la manera de hablar, su integración en un grupo, incluso el saber.

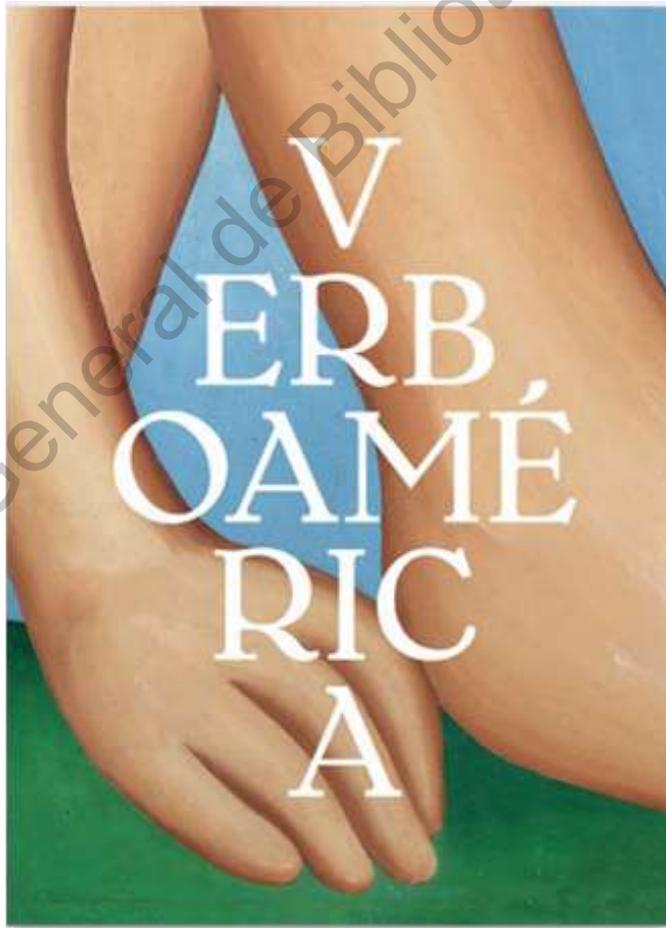


IMAGEN 1

Núcleos temáticos<sup>16</sup>:

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

América indígena, América negra.

Se analizaron 12 entrevistas<sup>17</sup> publicadas en revistas de Arte y Cultura y diarios reconocidos de la prensa Argentina: ocho a Agustín Pérez Rubio y cuatro a Andrea Giunta.

La metodología para la selección de estas entrevistas está basada: 1- en el caso del Director artístico del MALBA en el tiempo que duró su período liderando la curaduría y la dirección como figura visible de las políticas que llevó adelante el museo, desde el 2014 hasta el 2018; y 2- en el caso de la curadora de Verboamérica en las intervenciones a las que hizo referencia en la colección estudiada, a la exposición *Radical Women* -exposición posterior a Verboamérica, realizada en Estados Unidos, que exhibió obra de algunas artistas que ya formaban parte del MALBA- y a las Bienales como acontecimientos espacio-temporales fundamentales para la historia del arte y la historia de las imágenes.

Las notas de prensa compiladas son 18 y fueron seleccionadas en el período de dirección de Agustín Pérez Rubio con el fin de encontrar ese diálogo congruente

---

<sup>16</sup> Cada uno de los núcleos será descrito, estudiado y analizado en el siguiente capítulo dedicado exclusivamente a MALBA.

<sup>17</sup> Los cuadros de análisis se presentan en el capítulo siguiente.

entre lo enunciado por el curador, las políticas de adquisición de los comités<sup>18</sup> y las muestras, eventos y noticias destacadas por la prensa del Museo.

IMAGEN 2

<sup>18</sup> El Comité de Adquisiciones y el Comité Científico-Artístico son recuperados y explicados en el siguiente capítulo.

## **BIENALSUR**

Este evento, la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur, tiene un nombre que la obligaría a convocar cada dos años a un número de personas en algún lugar determinado del globo. Paradójicamente, o en congruencia con el discurso que sostiene, Bienalsur -por su modo de operación- trasciende los parámetros establecidos para las bienales convencionales: no se realiza cada dos años sino que es un proyecto constante de crecimiento y gestión artística, académica e institucional -que comenzó en 2015 y se presentó en 2017- y no se realiza en una sola ciudad sino que lo hace de forma simultánea en treinta y dos.

Las palabras más recurrente -en boca de sus directores- son que este evento se abre a una Sudamérica expandida, con una cartografía propia y un territorio ilimitado, ya que desde su edición en 2017 se ha incrementado notablemente el número de países y ciudades participantes en la bienal.

Uno de los elementos que se destacarán en el análisis de discurso de Bienalsur es su formato y su funcionamiento. Como parte de su desarrollo y planeación se realizaron -y realizan hasta la fecha- una serie de reuniones llamadas *Encuentros Sur Global* que abordan en cada sesión temas y problemáticas en torno a las urgencias, intereses, posiciones políticas y geográficas que se quieren visibilizar y hacer notar. Allí se reúnen curadores, investigadores, artistas, críticos de arte y público que debaten y proponen ideas, o simplemente dialogan sobre la obra de algún artista o exposición presente en alguna edición. En la página web se sostiene: “Porque “Bienalsur teje su estrategia entre los diálogos sostenidos en los encuentros Sur Global, la plataforma de pensamiento activa durante todo el proceso de configuración de cada edición y los que se dan al interior de la red de universidades que forman parte del comité académico...”(Bienalsur, 2019)

En estos encuentros circulan las *nociones* que posteriormente resonarán en las producciones artísticas latinoamericanas como identidad, local, regional, poscolonialismo, sur, transterritorial, etc. Entonces, la circulación de esas

nociones, proyectadas en los campos artísticos y curatoriales, las transforma en elementos clave para pensar los procesos culturales latinoamericanos -y del sur- con el afán de entender cómo será esta representación a nivel curatorial e institucional.

Bienalsur es un evento con esas características. “La gran bienal de América del Sur”, como la llamaban al inicio del 2015, posee una dimensión operativa centrada en la circulación, en la idea de red y en la de simultaneidad. Organizada por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), su director general es Aníbal Jozami y su directora artístico-académica Diana Wechsler. En la página de la bienal -que es el mayor portal para acceder a la información de este evento, sobre todo por su articulación con la tecnología y con los soportes virtuales como espacios vinculantes y activos- hay distintos niveles de exhibición y organización. Por un lado, la presentación de la bienal, sus ejes curatoriales, su cartografía y su pasaporte, y por otro, la información de prensa, una bitácora y una agenda que registra la fecha de presentación de cada exposición en las distintas ciudades del mundo.

El documento que explica qué es la Bienalsur y de qué trata dice:

Las exposiciones se realizan en diferentes museos, centros culturales, edificios y zonas emblemáticas del espacio público, busca generar una red global de colaboración asociativa institucional que elimine distancias y fronteras y reivindique la singularidad en la diversidad.(Bienalsur, 2019)

La información de acceso público en su plataforma digital muestra 101 notas de prensa del año 2017, en la sección de bitácora, donde se explica -en pocas líneas- la exposición, la sede, el artista, la ciudad y el curador. También, los recortes de periódicos alrededor del mundo suman 509 desde el 2015 hasta el 2017. La gestión, la metodología de trabajo, la selección y la inclusión de ciudades, artistas

y temas -que se incrementa y se expande en la edición 2019- hace transparente el proceso que es enunciado y reiterado por sus organizadores en distintos medios. En Bienalsur todos los datos seleccionados para la elaboración de cuadros y estadísticas se encuentran en su plataforma digital.



IMAGEN 3



IMAGEN 4

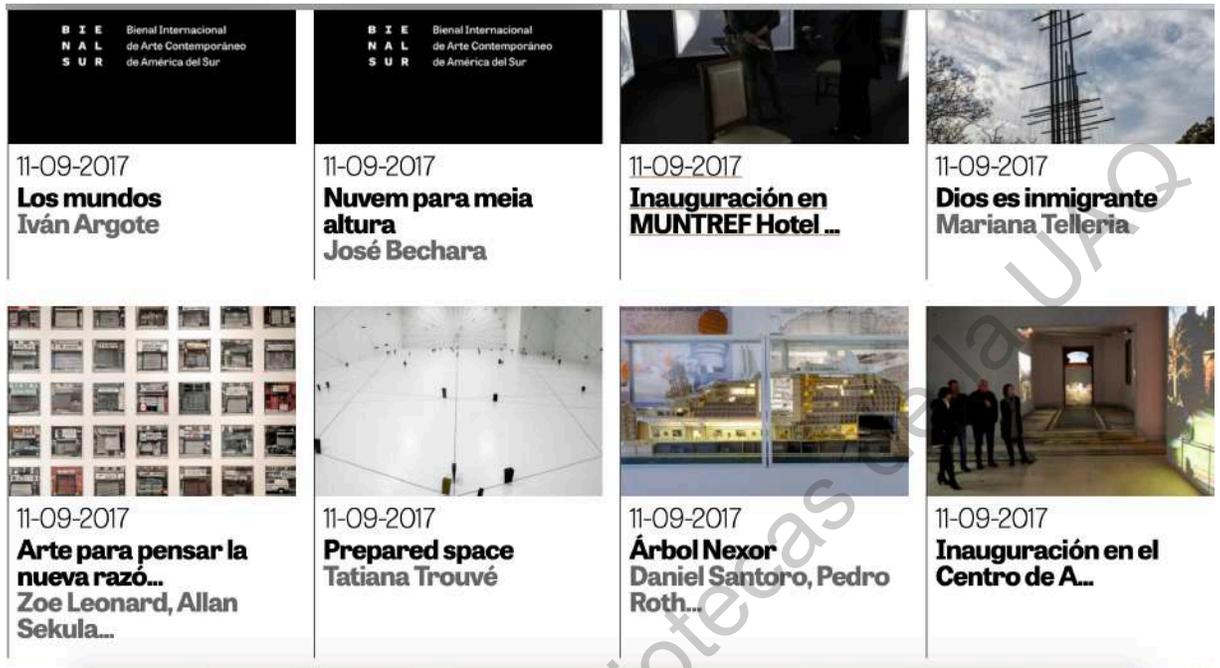


IMAGEN 5



IMAGEN 6

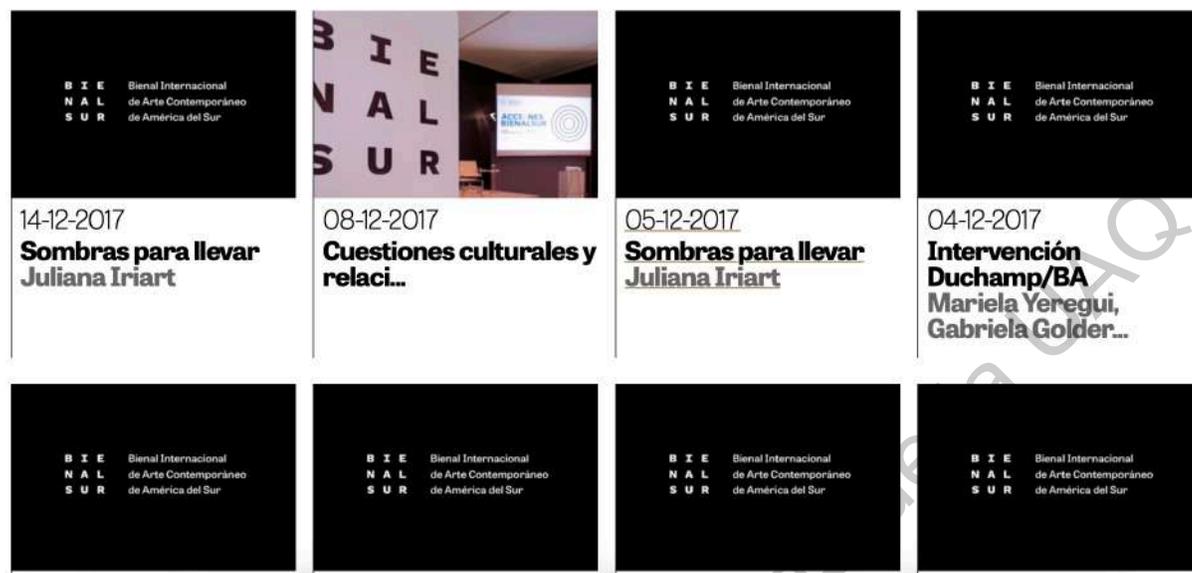


IMAGEN 7

En marzo de 2019 se realizó el 16° encuentro Sur Global -el último registrado- en el que se debatió sobre las tradiciones visuales, la inclusión, el arte y la inteligencia artificial. En cada sesión, desde el inicio de este “proceso bienal” -que implicó repensar los modos usuales de mostrar el arte, de construirlo y de posicionarlo- hubo una innovación al respecto de las más de 150 bienales que existen en el mundo. Llámese una suerte de transgresión al modelo formal o tradicional o una búsqueda real de romper los moldes y las barreras intelectuales, territoriales y hegemónicas, pero eso permitió expandir y cuestionar los abordajes preestablecidos por los circuitos globales del arte gestionado una nueva agenda con un epicentro sur.

Diana Wechsler sostiene en una entrevista que esta bienal es un proyecto indisciplinado y desobediente, dado que cuando todas la bienales -desde la primera en Venecia- se concentran en una ciudad, Bienalsur lo hace de forma dispersa en más de 32 ciudades de 16 países. Es una plataforma extendida en la que conviven sedes para las exposiciones en ciudades que no siempre son

centrales, mas bien, son periféricas y a través de este evento cobran visibilidad. Hay una búsqueda de comunión para colocar al arte en un espacio social distinto. Saltar las barreras nacionales, nombrar a los lugares con kilómetros, borrar las distancias mentales que se tienen sobre lo que está mas cerca y lo más lejos, Bienalsur aboga por volver a pensar las distancias.

Los ejes curatoriales en la edición 2017 fueron ocho:

Modos de ver

Tránsitos y migraciones

Memorias y olvidos

Cuestiones de género

Arte y acción social

Arte y espacio público

Arte y naturaleza

Arte y ciencia

En el capítulo 3 de esta investigación, dedicado a Bienalsur, se detallará en extenso la relación entre los ejes curatoriales, los artistas, los curadores y los Encuentros Sur Global. De cada uno de estos vínculos se pueden enumerar discursos que reiteran, desde el texto y desde la imagen, una posición de enunciación sur que busca fortalecer las relaciones transterritoriales entre ciudades distantes y poco conocidas. También, la articulación entre artistas de renombrada trayectoria y otros de reciente incursión en los circuitos internacionales de arte lo que refuerza la idea de una colaboración en red y cristaliza los procesos de selección del Consejo Nacional de Curaduría de la bienal.

Su director, Aníbal Jozami, en una entrevista, ahonda sobre ese lugar que promueve la bienal en cada uno de sus despliegues curatoriales y dice:

El sur es también un criterio económico, político y, claro está, cultural. Implica toda una forma de ver el mundo, y por eso hemos hecho del concepto 'sur global' el eje curatorial de esta bienal: es el globo visto desde el sur. Más aún en una época en la que ya se puede notar un cansancio frente a lo que ocurre en el norte, en el ámbito artístico: la repetición, la pérdida del sentido estético... el sur podría impulsar un nuevo frescor (Bullard, 2016).

Destacando las metodologías de comprensión del funcionamiento de esta bienal, como el uso de aplicaciones en el teléfono o la posibilidad de asistencia vía "streaming" para aproximarse a las obras y contemplar su proceso, Bienalsur quiere, literalmente, "...poner la bienal en manos del público"(Jozami, 2016).

La relación entre público y artista no es una innovación de este evento bienal, pero, se puede resaltar que el impulso de interconexión e interactividad también entraña la promoción de una integración cultural entre los distintos países de America del Sur y de otros continentes.

Una comunión que tiene que ver con la circulación de un discurso, con la renovación de los centros de promoción del arte -es decir, una transformación real de modelos, estructuras y modos de saber hacer- y con la revisión del lenguaje. En este punto, cual una suerte de retorno conceptual a una de las nociones presentadas al inicio de este capítulo, el lenguaje reaparece como uno de los soportes principales a desarticular y cuestionar. A propósito de esto y para concluir la idea, apelando a la ineludible realidad de una cultura visual que desborda con imágenes la vida cotidiana, el giro visual o el giro de la imagen, augurado por W.T.J. Mitchell en su libro *The pictorial turn* (1992), invita a detenerse y reflexionar sobre el campo visual y estético que se experimenta en espacios del arte y la cultura. Situación que obligaría a reconceptualizar el giro lingüístico -que ha regido los marcos teóricos, conceptuales y epistemológicos- en aras de trasladar al centro del paradigma de construcción del conocimiento a la imagen.

## Capítulo 2: *Un enclave proyectado desde el MALBA.*

La amplia y heterogénea gama de experiencias museales que pueblan la escena cultural de América Latina es actualmente un vívido testimonio de que el campo de los museos no ha dejado de ser un espacio en construcción.

Carla Pinochet Cobos, *Derivas críticas del museo en América Latina*

No cabe duda que los museos, desde sus inicios hasta la actualidad, han sido ámbitos complejos -grandes proyectos para la conservación del patrimonio y para forjar valores- en los que se ha buscado articular un conjunto de sentidos que interpelaran el espíritu de una época. Fueron -y en algunos casos son- espacios de vocación pedagógica, semilleros de nacionalismos de estado, cuartos de maravillas, dispositivos de gestión ciudadana e instituciones en donde se plantea, en gran medida, el devenir de la cultura de una sociedad. Son una suerte de emplazamientos- y no utilizamos esta noción sólo en función del territorio- que han debido transformarse, actualizarse y reconfigurar sus límites, propuestas y posibilidades atendiendo las derivas del consumo cultural. Porque desde sus inicios han sido derroteros de las necesidades sociales, económicas y políticas de sus ciudadanos, ese es su propósito principal, sin olvidar que su administración y gestión ha respondido a un proyecto civilizatorio que actualmente no corre con mucha suerte y dio lugar a otro tipo de construcciones alternativas.

Si bien existen muchos tipos de museos, casi la mayoría, en algún momento tuvo el acento puesto en ofrecer una historia ordenada a través de una selección de objetos y así construir memoria. Algo así como un engranaje que activa el campo simbólico y lo articula con el político, el educativo, el cultural y el histórico, porque mantener viva la memoria refuerza la identidad, cohesiona y educa la mirada. La centralidad de estas instituciones tenía que ver con su desempeño como

estandartes de los valores nacionales e identitarios y, sobre todo, patrióticos, con esta vocación se fundaron en Europa y de la misma manera se importaron a Latinoamérica.

Esos espacios mantenían un espíritu de inmutabilidad asentado en las ideas de la ilustración, reconociendo al patrimonio como un conjunto de objetos portadores de sentido -que evocan las conquistas y el poder de los que ganan- dentro de un marco cultural y artístico. Y así como llegaron también entraron en crisis, diversificaron y democratizaron sus voluntades expandiendo sus fronteras. El surgimiento de museos alternativos o poco convencionales también obligó a la institución a replantear sus propias prácticas y políticas en función de nuevos imperativos. Entonces, las prácticas museales posnacionales adquieren mayor protagonismo hasta el punto de poner en duda a la propia institución.

Este capítulo intenta hacer un recorrido cronológico, mas no exhaustivo, por la historia de los museos: cómo surgieron en Europa, su importación a América, los propósitos que perseguían, su reconfiguración en el tiempo y sus posibilidades contemporáneas como sitios democráticos y ciudadanos. Esta ruta permite detenernos en el MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, un museo creado en 2001 que albergó la colección Verboamérica - exposición que se analizará en esta tesis- como parte de un proyecto curatorial y museal para contar una historia de América Latina.

### **Las múltiples caras del museo: operatividad, gestión y subsistencia**

Los museos no son simples instituciones que se mantienen por inercia como un legado del pasado que se debe conservar. Un museo, implica una cantidad enorme de sentidos proyectados en un edificio, en una casa, en una sala, que funciona como un espacio que resguarda algo. Antes de describir con mayor detalle como aparece el museo en la historia de América Latina, hay un concepto fundamental que se articula con su creación y propósito: es el de *patrimonio*.

En un texto de Jacques Revel titulado “La fábrica del patrimonio” esta noción aparece vinculada a la idea de cuidar con especial atención un conjunto de cosas. Cuando algo es definido como *patrimonio* se hace referencia a un bien privado que pertenece a alguien. Incluso, como menciona el autor, se puede hablar de *patrimonio de la humanidad*, casi siempre entendido como una realidad amenazada o condenada a perderse y que habría que recuperar o mantener.

En el siglo XVIII, explica Revel “...se manifestaron los primeros signos explícitos de un interés patrimonial: las primeras preocupaciones por una preservación material de los edificios dignos de ser considerados monumentos y de un inventario deseable de esas riquezas” (Revel, 2014:17). Sin embargo, el caos propiciado por la Revolución Francesa y la falta de orden público puso en peligro esas colecciones, bienes, edificios, emblemas simbólicos que no tenían un propietario muy claro. En ese momento se empieza a dar consistencia a la idea patrimonial asentada en el presupuesto de ser un derecho colectivo.

El museo del Louvre, “museo nacional de las artes”, dio una primera versión del fenómeno. Abierto al público el 10 de agosto de 1794, en el segundo aniversario de la caída de la monarquía, pretendía ofrecer al pueblo, su verdadero detentador y su verdadero destinatario, el “depósito” de los siglos pasados, con la convicción de que la conservación de la herencia de la humanidad correspondía, por derecho, a la gran nación ...(Revel, 2014:19)

Este precedente sienta algunas claves para entender lo que representa el patrimonio para una sociedad, es decir, ese repertorio de objetos o edificios que adquirieron un valor, intensificado por su pasado, y que se convirtieron en una herencia colectiva amparada por la ley. ¿Por qué me detengo en estos presupuestos para hablar de los museos en América Latina? Primero, porque esa recuperación de los objetos, de los edificios, de los monumentos como símbolos, son el resultado de un afán por rescatar la memoria, por reafirmar la historia y por

asentar valores. Y ese repertorio de elementos coleccionados se ha convertido en lo que Krzysztof Pomian acuñó como semióforos: objetos portadores de significado (Pomian, 1967:49) que crean ese vínculo entre lo invisible y lo visible. Segundo, porque la impronta patrimonial, histórica y cultural es la que ha sostenido la creación de los museos en el mundo, primero en Europa y luego en América Latina, como una copia fiel estructurada sobre los mismos proyectos y valores que le dieron origen.

Como explica Pomian, detenerse en la historia de las colecciones y de los semióforos no implica necesariamente hablar de historia del arte, este comportamiento de coleccionar abarca distintas dimensiones de la vida como la social, la geográfica, la económica y la intelectual. Y generalmente, todas las sociedades, pueblos y culturas tienen un patrimonio que coleccionar o cuidar en el que han depositado una carga simbólica colectiva, tienen un registro de esos objetos portadores de sentido que remiten al pasado, lo que se quiere recordar y lo que se quiere enfatizar. En el modo de coleccionar, exhibir y consumir hay una voluntad pedagógica, que ha sido uno de los motores más fuertes en la historia de los museos y que permite actualizar los valores sociales.

María Dolores Jiménez-Blanco, historiadora del arte, realiza un recorrido interesante por la historia del museo a través de algunos conceptos: trofeo, maravilla, gusto, enciclopedia, identidad, canon, crítica y espectáculo. Ella afirma que "...aquél museo, que hoy podríamos llamar clásico, recogía y reinterpretaba diversas formas de coleccionismo, exposición y propaganda que, desde mucho antes, habían venido sirviendo para transmitir mensajes a una comunidad de espectadores a través de una selección de objetos materiales"(Jiménez-Blanco, 2014:12)

Entonces, los museos decimonónicos se movían al vaivén de una serie de intencionalidades educativas articuladas a la transmisión de ideas, historia, valores y agencias. Por eso, uno de los vínculos más importantes y fructíferos en esos años fue el del museo con el Estado-nación, porque funcionó como un dispositivo

central para forjar una soberanía cultural y fue el instrumento que dio cohesión a la historia y a los valores que se querían promover: los nacionales.

En el artículo *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*, Walter Mignolo afirma que los museos han desempeñado un papel crucial en la formación de subjetividades -en relación a la modernidad y a la colonialidad- y que se han encargado de controlar, regular y reproducir esas narrativas opresoras. Dice:

Los museos tal como los conocemos actualmente (y sus precursores: los *Wunderkammer* y los *Kunstkammer*, es decir, los gabinetes de curiosidades y los gabinetes de arte) han desempeñado un papel decisivo en la formación de subjetividades modernas/coloniales al dividir los *Kunstkammer* en “museos de arte” y “museos de historia natural”(Mignolo, 2001:48)

Como explica Jiménez Blanco, hubo una suerte de ciclo de inauguración de los museos clásicos en Europa y Estados Unidos con una misión muy precisa: democratizar la cultura y sistematizar el conocimiento (Jiménez Blanco, 2014:75)

No nos remontaremos tanto en el tiempo, pero el antecedente más próximo de los museos fueron los *cuartos de maravillas*. Ese tipo de acervo, con características místicas y religiosas, era resultado, en gran medida, de tesoros y colecciones particulares que se acumulaban en iglesias y también en palacios europeos. Otros, fueron producto de contiendas militares que ganaron valor por su rareza más que por su excepcionalidad, plantas y animales extraños, también, eran atesorados en esos gabinetes.

Esos antecedentes, que ilustran un hábito de acumulación y acopio de objetos, muestran la imagen mas próxima que tenemos del museo. Pero cuando ese acervo es trasladado a otros espacios, su función se transforma y adquiere un nuevo sentido.

El primer caso, la recolección de los tesoros, fue un conjunto desordenado, exótico y azaroso que llegó como un botín de valor a un espacio de exhibición, el otro

caso, el de las colecciones privadas, como sugiere Jiménez Blanco, responde a "...una reunión de objetos estrechamente ligados a la personalidad y al marco intelectual y cronológico de un individuo..."(Jiménez Blanco, 2014:433) Aquí habría una diferencia interesante que se vincula directamente con el concepto de curaduría -sin hacer anacronismos, simplemente, con la intención de tender un puente entre prácticas- cuando esa serie de objetos y piezas son exhibidos con un hilo conductor, ordenados y clasificados para narrar con cierta lógica una historia. Una colección privada en esa época, el modo de presentarla, parece ser una práctica asimilable a la del discurso curatorial, porque los elementos que la integran están relacionados y sostenidos por una intencionalidad.

Retomando el vínculo del museo con los estados-nación, y recuperando el texto de Benedict Anderson, esos espacios y la amplia gama de subjetividades que se suscitaron a su alrededor fue totalmente política. En su ensayo sobre el museo, el autor esboza algunas razones por las que el estado comienza a invertir en un proyecto museal: por una coincidencia del auge arqueológico con una lucha política por la política educativa del estado (Anderson, 1993:252), para mostrar las diferencias jerárquicas puestas en juego a partir de la civilización y la barbarie y, finalmente, para crear nuevas legitimidades en función del territorio y la conquista. Todo vestigio arqueológico era reconstruido, rescatado y restaurado e incorporado a un dominio colonial como parte de un patrimonio. Eso se incluye en los mapas, se registra en los censos y, como afirmó Anderson, "...todo se había vuelto normal y cotidiano. Y era precisamente la infinita reproducción cotidiana de estos símbolos la que revelaba el auténtico poder del Estado"(Anderson, 1993:255).

Esa materialización del museo, tras los pasos europeos y en aras de reconstruir su propio patrimonio, derivó en instituciones de arte, antropología e historia con el acento puesto en edificar la ciudadanía. Carla Pinochet Cobos dice "Como en Europa, en nuestra región los bienes simbólicos fueron vehículos privilegiados para la transmisión de los valores que se consideraban superiores y trascendentes, y que fundaban la cohesión social de aquella "comunidad imaginada""(Pinochet, 2016:28)

La arqueóloga e historiadora brasilera Fernanda de Camargo-Moro, en un artículo de la revista “Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe”, advierte que la mayor cantidad de museos en la región fue creada a partir del modelo europeo y que en sus inicios, en el siglo XIX, las colecciones u objetos expuestos carecían de estructura y de un criterio de exhibición idóneo. Comenta que los elementos de la vida indígena se presentaban en el mismo sitio que las plantas y los animales exóticos, como una suerte de espacio decorativo que recordaba a los *gabinetes de curiosidades*.

Alguno de los problemas que presentaban los museos latinoamericanos era que debían seguir protocolos extranjeros para sus exposiciones. Esa reproducción automática de los guiones museales, aunando a una notoria falta de experiencia, resultaba en una asimetría importante que los distanciaba de su función más relevante. Camargo-Moro lo enuncia con mucha luz:

Durante más de un siglo, hasta el final de la década de 1960; las modernizaciones introducidas en nuestros museos revestían apenas un carácter decorativo. Se modifican los equipos: vitrinas, paneles de colores; se decía que el museo y la educación formaban un binomio esencial, pero no se hacía mucho. La investigación era restringida, la interdisciplinariedad estaba ausente. No existía el concepto de conservación de las colecciones, apenas si se hablaba de restauración de la pintura.(Camargo-Moro, 1982:87)

Entre la década de 1950 y 1960 los museos se multiplicaron, sin embargo, continúan evidenciando un profundo desacople con el modelo de origen al presentar incompatibilidades con las exigencias locales. Había una ausencia de lenguaje museográfico, una carencia de recursos económicos y poca teoría sobre ese mundo simbólico que cabe en el museo. Pinochet Cobos, para ilustrar la escena museal en Latinoamérica, dice “...si algo caracteriza este paisaje cultural, probablemente es la simultaneidad de elementos disímiles: herencias

metropolitanas y derivaciones locales, lógicas conservadoras y prácticas de vanguardia, inequidades estructurales y soluciones posmodernas.(Pinochet, 2016:29)

Esa expansión cuantitativa del museo, que coincide con la emergencia de los Museos de Arte Moderno, posibilitó fraguar la distancia entre los artistas y el público, gestionó otro tipo de acercamientos y dinámicas entre la institución y la ciudadanía. Ángel Kalenberg (2011) sostiene que “A partir de la década de los años sesenta y en casi todos los países de América Latina, surgieron los museos de Arte Moderno, una de las formas que asumió el museo de arte y que representó la mitad de un camino, el que tiende a una reintegración de artista y pueblo como de las artes entre sí”(Kalenberg, 2011:196)

Pero no es hasta 1970, que muchos museos se enfrentaron a una crisis financiera que los obligó a re-orientar sus ideales y proyectos, así como a replantear sus prácticas y políticas para fabricar conocimiento y legitimarlo. Tuvieron que adaptarse y transformarse para entablar un diálogo real con el contexto, debieron incorporar nuevas políticas de representación que dieran cuenta de un sistema de participación de la ciudadanía mucho mayor. En esa década se crea la Asociación de Museos de América Latina y, como una inyección de energía al circuito museal, tambalearon sus motivaciones y se trastocaron sus metodologías.

En esos años se cuestionaba la legitimidad del museo como espacio aurático y como el referente de la alta cultura. María Dolores Jimenez Blanco describe la reconfiguración de algunos de estos espacios en Europa, explica cómo estas instituciones se habrían visto en la obligación, o en la tarea, de incorporar una museología crítica para así fraguar sus discursos y conceptualizaciones ortodoxas.

Con esa nueva dimensión crítica se sustituyeron las narrativas autoritarias por las múltiples, se cuestionaron los límites y se realizaron los esfuerzos para incorporar a la escena cultural un museo disidente y democrático que reflexiona, principalmente, sobre el lugar del público. Jimenez Blanco enfatiza la idea de la diferencia entre los museos europeos y los americanos, sin embargo, ni unos ni otros pudieron escapar “...al reproche de la nueva cultura”(Jiménez Blanco,

2014:145) En los dos polos continentales hubo un intento fuerte de cambiar la dinámica y el esquema tradicional, se impugnó al “...museo como instrumento legitimador de la cultura -de un determinado tipo de cultura- y portavoz del poder”(Jiménez Blanco, 2014:146) Las condiciones histórico-políticas provocaron una suerte de “micromovimiento”<sup>19</sup> - en palabras de Suely Rolnic- que puso a los museos en jaque. Estos espacios se vieron envueltos en procesos de desterritorialización -o de reterritorialización<sup>20</sup> como sugiere el geólogo brasileño Rogério Haesbaert- que posibilitaron la crítica al interior de las instituciones. Los que habrían sido espacios de legitimación del poder nacional ahora son subvertidos en “... territorios de reivindicaciones ciudadanas...”.(Pinochet Cobos, 2016:23) Entonces, el museo pasó a ser un instrumento político de peso, situándolo en esas décadas en las que el coleccionismo privado adquirió un estatus relevante, desarticulando gran parte de su papel representativo y conservador de la cultura nacional. Como bien explica Kalenberg, las colecciones privadas en distintos puntos de la región latinoamericana “...subsanan la ausencia del Estado...”(Kalenberg, 2011:209) y propician el movimiento hacia una producción del arte local y regional.

Antes de retomar el coleccionismo, es importante mencionar que en la década de los ochenta la emergencia de los Museos de Arte Contemporáneo estalla en la región y constituye una estrategia -intencional o azarosa- que clausura la vieja museotopía y activa nuevos lugares para la crítica. Esto es necesario leerlo en clave museal, porque cuando el arte se transforma -cambia su soporte, su materialidad, su presentación y sus conceptos- la institución debe modificarse a ese ritmo derivando en un espacio que sea capaz de contener a esa nueva

---

<sup>19</sup> En *La memoria del cuerpo contamina al museo*, Rolnic los describe como movimientos fluidos de entradas y salidas que inyectan dosis de fuerza poética al territorio del arte.

<sup>20</sup> Haesbaert dice: “El territorio esta vinculado siempre con el poder y con el control de procesos sociales mediante el control del espacio. La desterritorialización nunca puede disociarse de la reterritorialización”.

producción, lo que posteriormente llamaremos la performatividad del museo. Durante mucho tiempo el arte fue plasmado en cuadros y esculturas, luego aparece el performance, el énfasis en la relación espacio-espectador, la tecnología y el cuerpo del artista. Incluso, hay un cambio del artista en solitario a los grupos de artistas colectivos. Estas formas de manifestación y realización del arte contemporáneo hicieron que el espacio museístico se viera obligado a mutar. Se ha abrevado, hasta el momento, acerca del vaivén que ha sufrido la institución-museo a lo largo de los años por lo que vale la pena mencionar el papel del

Cuadro 1: Información básica para la construcción de una base de datos.

| Revista  | País           | Circulación           | Sección  | Periodo         | Tema   |
|--|----------------|-----------------------|--|-----------------|--|
| La nación  | Argentina      | Electrónica e impresa | Sociedad   | agosto de 2014  | "Un museo no es un parque de atracciones"  |
| Arte al día  | Estados Unidos | Electrónica e impresa | Perfiles   | 2015            | La curaduría como narración y práctica colectiva.  |
| Descubrir el arte                                    | España         | Electrónica e impresa | Ferias   | febrero de 2016 | Agustín Pérez Rubio, director del MALBA: "Un museo lo constituye el trabajo transversal y en equipo"               |
| Artishock. Revista de arte contemporáneo             | Chile          | Digital               | Entrevistas  | enero 2017      | El museo como hub social. Entrevista a Agustín Pérez Rubio.  |
| ABC  | Argentina      | Electrónica           | Cultura  | febrero 2017    | Agustín Pérez Rubio: "No se conoce más a los argentinos por exotismo. Son unos buscavidas"                         |
| Paralaje. Revista de filosofía.                      | Ecuador        | Electrónica           | Debates culturales. Reflexiones teóricas sobre arte. | enero de 2018   | "La curaduría es una práctica política". Entrevista a Agustín Pérez Rubio.   |
| La nación  | Argentina      | Electrónica e impresa | Cultura  | mayo de 2018    | "El museo es un espacio de resistencia y de encuentro", dice Agustín Pérez Rubio al despedirse del MALBA           |
| El cultural  | España         | Electrónica e impresa | Arte   | diciembre 2018  | Agustín Pérez Rubio: "Mi objetivo es tejer una red con otros centros de arte contemporáneo en América Latina"      |
| Artishock. Revista de arte contemporáneo             | Chile          | Digital               | Entrevistas  | septiembre 2013 | Andrea Giunta: "La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales"                                  |
| Infobae  | Argentina      | Electrónica           | Cultura  | junio 2018      | Andrea Giunta: "Tenemos que transformar nuestros puntos de vista y hacer más visible la obra de artistas mujeres". |
| Código. Revista de arte, arquitectura, diseño y cine | México         | Electrónica           | Arte   | junio 2018      | Andrea Giunta: Desarmar los lugares comunes.   |
| Jaque al arte  | Argentina      | Digital               | Discusiones  | noviembre 2018  | Entrevista a Andrea Giunta: arte y emancipación en la 12a Bienal del Mercosur.                                     |

coleccionismo y su carácter instituyente en el circuito del arte, dado que modificó, notablemente, al museo y a sus políticas de inserción y gestión desde los años noventa.

Krzysztof Pomian recupera el comportamiento del coleccionista como un gesto edificante de la impronta que esos registros han legado desde sus inicios, porque esa suerte de mecenazgo, desde el seno particular, adquirió, con el tiempo, un peso notable cuando se trasladó al museo y a las galerías como parte del patrimonio nacional constituyendo esa materialidad simbólica que se convierte en un referente local. Por eso, hay que destacar el papel cultural del coleccionista que

Cuadro 2- Muestra de frases con el uso del concepto hegemonía.

|                    |   | Concepto           |   |
|--------------------|---|--------------------|---|
| <b>agosto 2014</b> | Para hacer proyectos comunes bajo soportes críticos que aporten discurso y cuestionen   | <b>hegemonías</b>  | del arte impuestas hasta el momento desde diferentes ámbitos. |
| <b>agosto 2014</b> | Existe un movimiento desde Argentina muy importante que llega desde aquí a poner en cuestión esas   | <b>hegemonías</b>  | de las que hablaba en este periodo.                           |
| <b>enero 2018</b>  | No quiero que se tome verboamérica, la exposición o el catálogo, como una única mirada, porque entonces volveríamos no a desmontar el canon, sino a poner otro totalmente | <b>hegemónico</b>  |   |
| <b>enero 2018</b>  | ...porque ellos no tienen las herramientas culturales e históricas para entender este tipo de estética comunitaria. La van a sopesar frente a su globalización            | <b>hegemónica,</b> | su línea rasa.  |

Cuadro 3: Muestra de frases con el uso de la idea de mujer.

|                     |  | Concepto         |  |
|---------------------|--|------------------|--|
| <b>agosto 2014</b>  | Voy a dar nombres de artistas que ya no están vivas y estoy seguro que a mucha gente ni le suenan...   | <b>(mujeres)</b> | ...pues en Europa y en España no se les ha prestado mucha atención: lidy prati, Anne Marie Heinrich o Mirtha D Dermisache entre otras.   |
| <b>2015</b>         | Por ejemplo, en este momento me encuentro trabajando para una exhibición   | <b>(mujer)</b>   | de Anne Marie Heinrich para Malba.   |
| <b>agosto 2014</b>  | Pero también sigo investigando sobre   | <b>(mujeres)</b> | Anne marie Heinrich, fotógrafa que me parece interesante por su temprana visión feminista de alguna de sus imágenes, o Mirta dermistache, a quien le profesó un interés extraordinario y de quien el público en general desconoce gran parte de su obra. |
| <b>febrero 2016</b> | También dentro de estas líneas, existen otros planteamientos como dedicar durante tres años una de las salas a artistas  | <b>mujeres.</b>  |  |
| <b>enero 2017</b>   | No sólo es geográfico, son una serie de criterios mezclados, como el de género por ejemplo. Cuando yo llegué en la colección había un 16% de piezas expuestas producidas por | <b>mujeres</b>   | ahora hay más de 40% y esto es un statement.   |
| <b>enero 2018</b>   | Un proyecto reciente como radical Women, curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo, está muy bien porque logra reivindicar el trabajo de                                    | <b>mujeres</b>   | artistas en América Latina durante los sesentas y ochentas.  |
| <b>mayo 2018</b>    | Desde verboamérica entiendes, por ejemplo, el programa de  | <b>mujeres</b>   | artistas.  |
| <b>mayo 2018</b>    | De 17% en las obras exhibidas,   | <b>(mujer)</b>   | ahora hay un 46%.  |

Cuadro 4: Muestra de frases con el uso del concepto museo.

|              |   |        |  |
|--------------|---|--------|--|
|              |   |        |  |
| mayo 2014    | A nivel interno pretendo integrar más las funciones de los diversos departamentos y llevar una línea más acorde entre todos, haciendo que las acciones artísticas del | Museo  | Participen y se relacionen unas con otras de manera más complementaria.  |
| mayo 2014    | A nivel de colección, pretendo reformular las muestras de la misma para que sea algo mucho más orgánico y permita enseguida ver desde dónde el                        | Museo  | Está hablando y aportando.   |
| 2015         | Mi manera de ver el   | Museo  | Es integral y debe pensarse en un contexto y para una audiencia específicos.   |
| 2015         | Un proyecto de  | Museo  | Se compone a lo largo del tiempo y se entrelaza.   |
| agosto 2014  | Los latinoamericanos tienen una estructura más parecida a los   | Museos | americanos, es decir, la financiación es privada, de fundaciones o de dinero privado.  |
| agosto 2014  | Por supuesto que el   | Museo  | Contiene una serie de conocimientos que se pueden transmitir a través de la experiencia: es muy importante que cada persona que venga se lleve algo. |
| agosto 2014  | ...pero un  | Museo  | No es un parque de atracciones.  |
| agosto 2014  | Al contrario, un  | Museo  | Debe ser consumido desde un lugar reflexivo.   |
| agosto 2014  | El  | Museo  | Debe ser abierto, pero también debe profundizar en los contenidos, que no sea una batida rápida de información cultural.                             |
| agosto 2014  | Un  | Museo  | Tiene un discurso.   |
| agosto 2014  | Por eso hay que balancear las programaciones, no estar al servicio de los números de visitantes, sino del discurso de aquello que el                                  | Museo  | Quiere narrar.   |
| agosto 2014  | ... mi papel como director artístico no es hacer una buena exposición o traer gente, sino hacer que todo el   | Museo  | Se unifique en un mismo discurso   |
| agosto 2014  | Hay que situar al   | Museo  | En el discurso que quiere dar, cuál es la imagen de contemporaneidad que quiere dar.   |
| febrero 2016 | Todo contribuye, pero sí hay dos proyectos que quizá por su finalidad impulsen la imagen del  | Museo  | Para ser visto como un espacio por y para la sociedad.   |
| febrero 2016 | Hemos empezado a traducir escritos en español sobre cuestiones que interesan al   | Museo  | Como el concepto de colonialismo...  |
| febrero 2016 | ... la noción del propio  | Museo, | Además de ensayos de pensadores actuales como son Paul Beatriz Preciado o Walter Dignolo.  |

Cuadro 5: Muestra de frases con el uso de la idea de curaduría/curatorial

|              |  |              |   |
|--------------|--|--------------|---|
|              |  |              |   |
| 2015         | Entiendo la  | Curaduría    | Como una narración.   |
| 2015         | Mi modo de entender la   | Curaduría    | Tiene que ver con un proceso en el que diferentes exhibiciones se entrelazan y plantean temas e intereses comunes.                                      |
| 2015         | En otras ocasiones al acercarme a proyectos de curadores jóvenes te preguntas: ¿Pero dónde está aquí la  | Curaduría    | De este proyecto?   |
| 2015         | ¿Dónde está tu proyecto  | Curatorial?  |   |
| 2015         | Y ese sí que es un temor, porque una cosa es tener un punto de vista   | curatorial   | Y otra cosa es cuando te estás haciendo y enfrentando al artista.   |
| 2015         | En un lado extremo, hay  | curadurías   | En las que las obras ilustran una teoría, por el otro hay propuestas donde hay tanta artisticidad que se eclipsa la presencia del artista...            |
| 2015         | Pero con respecto a la   | Curaduría    | Siempre digo a los artistas "Tú haces la obra, yo puedo dar mi opinión, mi visión o una idea"   |
| agosto 2014  | Incluso abarcar dudas  | Curatoriales | ¿Hacia dónde va lo latinoamericano?; ¿Qué sentido tiene hacer esto?   |
| febrero 2016 | Otro proyecto es el que estamos llevando a cabo en otro espacio más pequeño, en el que se desarrollan prácticas  | Curatoriales | Que suponen una tesis...  |
| enero 2017   | También tenemos a intelectuales que no son profesionales de museos, pero que sí conocen en profundidad el funcionamiento de las políticas  | Curatoriales | Y en definitiva, del sistema del arte.  |
| enero 2018   | Ambos concebimos la práctica   | Curatorial   | Como una práctica política.   |
| enero 2018   | La manera en la que entiendo mi labor, tanto   | Curatorial   | Como de dirección de gestión, tiene que ver con cómo asumimos, desde el mundo del arte contemporáneo, nuestro trabajo en tanto individuos políticos.    |
| enero 2018   | Si como  | Curador      | Elijo un conjunto de piezas, las estoy juzgando, pero, a la vez, si no digo nada y me niego a dar un juicio, el negarme también es una acción política. |
| enero 2018   | Yo no soy artista sino   | Curador      | Y nosotros damos discursos. Somos una especie de cuentacuentos.   |
| enero 2018   | Aquí hay una voluntad política que está presente no sólo en verboamérica. Está en la mirada personal del   | Curador      | O director, pero también en la gente que trabaja en el museo, al tener un pensamiento crítico sobre las obras.  |
| enero 2018   | La   | Curaduría    | Es una práctica política.   |
| enero 2018   | He participado en activismos queer, feminismos, luchas contra el sida. En València, cuando era joven, estuve involucrado en una asociación de inmigrantes marroquíes que eran los primeros que llegaban y tenían conflictos con los argelinos en la ciudad. Es una cuestión personal. Hay algo de ese interés, luego, en mi práctica | Curatorial.  |   |
| mayo 2018    | Cuando llegué no había departamentos de programas públicos o de arte y pensamiento, ni un board  | Curatorial   | Ni una catalogación. Cambiamos la narrativa de la colección, cambiamos el espacio.  |

ha quedado invisibilizado, así como una reflexión pendiente sobre el gusto.

Ese conjunto de objetos adquiridos por un particular, por un colectivo o por un empresario impone un sello de poder. En el caso de Europa, las colecciones

provenientes de ámbitos políticos o religiosos adquiridas para el goce particular dieron por resultado "...la formación de un gusto que acabaría por imponerse en toda Europa"(Jiménez-Blanco, 2014:56)

El gusto podría explicarse como una dispersión de objetos articulados por el espíritu del coleccionista. Una reconstrucción de sentido convertida en un conjunto ordenado. Retomando la escena Latinoamericana, el coleccionismo privado en las ultimas décadas del siglo XX se hizo fuerte transformándose en un agente significativo que activó el vínculo con la ciudadanía. Adoptaron distintas modalidades de exhibición pública: museos particulares, préstamos por tiempos considerables a los museos vigentes y la apertura de espacios privados. Un ejemplo de ello es el MALBA:

El argentino Eduardo Constantini, que conformó un significativo conjunto de obras de arte latinoamericanas, optó por la realización de un Museo propio: el museo de arte latinoamericano de buenos aires (MALBA) instalado en un edificio especial, resultado de un concurso internacional de arquitectura, en el que se desarrolla intensa actividad en materia de exposición, cine y publicaciones. (Kalenberg, 2011:204)

La institución museo y su representación fuera de él tuvo transformaciones que trastocaron el sentido y el rumbo de la vida cultural latinoamericana. Se replantearon sus funciones, sus valores y su gestión admitiéndose fricciones que desencadenaron en cambios radicales o fundaciones marginales al circuito del arte ortodoxo. La relación distante entre institución y ciudadanía ensayó nuevas estructuras sumando adeptos a ese proyecto que reinventaba la forma del museo. Y podríamos preguntarnos, después de los vaivenes de carácter institucional ¿qué sucede con su función pedagógica que transmite valores nacionales y cívicos, como espacio de gestión de la memoria, de construcción y reafirmación de la

identidad colectiva? Pues continúa, en algunas instituciones, maquillada e impulsada por actores ajenos a la práctica artística, como los empresarios y los arquitectos, orientada hacia un sistema validado por el quehacer curatorial por encima del artístico y convertida en espacio cultural.

El caso del MALBA es una prueba más de la reinención de los proyectos museales en Latinoamérica que -con vocaciones sostenidas por la iniciativa privada, el coleccionismo empresarial, el patrimonio latinoamericano y la espectacularización- refleja una estructura contemporánea que sigue evidenciando las fisuras y las complejidades de los regímenes discursivos que coexisten en el paisaje cultural de América Latina.

### **Una ventana a la escenificación de la representación latinoamericana: el MALBA**

Aquellas palabras que remiten al fluir de la vida de los hombres: trabajar, viajar, manifestar, escribir, imaginar, resistir, cartografiar, crear.

Andrea Giunta, *Catálogo de Verboamérica*

El lenguaje se pluraliza así dentro de sí mismo, aún cuando se encuentra ampliamente instituido por las orientaciones del *mainstream*. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje y las representaciones también implica el poder de controlar el sentido.

Gerardo Mosquera, *Contra el arte latinoamericano*

El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires es un espacio dedicado a promover y a exhibir la producción de artistas de la región en función de un imperativo: la posición local a nivel global. ¿Por qué se puede aseverar esa

encomienda tan precisa? Porque a través del discurso del museo y de sus curadores de arte la comunidad argentina, latinoamericana y también la virtual -a través de la plataforma en línea- son testigos de las políticas museales y curatoriales presentes en cada paso que da el museo. Ese camino que traza la institución se puede rastrear en cada nota de prensa, entrevista o práctica realizada por sus directivos y agentes convirtiéndose en un mapeo clarísimo de intencionalidades, políticas y posiciones de poder.

MALBA abrió sus puertas en septiembre de 2001 con un acervo de 223 obras a unos meses de las grandes movilizaciones sociales y políticas que sacudieron a la ciudadanía argentina en diciembre del mismo año. Esa institución, nacida de la iniciativa privada -posición que obliga a atenerse a directrices museales y ritmos empresariales-, ve la luz cuando el resto de la sociedad se encontraba sumida en la oscuridad.<sup>21</sup> El empresario Eduardo Constantini puso su colección privada a disposición de un proyecto artístico y cultural que se convertiría en una de las apuestas institucionales más importantes e influyentes en el sur del continente, no sólo por su emplazamiento estratégico -espacio geográfico, el corazón de Buenos Aires- sino también por la cantidad de obras, muestras, colecciones, artistas, discursos y proyectos críticos que surgieron, y que tienen vigencia hasta el día de hoy en Latinoamérica.

El fundador de MALBA dice en un catálogo del museo:

En las obras de esta colección hay pedazos de nuestra historia latinoamericana: hay sufrimiento y alegría, como en Frida Kahlo; hay religión y ordenamiento racional, como en Joaquín Torres García; hay el deseo de una identidad propiamente nuestra, como en Abaporu de Tarsila do Amaral; hay ideología y sensibilidad social, como en Antonio Berni o en David Alfaro Siqueiros (Constantini, 2016)

---

<sup>21</sup> describir a grandes rasgos lo que sucede en buenos aires bajo la presidencia de De la Rúa

Con esas palabras se alude a la representación de un relato, se remite a una serie de acontecimientos artísticos -obras y artistas- dispersos que adquieren sentido a partir de un ordenamiento pensado como *nuestra historia latinoamericana*. Como señala Constantini, esos “pedazos” son lugares comunes y también son proyectos compartidos relevantes a partir de su contexto cultural, político y económico. Porque, desde la década de los '80, el arte latinoamericano tuvo un impulso y un protagonismo en la escena internacional que dió lugar -especialmente para muchos empresarios y coleccionistas de arte- a consolidar una posición intelectual y artística. La investigadora argentina Gabriela Piñero, por ejemplo, define esta década como *una nueva etapa* para el arte de la región y para el debate entre críticos y curadores latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Si bien la creación del MALBA se sitúa dos décadas después, habría un antecedente importante, en la historia del arte y la cultura, para pensar, justamente, porqué se elige fundar un museo exclusivo para albergar arte de la región. El sello que imprime “lo latinoamericano” al arte signa unas pautas de trabajo y de coleccionismo que difieren de otro tipo de estrategias institucionales y políticas. Ello propugnó un sitio legítimo para hacer historia “desde el sur” y para sugerir, en el campo intelectual, artístico y crítico latinoamericano, que la producción artística de este lado del continente sigue buscando su posición.

Piñero, retomando el auge del arte de la región, explica que:

La crítica latinoamericana que ganó terreno en esos años se dedicó a cuestionar una serie de exhibiciones que articuló una concepción a-histórica y simplista del arte del continente. Cuestionar la autoimpuesta universalidad bajo la cual las narrativas euro-norteamericanas continuaban considerando estas producciones como periféricas y derivativas, exigía poner en escena la singularidad de estas producciones-otras (latinoamericanas) a fin de mostrarle a esos relatos todo su provincialismo.(Piñero, 2014:3)

Con este horizonte prometedor para el arte latinoamericano podemos entender al museo, su creación en una de las ciudades más influyentes a nivel latinoamericano y su función como espacio articulador de sentidos que replica la dimensión política y operativa del mundo del arte. La misma autora afirma que a partir de la década de los noventa "...los problemas de la representación y los límites de la inclusión se debatieron principalmente en el ámbito de las políticas curatoriales. Los textos de crítica y teoría dan cuenta del efecto que ciertas exposiciones tuvieron en la construcción de sentido sobre el llamado arte latinoamericano y periférico".(Piñero, 2014:2)

Parafraseando las palabras de Eduardo Constantini, la unión de esos fragmentos de la historia, por lo menos la que será repensada y representada, enunciada y activada, se fue articulando a partir de una demanda de producción artística desde algunos centros de exposición y comercialización, principalmente desde Estados Unidos. Y en esta dimensión la voz de Mari Carmen Ramírez (2008) se escucha con más fuerza: *el mercado de las identidades culturales*. Y parece evidente que el lugar del arte latinoamericano y su impronta discursiva en ese ámbito no es otra cosa que una posición subjetiva. Son varios los puntos que se cruzan en este tema: el lugar desde el que se significa, el contexto de producción de esa significación, el discurso que da sentido, la institución, la recepción, el momento histórico y los temas de moda. Justo en ese sitio de la enunciación -en la que se encuentra la institución museo, en este caso MALBA- se halla el vestigio de una posición de poder. Ante el imperativo del contexto artístico latinoamericano en relación a uno internacional, las instituciones museísticas tienen que pactar, deben abrirse paso entre distintas dimensiones locales y globales que gestionan las posibilidades experimentales del museo como un modo de hacer política cultural.

No es casual que Malba, en el 2015, haya realizado una apuesta contundente y performática de la mano de Agustín Pérez Rubio, el director artístico del museo desde el 2014, aludiendo a la relación consumo, público y espacio expositivo.

**Experiencia infinita**, nombre de una de las exposiciones, que contaba con obras vivas, es decir, actores interactuando con el público, reflexionaba e intentaba construir el papel del público y la relación entre museo-espectador, una disertación que se convierte en una suerte de acto espejado entre los artistas que configuran el proyecto y el público. “This is propaganda” -la obra de Tino Sehgal que se hace presente a partir del cuerpo, del movimiento, de la voz- activa la discusión sobre lo que pasa en un museo -exposición, crítica, institución- en relación al circuito del arte, a su oferta y demanda y, principalmente, a sus formas de consumo. Como si la pregunta fuera, acaso ¿todo se puede poner a la venta? El MALBA está mostrando sus cartas a raíz de asumir una posición curatorial que parece acercarse a la reflexión de O Young Lee sobre el patrimonio tangible e intangible. El coreano hace una crítica a cualquier intento de congelar los objetos materiales, apela a pensar -en palabras de Cristina Lleras Figueroa- que “...la solución puede estar en una negociación que permita que el objeto se articule a éste en la experiencia museal”.(Figueroa,2008:24) En pocas palabras, tanto Lee como Figueroa se insertan en la discusión sobre el lugar que adquieren los objetos en los espacios museales. No tendría sentido el objeto sin una experiencia estética que active el diálogo entre un público y una colección, tampoco tendría sentido sin un sujeto que se lleve un recuerdo de esa experiencia comprado en la tienda del museo. La impronta experiencial se situaría por encima de la obra y el artista. Habría una apuesta museológica fuerte al poner el énfasis en la experiencia y no en la colección. Lleras Figueroa afirma: “La crítica a los museos propuesta por la nueva museología señaló que estos debían pensar en mayor medida en su rol como agentes de cambio de las sociedades, y no únicamente en la conservación de los objetos de sus colecciones”(Figueroa, 2008:24). El MALBA no se queda atrás cuando selecciona su obra y organiza sus exposiciones, cada muestra tiene un discurso latente, una mirada incisiva, una apuesta mediática que ha logrado unificar una narrativa de empoderamiento de la identidad latinoamericana y de circulación de esa imagen del museo.

A partir de la dirección artística y curatorial de Agustín Pérez Rubio se inicia un camino con políticas públicas y culturales específicas en función de una misión. Como hemos mencionado en los primeros capítulos del trabajo, el curador tiene la posición idónea dentro de ese campo artístico para legitimar ciertas ideas al interior de una institución y hacerlas efectivas. Una de ellas, enunciada en varias entrevistas y materializada en políticas de adquisición del MALBA, es la de reivindicación de artistas latinoamericanas que no encontraron eco a sus propuestas artísticas o que, de alguna manera, no fueron reconocidas por el circuito del arte en sus contextos de producción. Este programa inició con una exposición de Anne marie Heinrich, Teresa Burga, Claudia Andújar, Alicia Penalba y Mirtha Dermisache. La selección de las artistas, atendiendo a las palabras del director y a una política curatorial articulada con un Comité de Adquisiciones y con otro Comité Científico Artístico, parece radicar, sin analizar exhaustivamente las entrevistas y notas de prensa, en la razón de que son mujeres.

Porque el MALBA tiene la intención de posicionarse, en el ranking de los museos a nivel internacional, como uno de los primeros en poseer un acervo importante con colecciones de mujeres artistas. En una entrevista en agosto del 2014, Agustín Pérez Rubio objetó acerca del arte latinoamericano y mencionó a qué artistas no habría que perder el rastro, a lo que sumó que "...no es que no hay que perder el rastro sino que hay que encontrarlo, pues en Europa y en España no se les ha prestado mucha atención: Lidy Prati, Anne Marie Heinrich o Mirtha Dermisache entre otras"(Pérez Rubio, 2014)

En febrero del 2016 el curador explicó cómo articularía la programación del museo en función de las muestras temporales, enfatizó una de las líneas más fuertes que sostendrá la institución: "...dedicar durante tres años una de las salas a artistas mujeres. De las primeras en inaugurar esta reivindicación fue la peruana y olvidada durante muchos años por su propio país, Teresa Burga"(Pérez Rubio, 2016)

También, en mayo del 2018, en referencia a la colección Verboamérica, dijo que desde allí se entendía el programa de mujeres artistas. Que la representación de mujeres en la colección había cambiado mucho, "...de 17% en las obras exhibidas, ahora hay 46%"(Pérez Rubio, 2018) Este discurso, recurrente en las entrevistas realizadas al curador del MALBA, vincula las políticas museales con las prácticas curatoriales, dado que materializa una narrativa que es traducida en porcentajes de adquisición de obra, selección por género y nombres de artistas que comienzan a circular reiteradamente en el campo del arte internacional.

Desde el año 2012, como aparece en la plataforma institucional de la página web del MALBA, el espacio cuenta con un Comité de Adquisiciones que tiene determinadas *estrategias* para la incorporación de obra latinoamericana que enriquezca el patrimonio y que se reconozca en la búsqueda política y curatorial. Está conformado por 35 miembros entre coleccionistas y amantes del arte. Para incorporarse a este grupo selecto hay que hacer una donación mínima de 5000 dólares que son la llave de acceso a algunos privilegios dentro de la institución, sin embargo, lo que es interesante destacar de esta información es que el Comité Científico Artístico debe poner a consideración de éste la adquisición de una obra. El comité científico, por otra parte, sí está compuesto por curadores, críticos e historiadores de renombre como Andrea Giunta, Directora del Centro de Arte Experimental de la UNSAM; Julieta González, Curadora en Jefe del Museo Jumex y Curadora del MASP (Museu de Arte de São Paulo); Inés Katzenstein, Directora del Departamento de Arte de la UTDT (Universidad Torcuato Di Tella); Adriano Pedrosa, Director Artístico del MASP; Octavio Zaya, curador independiente, co-curador de la Documenta XI e investigador especialista en arte latinoamericano y africano; junto a Victoria Giraudo, Coordinadora Ejecutiva de Curaduría de MALBA y Agustín Pérez Rubio.

Uno de los puntos destacados por el Comité de Adquisiciones, que se hace presente en su discurso institucional, es la ampliación del acervo incorporando obra de mujeres. Cuando argumentan las Estrategias de adquisición sostienen:

**Perfil latinoamericano:** incorporación de artistas clave que continuarán el perfil fundacional de la colección, con la presencia de los diferentes países de la región. **Obras históricas:** incorporación de piezas que ampliarán la difusión de artistas de relevancia y de períodos específicos como el de los años 60 y 70, en diálogo con otras obras de la colección del museo. **Historiografía MALBA:** incorporación de obras significativas de los artistas que integran en programa de exposiciones temporarias del museo, como Anne Marie Heinrich, Teresa Burga, Claudia Andújar, Marta Minujín y Rogelio Polesello. **Artistas mujeres:** la incorporación de piezas de artistas mujeres para una representación más equitativa de género. ([malba.org.ar](http://malba.org.ar))

Y los datos empíricos de ésta política de selección y adquisición dentro del museo arroja algunos interrogantes: ¿Hay un vínculo real entre estos dos comités?, ¿no está subsumida la selección y la calidad -que puede reconocer un curador, un crítico o un historiador del arte- a los gustos de un grupo de élite que tiene la posición de comprar una obra y no otra? ¿En manos de quién está, realmente, la colección que uno visita como sinónimo de construcción objetiva e histórica de la modernidad latinoamericana en un museo tan influyente y paradigmático como lo es el MALBA? Mas bien, esta problemática presenta distintas asimetrías.

También esos datos iluminan, hacen visibles los trazos ideológicos y discursivos que edifican las prácticas museales y que constituyen el soporte más importante del museo. Pérez Rubio señala, en una entrevista en 2014, que "...un museo tiene un discurso" y "... por eso hay que balancear las programaciones, no estar al servicio de los números de los visitantes, sino del discurso de aquello que el museo quiere narrar"(Pérez Rubio, 2014)

Y MALBA, al menos en este período de dirección curatorial y artística de Pérez Rubio, proyectó unas pautas museales congruentes con sus otros órganos de peso. Desde una plataforma transversal de trabajo colectivo y desde una correcta operatividad institucional, dió cuenta de un modo de narrar sostenido por unas condiciones de enunciabilidad que no dejaron recoveco por el que se desarticule su discurso.

### **Análisis y discurso curatorial**

Una de las premisas, quizá de las más importantes, del análisis crítico del discurso es entenderlo como una práctica social. Norman Fairclough, uno de sus teóricos fundadores, en un artículo titulado *Critical Discourse Analysis* (1995) dice:

Mi postura es que el discurso es el uso del lenguaje en tanto una forma de práctica social, y que el análisis del discurso es el análisis de cómo los textos operan dentro de las prácticas socioculturales. Dicho análisis requiere atención por la forma, estructura, y organización textuales en todos los niveles: nivel fonológico, nivel gramatical, nivel lexical (vocabulario) y niveles superiores de la organización textual en términos de sistemas de intercambio (distribución de los turnos de habla), estructuras de argumentación y estructuras genéricas (tipo de actividad)(Fairclough, 2005:13)

A partir de las palabras de Fairclough -que cristalizan, de cierta forma, un modo de articulación del lenguaje escrito y su contexto de enunciación- es cómo se establecen las pautas en este trabajo. Porque "...el análisis de los textos no debería estar artificialmente aislado del análisis de prácticas institucionales y discursivas en las cuáles estos se insertan"(Fairclough, 2005:17) Como también lo explica Teun Van Dijk (1980), para que se comprendan los actos del habla y para

que se cumpla su función deben efectuarse en un contexto particular de comunicación.

Por eso, el corpus de 8 entrevistas, realizadas al curador Agustín Pérez Rubio y las 4 a la historiadora del arte Andrea Giunta, persiguen el objetivo de evidenciar la posición de poder que ostenta el curador en el ámbito artístico y museal. Ese lugar, legitimado por las instituciones y por la crítica del arte nacional e internacional, posibilita la circulación de discursos que, como explica Santander, son un *modo de acción* (Santander, 2011:209) en el medio. Podríamos pensar que el peso del discurso curatorial tiene un orden preciso y está inserto en un ámbito que proyecta el vínculo entre las estructuras y las relaciones sociales.

Desde las primeras entrevistas en el 2014 queda establecido el campo intelectual y artístico al que Agustín Pérez Rubio pertenece. Se perfila, dentro de la escena local argentina, como el curador español que ha comisariado más de 90 exposiciones y ha curado importantes muestras en distintos puntos del globo. En la mayoría de las entrevistas se resalta su trayectoria y se destaca su capacidad de tejer redes importantes dentro del círculo curatorial y artístico internacional. Esto cobra especial sentido porque es enunciado a nivel retórico por el curador y porque es enfatizado por los entrevistadores a nivel textual y argumentativo. La lingüista Neyla Pardo Abril, en su libro *Cómo hacer análisis del discurso* (2007) dilucida de forma magistral el tránsito entre la teoría y la práctica metodológica para hacer este tipo de análisis. Ella afirma que:

En el significado del discurso se encuentra una problemática profunda que va desde la manera como se asigna el sentido a un discurso, cómo este es comprendido y cómo es interpretado y culmina en el carácter socialmente compartido del trasfondo discursivo.(Pardo Abril, 2007:42)

La metodología compartida en el libro es uno de los ejes rectores que se han utilizado como guía para organizar la información y destacar su relevancia. El **cuadro 1** contiene datos básicos: en qué revista o periódico se publicó la entrevista, el país al que pertenece ese medio de comunicación, en qué soporte se presenta, en qué sección se publicó, el año y el título de la entrevista. También, esta información se ha organizado cronológicamente con la intención de cotejar la argumentación y la recursividad de la retórica a través de los años.

Este cuadro permite, a simple vista, ubicar el público al que está dirigida la información: las revistas se distribuyen en línea -es decir, para un sector que tiene acceso- y la sección en la que se publican es arte y cultura -nuevamente se limita el campo-. También posibilita establecer los lineamientos temáticos en los que se inscriben. Los títulos de las entrevistas efectuadas a Agustín Pérez Rubio apuntalan las nociones de museo, curaduría y redes, mientras que las realizadas a Andrea Giunta tienen un tono feminista, de insubordinación hacia los modelos patriarcales y denota un sello de compromiso con el cambio.

Al retomar las entrevistas de Pérez Rubio, en una revisión textual, se destacan algunos conceptos -que llamaremos metodológicos- que conforman una red de elementos que son relevantes para organizar y configurar esa realidad presentada por el curador. Los conceptos de hegemonía, mujer, museo y curaduría fueron recurrentes en su discurso textual y retórico, así como se utilizaron enfatizando un argumento en función de su propia práctica curatorial y en los proyectos que llevó a cabo en el MALBA. A continuación presentamos 4 cuadros en los que se evidencia el uso de estos conceptos a nivel textual.

El **cuadro 4** es sólo un recorte de las cuatro hojas elaboradas. La noción de museo es utilizada 39 veces denotando el lugar que este concepto ocupa en el discurso del curador y el énfasis que se pone a partir de la construcción enunciativa que lo acompaña. El museo como narrativa, como discurso, como espacio transversal y democrático, como lugar de resistencia, etc.

Del mismo modo que se analizó el discurso curatorial a través del soporte de la entrevista, en la página web del museo, a través de los años, se ha ido actualizando la información que es relevante y significativa para entender a MALBA y para conocer su programación. Es por ello que las notas de prensa publicadas desde el 2015, es decir desde la incorporación del curador Agustín Pérez Rubio como director artístico del museo, delinean una posición política que es acrecentada en cada préstamo de obra, programación y adquisiciones.

El **cuadro 3** exhibe un relato alusivo y concreto del papel de la mujer en el ámbito museal de MALBA. Esta suerte de acuerdo está presente en el discurso del curador, en la narrativa de los comités de adquisición y científico-artístico, en las políticas curatoriales en relación a la selección y compra de obra, en las prácticas curatoriales en función de la cantidad de muestras, en la distribución del espacio del museo -salas destinadas a artistas mujeres- y en la posición político-artístico-ideológica promulgada por la curadora Andrea Giunta -miembro del comité científico-artístico y curadora de Verboamérica-. Es una de las líneas más estoicas que presenta el museo, ello se desglosa y se hace visible a partir del análisis de las entrevistas y de su articulación con el nivel pragmático. Para el estudio realizado, este punto es interesante de analizar a nivel contextual porque habría una circulación, en el mundo del arte y en la sociedad contemporánea, globalizada que impulsa estrategias de posicionamiento de la mujer en distintos ámbitos artísticos.

Por ejemplo, en el caso de Europa, en un artículo de la socióloga Esmeralda Ballesteros Docel, titulado “Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneo”, se presenta una estimación cuantitativa de la participación de las mujeres en las colecciones -permanentes, individuales y colectivas- de 21 museos españoles. Las estadísticas recogidas por Docel confirman la escasa presencia de la mujer en los museos españoles con un porcentaje promedio de 18.8 en colecciones permanentes, 23.5 en exposiciones individuales y un 26.3 en exposiciones

colectivas. (Docel, 2016: 582) Explica la socióloga española que el Museo del Prado o el Museo Reina Sofía, instituciones de proyección internacional y que poseen un presupuesto de varios millones de euros al año, adolecen de obra creada por mujeres, lo que sugiere "...reflexionar sobre la brecha de género en el sistema de arte español, para poder en un futuro desarrollar propuestas que rompan con el dominio masculino".(Docel, 2016:587) Y la ausencia de las artistas mujeres en otros circuitos internacionales es puesta de relieve por Andrea Giunta en *Feminismo y arte latinoamericano: Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*, texto que recupera datos sobre la representación femenina en el campo del arte. Si bien se observa un cambio, muy tenue, en relación a los años '80, "Por lo general, el índice estable no sobrepasa el 20 %, tanto en los museos de los Estados Unidos como en los de Europa"(Giunta, 2018) Una exposición en el 2009 en el *Centre Pompidou de París* mostró aproximadamente 350 trabajos de mujeres artistas que formaban parte de las colecciones del centro, y explica Giunta: "Durante el año en que permaneció montada la exposición, en los niveles cuarto y quinto del centro, la asistencia del público a la colección permanente se incrementó en un 25 %"(Giunta, 2018) Cuando pasó esta muestra se regresó al porcentaje que habría liderado las exhibiciones del centro francés.

Es importante destacar que la adhesión a las políticas de género y a su consecuente aplicación son temas prometedores y de taquilla en el mundo del arte. En este sentido, la posición del curador o del director artístico, legitimada por el soporte institucional, es la que dirige la agenda. Y lo que particularmente debe destacarse, observando los lugares de poder entendidos desde los campos intelectuales y artísticos de Pierre Bourdieu, es que las instituciones puedan ser rankeadas o medidas a nivel global a partir de narrativas que son reproducidas o gestionadas por ciertas políticas globales. Entonces en ese discurso portador de la verdad reposan valores, precios, jerarquía, género, región y hasta la posibilidad de presencia dentro de una exposición.

## **Desarticular la mirada: una historia “otra” de America Latina en ocho núcleos.**

Si la historia es un constructo, la historia del arte es también un artificio, narrado a través de los objetos e imágenes que han seleccionado, decidido y consensuado quienes enuncian los discursos “autorizados” sobre arte.

Agustín Pérez Rubio, *Verboamérica*

Narrar a través de verbos la constelación que representa el arte de América Latina. Predisponer la mirada para ver otra historia, una de las tantas que Con estas palabras Andrea Giunta, historiadora y curadora de la colección Verboamérica, se detiene con insistencia en el acto del fluir de la vida de los hombres.

La intención de transformar la impronta que nace de la colección Verboamérica en identidad latinoamericana es una apuesta fuerte del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Gracias a la labor curatorial de Agustín Pérez Rubio y Andrea Giunta esa muestra se convierte en una suerte de fábrica que produce matrices de un producto -“ un latinoamericanismo”- que se puede vincular al sentimiento de pertenencia de un público selecto. Además de una marcada adhesión ideológica-política y artística de los curadores a una iniciativa concreta del museo -evidenciada en las entrevistas analizadas en el apartado anterior- por mostrar, a partir de un conjunto de obras, la historia de América Latina y su identidad, no se puede pasar por alto que visibilizar la historia- lo que significa connotar con una selección de obras y otras no- enmarcada en un discurso, desde una posición de poder, se inserta con mayor facilidad en un mercado. En *Artprice*, la revista que informa sobre el mercado del arte en todo el mundo, en 2016 se postuló un auge de los artistas latinoamericanos dada la alta demanda del sector.

Ese año, la firma Phillips "...anunció un aumento del 305% en su volumen de negocio de arte latinoamericano desde el año 2009" (Artprice, 2016). El arte latinoamericano, en las narraciones del siglo XXI, se ha ganado un lugar común en la escena y no lo quiere perder. Con un discurso disidente, más cercano a la insurrección que a la rebeldía, la apuesta de los críticos, curadores y empresarios, que son la autoridad dentro de este campo artístico de producción restringida, podría ser elevar las cifras de venta o de participación institucional, incrementar los públicos y adquirir un reconocimiento más amplio en el mercado local y global latinoamericano. Y si algunos proyectos implican convertir la idea de identidad en mercancía, habría que encontrar -con gran pesar para Gerardo Mosquera quien propone no hacer arte desde una posición regional- las posibilidades para resistir. En este apartado la comprensión e interpretación de las obras de la colección Verboamérica ocupan el papel central y son el corolario del trabajo de campo que realicé en marzo de 2018 en el MALBA. Y son ocho las narraciones que componen el corpus de esta muestra que pasó de ser un acervo disperso a una colección permanente. Son ocho fragmentos de una historia, en palabras de Agustín Pérez Rubio, que "... se propone como una reescritura posible de la historia moderna y contemporánea de América Latina"(Pérez Rubio, 2016) Esta exposición es presentada como una historia abierta, es decir, un discurso que se encuentra activo. Ese hombre latinoamericano transita de la mano de una historia compartida que ha dejado ciertos rezagos amargos, lamentables, así como también, una fértil inquietud política que no ha sido saciada. La colección es enunciada desde el acto verbal, desde la acción del hombre: soy, manifiesto, resisto. Esos verbos hacen eco a partir de la descripción que hiciera la curadora e investigadora del arte Andrea Giunta a propósito de la colección que nos ocupa, presentada en el Museo en el 2016. Allí se muestra, se traza un tipo de historia, de discurso, de mirada, de palabras que pronunciadas declaran una verdad inacabada de lo que posiblemente se entiende en el ámbito museístico y artístico como latinoamericano. Entonces, desde nuestra actualidad, se sigue escribiendo esa historia (abierta) a partir de algunas directrices enunciadas por los

especialistas. Giunta describe los núcleos o narraciones que componen esta muestra cómo mapas que presentan la complejidad, tanto política como cultural, de América. En las visitas guiadas de la exposición Verboamérica, en marzo de 2018, se dejaba muy claro que esa narración no era un relato histórico, sino que constituía un discurso curatorial. Esa afirmación se convierte en una premisa muy importante para entender la ideología política subyacente que rige la muestra. Si bien, los núcleos temáticos no tienen un orden cronológico lineal que los conecte, afirma Giunta que en la sala se percibe un rebote de los conceptos que se desprenden de las obras, una suerte de interacción que evoca ese relato que se puede contar desde cualquier lugar. Me voy a detener en tres ejes que se encuentran sujetos a mi propio marco interpretativo, porque esta búsqueda intenta dar cuenta de un lugar de enunciación: la de los fabricantes del sentido. Estos ejes están compuestos por obras individuales o por corpus que esclarecen o refieren una posición y una dirección. Algunos conceptos vertebrales como identidad, mujer y género, serán los que articulen este análisis, que más que detenerse en el sentido oculto o la intención del artista pretende articular su participación enmarcada en una política de representación. La revisión de algunas categorías o temas que han estado ausentes en la colección -como la religión- y que enfatizan una agenda por los derechos humanos apelan a una reivindicación de las imágenes que son proyectadas en el museo.

#### EJE 1- Identidad

**Frida Kahlo**, *Autorretrato con chango y loro*, 1942.

En una visita guiada por la colección Verboamérica, se destacó la pintura de Frida Kahlo *Autorretrato con chango y loro* por ser una obra que cuestionaba la identidad, en este caso la identidad Tehuana. A partir de vestir una falda y un huipil, se recrea y se alude a una tradición nacionalista, posterior a la revolución, en la que estas mujeres del Istmo de Tehuantepec mostraban su fuerza, su valentía y su autoridad en la sociedad mexicana. Porque la vestimenta se conjuga

con la herencia familiar, con la relación entre abuelas, madres e hijas, una representación femenina que se proyectó a nivel internacional y que Frida Kahlo detentó como pocas. En esa mujer de madre mestiza y padre húngaro-alemán hay un esfuerzo por revalorizar lo natural -cejas pobladas y vello sobre los labios- sin prejuicios, en el que conviven distintos rasgos, estamos frente a un autorretrato que nos interpela, ante una mujer que no baja la mirada a pesar de la dolorosa carga de un cuerpo herido, de una maternidad frustrada y una libertad resentida.

Lourdes Andrade, en un artículo titulado “Mi vestido soy yo: Frida Kahlo”, sostiene:

Su atuendo es ella. No solo la cubre y la oculta, no solo la muestra y atrae la admiración sobre ella; su vestido le otorga una identidad. Y en esa crónica de sus propios sufrimientos que es su pintura, su vestimenta es un elemento narrativo muy importante. Por su atuendo folclórico, Frida se identifica con lo popular y lo indígena. Esta voluntad suya de insertarse en lo “mexicano” la representa genérica y étnicamente, la sitúa en el contexto del nacionalismo posrevolucionario. Es su manera de asumirse como intelectual, como simpatizante con los oprimidos y de identificarse con su tradición. Frida crea una obra y un personaje —ella misma— cuyo arraigo queda ratificado por su manera de vestir.(Andrade, 2000:44)

Lo que cabe destacar de esta obra, de ese marco autoreferencial, es el núcleo en el que está inserta. Arte indígena, arte negro es un campo dentro de la línea curatorial de la colección en la que se cuestiona la violencia y la erradicación del indígena en los territorios americanos, se plantea un proceso de negación tanto del nativo como del esclavo que se podrían pensar como un allanamiento de la propia identidad. Es irónica la integración de los pueblos indígenas como repertorio simbólico que robustecía a la nación y vergonzosa la exclusión al reconocimiento de los esclavos que pusieron el cuerpo en las batallas. Ahora, recientemente comenzó un proceso de visibilización -como afirman en el catálogo

de Verboamérica- de esas identidades a partir de “los relatos curatoriales”<sup>22</sup>. De alguna manera, esto quiere decir que la identidad indígena y la identidad negra quedan circunscriptas a un proceso de gestión dentro de la institución museo en el arte, aunado a un marco contextual de explosión de los discursos y prácticas de los grupos autoreferenciados como minoritarios.

El sociólogo Gilberto Giménez, en un artículo titulado “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, afirma: “...la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos”(Giménez, 2003:5) y desglosa la forma de proyectarla en cinco puntos:

- (1) por atributos que podríamos llamar “caracteriológicos”; (2) por su “estilo de vida” reflejado principalmente en sus hábitos de consumo; (3) por su red personal de “relaciones íntimas” (alter ego); (4) por el conjunto de “objetos entrañables” que poseen; y (5) por su biografía personal incanjeable (Giménez, 2003:12)

En cada uno de estos puntos la figura del indígena y del negro despliega una realidad simbólica desbordante. La pregunta que se abre, ante la imperiosa necesidad de su presencia en la historia de Latinoamérica, es qué se debe esperar de estos “blanqueamientos emancipadores”. ¿Se queda en presencia estética o podemos valernos de ella para hacer presencia política y constitucional?

## EJE 2- Mujeres

Es este corpus de imágenes se recupera el lugar de la mujer y su historia dentro del mundo del arte. En una visita guiada por la colección, en el marco del mes de la mujer en Buenos Aires, la invitación era transitarla de la mano de una selección de mujeres artistas que representaran la voz femenina de la época. Buscando los ejes hegemónicos desde los que se relata la historia, el sujeto de esta narración

---

<sup>22</sup> Así lo enuncian los autores del catálogo.

es la conjugación de América Latina y la mujer. En un texto reciente de Andrea Giunta, la historiadora exhorta a reflexionar sobre la ausencia, representación y género en los ámbitos museales, institucionales y críticos. En su afán de recuperar y dar voz a aquellos que no la tuvieron, explica que desde los años noventa la historiografía del arte latinoamericano reemplazó el término feminismo por el de género. Ello no permitió dar cuenta de la lucha de muchas mujeres ni del registro artístico que engrosaría el corpus de obra latinoamericana. Si bien saltan a la luz los textos de Griselda Pollock o de Eli Bartra, las contribuciones de muchas teóricas del arte y la estética han estado centradas en estudios de caso o en la historia del feminismo. Andrea Giunta, en este texto, amplía las referencias en el campo aportando historias de vida, estadísticas, análisis de obra, un glosario y sobre todo, una enunciación objetiva y limpia.

**Amelia Peláez**, La costurera, 1935.

En este dibujo en grafito -blanco y negro-, las purísimas líneas curvas muestran a una mujer con su máquina de coser. Es una figura subyugada a la propiedad privada, sin embargo ese instrumento cotidiano en muchos de los hogares cubanos -país de nacimiento de la artista-, representa el inicio de una semi-liberación femenina: la máquina de coser permitía trabajar desde el espacio del hogar, sin abandonar las "labores femeninas". De esta manera, las mujeres se incorporaban a la industria laboral y a la división del trabajo sin necesidad de abandonar la casa y los hijos.

**Lidy Prati**, Composición serial, 1948.

Esta artista oriunda del Chaco argentino formaba parte de una de las primeras vanguardias organizadas de arte concreto. Con un tipo de pintura racional, esta artista de la disidencia inventó su propia realidad: línea, punto y plano. Con un bagaje de teorías de la Gestalt y del color, quería poner en tensión la superficie y las figuras aludiendo a un juego perceptivo. Ella fue una de las pioneras en la

abstracción femenina, sin embargo sus trabajos casi no han sido exhibidos ni reconocidos.

**Carmen Herrera**, West, 1965.

Esta artista cubana hace una propuesta simple: dos formas geométricas que convergen en un azul puro. Este tipo de trabajo se define como abstracción geométrica. Herrera ha sido reconocida por el mercado de arte internacional recién a sus 89 años cuando vendió su primera obra.

**Wanda Pimentel**, Serie envolvimiento, 1968.

En los años `60, época teñida por el sabor amargo de las dictaduras, la artista brasileña presenta en esta serie un espacio dislocado. La protagonista es la mujer, una mujer libre dentro de su espacio interior, una mujer que ocupa la mayor superficie de la obra dentro de una habitación desordenada. El repertorio de electrodomésticos que ayudan a aliviar la tarea doméstica -presente en otras obras de Pimentel- manifiesta una pseudo liberación femenina y una crítica al consumo. Uno de los elementos más recurrentes son esas piernas femeninas que siempre aparecen cortadas. Enmarcada en un contexto histórico, político y social que apela a la emancipación de la mujer, que impugna y refuerza las preguntas por el cuerpo y por su representación, Pimentel pone sobre la mesa, con vibrantes tonos saturados, su posición disidente desde un discurso visual que denuncia la fragmentación de la mujer.

Este eje versa sobre la construcción de la representación femenina y su anclaje en la colección. Además de formar parte de una narración que busca activar la visibilidad de la mujer en el campo del arte y su inserción en el mercado, esta selección se empata con una de las misiones políticas del museo: incrementar la cantidad de piezas a través del Comité de Adquisiciones que tiene la institución y realizar más exposiciones en donde la mujer tenga un porcentaje de participación

lo más equitativa posible a la masculina. En el texto de Giunta se hace esa aclaración:

En Buenos Aires, el Malba ha incrementado el porcentaje de artistas mujeres de la colección permanente en exhibición (del 15% del montaje anterior se pasó a un 38% actual), y también ha aumentado la adquisición de obra de artistas mujeres y sus exposiciones monográficas. Durante su gestión como director artístico, Agustín Pérez Rubio llevó adelante entre 2014 y 2018 el programa de casi tres exposiciones anuales antológicas de artistas mujeres...(Giunta, 2018)

Otro dato sugerente, publicado en la revista *Artprice*, es el récord alcanzado por algunos artistas latinoamericanos en el incremento del valor de su obra. El caso de Carmen Herrera es paradigmático, se registra que se han superado sus cuotas, la "... artista centenaria con un extraordinario incremento de precios. El tardío despertar de los actores del mercado del arte no es menos eficaz en el caso de esta autora: sus ingresos anuales han pasado de una cifra por debajo de los 10 000 dólares a cerca de 1 200 000 dólares en dos años.(Artprice, 2016) Herrera se convierte para el MALBA en una pieza clave con un posicionamiento internacional por ser una artista mujer y por ser latinoamericana. Y nuevamente la pregunta: ¿el valor de más de un millón de pesos de la artista, no tendrá que ver con un impulso institucional que se jacta de defender el feminismo y que a la vez duplica su capital cultural?

EJE 3- Género

**Francisco Casas y Pedro Lapedel, Las dos Fridas, 1989.**

Las yeguas del Apocalipsis -nombre de este dúo de artistas homosexuales chilenos- recrean en esta fotografía el famoso cuadro de la artista mexicana Frida Kahlo. Ahora bien, son cuerpos masculinos vestidos de mujer que provocan una tensión visual. Realizan una transfusión de sangre y destapan el tema del sida, lo exponen y lo tematizan a través de la insinuación de una pureza de raza -las faldas son de una mujer Tehuana y de otra Victoriana- marcando una diferencia social estigmatizada.

La fotografía de Casas y Lepedel nos hace reflexionar sobre nuevas identidades, nuevas representaciones de sentido que emergen desde un contexto censurado y que han sabido desenmarcarse de ese patrón de normalización. Martín Barbero en el texto “La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana”, invita a pensar sobre esas nuevas identidades como una suerte de imaginarios que carecen de un anclaje territorial y que se establecen, paradójicamente, a partir de flujos y redes. Esas características de las nuevas identidades serían producto, sin lugar a dudas, de una transformación acelerada de la cultura, en otras palabras dice “...para ser reconocidos necesitamos contar nuestro relato, pues no existe identidad sin narración ya que ésta no es sólo expresiva sino constitutiva de lo que somos”.(Barbero,2002:8)La articulación de las nuevas representaciones con la producción artística activa nuevas posibilidades de discurso que parecen borrar algunas fronteras, algún rezago ideológico.

Lo complicado de la estructura narrativa de las identidades es que hoy día ellas se hallan trenzadas y entretejidas a una diversidad de lenguajes, códigos y medios que, si de un lado son hegemonizados, funcionalizados y rentabilizados por lógicas de mercado, de otro lado abren posibilidades de subvertir esas mismas lógicas desde las dinámicas y los usos sociales del arte y de la técnica movilizandando las contradicciones que tensionan las nuevas redes intermediales. (Barbero, 2002:10)

La irrupción de estos nuevos relatos y posiciones situadas, así como la manipulación de su contenido y sentido de lucha por encima de las demandas de derechos, se parece mucho a lo enunciado por Yudice sobre la cultura, las identidades se han vuelto un recurso, "...creen que es posible jugar el juego de la ciudadanía mediante el consumo no solo de mercancías, sino, lo que es más importante, de representaciones". (Yudice, 2002:201) Pensado desde un enfoque foucaultiano, para Yúdice la dirección de la conducta de los sujetos a través de ciertas estrategias, sigue gestionando la necesidad de representación debido a una distribución de las subjetividades subordinadas a unos intermediarios del poder, "...cabría decir entonces que las estrategias y las políticas de inclusión son un ejercicio de poder mediante el cual las instituciones construyen e interpretan representaciones como "mujeres", "la gente de color", "gays" y "lesbianas" (vale decir a los otros)"(Yúdice, 2002:201) El autor lo expresa lúcidamente en su libro:

La cultura como recurso es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (por ejemplo, la inculcada de normas en instituciones como la educación, la medicina, la psiquiatría, etc.) son absorbidas dentro de una racionalidad económica y ecológica, de modo que en la cultura (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión.(Yúdice, 2002:202)

Se sigue lucrando con los afectos.

La búsqueda en la colección Verboamerica fue una apuesta a revisar un archivo que fuera coincidente con la manera en la que la institución museística y su equipo curatorial creaba identidad, latinoamericana y nacional. El criterio utilizado para cumplir con esa impronta decimonónica se justifica a partir de la incorporación de otro tipo de obra -mujeres, negros, indígenas- que también habla, según el

discurso institucional, de identidad y de nación. Es el registro de una obra marginada en la que se pone el énfasis en el carácter plural de su sentido y procedencia. Es un relato excesivamente posmoderno para la realidad latinoamericana. El vacío o la ausencia de algunos temas en la exposición -como la religión o la familia- , así como una argumentación histórica más precisa, queda latente y hace falta para trazar un paralelismo entre el imaginario latinoamericano crudo y la forma sutil e idealista trazada en la colección.

Pensando en un rol activo y político en la construcción de identidad, los museos emplazados en una plataforma que apuesta más por el sentido que por el objeto (Hooper-Greenhill, 2000) adquieren protagonismo y relevancia. Parecen aliarse con la idea de Mosquera del arte unido a lo social, dejar atrás los estereotipos y construir efectivamente la contemporaneidad. La legitimación de una producción artística a partir de elementos identitarios, culturales, históricos -en este caso para el crítico cubano- anulan las posibilidades del arte latinoamericano por sí mismo. Porque Mosquera apela a posicionar al arte latinoamericano sin hacer uso de él, en otras palabras, que la producción artística hable por su calidad y no por el hecho de ser realizado por un artista de Latinoamérica.

### Capítulo 3: Un enclave deslocalizado: *Bienalsur*

Bajo el modelo intervencionista de sitios específicos como la bienal, el *espacio* se ha considerado epistémicamente rico; la presentación y la entrega de experiencias o la intervención en procesos cotidianos suplantaron la representación. El arte de sitio específico intentó instilar la crítica social en la vida cotidiana. Con todo, en tanto declaración moral, la intervención de sitio específico resultó ser el límite de su propio efecto político.

Irmgard Emmelhainz, *Geopolítica y arte contemporáneo: de la representación de la ruina al rescate de lo real* [1]

Esta búsqueda de un nuevo vocabulario para la autorrepresentación también ha producido nuevas cartografías de alianzas y coaliciones. Por lo tanto, el Sur se adopta como un sitio donde las categorías culturales se someten a una vigorosa impugnación, y también como una visión del mundo que aborda la trayectoria de los flujos culturales. El Sur destaca las trayectorias que no se limitan a los movimientos bipolares entre el centro y la periferia, sino que proceden dentro de las esferas horizontales de conexiones Sur-Sur y a lo largo de redes multidireccionales.

Gerardo Mosquera, *La geo-política del arte contemporáneo*

Desde el año 2015 hasta la actualidad, en Buenos Aires, tiene lugar un despliegue intelectual, estratégico, geopolítico y artístico en torno a la organización de un evento de arte contemporáneo que denota con fuerza una posición de

enunciación: el sur. La propuesta de llevar adelante una bienal que se posicione desde distintas ciudades del mundo, con un repertorio de plataformas y soportes diferentes, pero con un discurso político muy claro, es un acto manifiesto -a la par de una apuesta a la conciencia del circuito curatorial y crítico del arte y del público al que está dirigido- de la necesidad de repensar los modos de mostrar, representar y seleccionar el arte en nuestra época. No sólo en Latinoamérica -y esta es la parte más interesante de la propuesta- sino de otras regiones del mundo que se hermanan a partir de la noción de *periferia* o *margen* y registran una historia compartida de colonialismo. Ese bloque, construido con el consenso de representantes del arte de los distintos puntos geográficos, por críticos, académicos y curadores, por políticos y por artistas, tiene la encomienda de activar nuevos sentidos y otros lenguajes comunes a partir de plantar una posición desde el sur y poner en jaque las directrices de los países hegemónicos que durante tanto tiempo han liderado el espacio, el imaginario y el mercado del arte. Bienalsur se impone como uno de esos proyectos curatoriales que dislocan las dinámicas recursivas abriendo puertas alternativas, innovando en los formatos de participación artística y enfatizando algunos ejes curatoriales que interpelan ampliamente a la ciudadanía: el medio ambiente, la migración, la ciencia, la naturaleza y la memoria colectiva e histórica. Cada obra o intervención urbana seleccionada responde a un objetivo preciso de la bienal, nada está librado al azar y la integración de todas sus estrategias operativas muestran una organización transparente.

El objetivo de este capítulo es profundizar en el proceso de formación y consolidación de Bienalsur -con sus matices históricos, políticos, institucionales, identitarios y artísticos -para describir la apuesta -que se reitera en los discursos de sus directores y curadores- que pretende superar eternas polaridades -centro-periferia, local-global, occidente-no-occidente - en pos de una regionalización artística que se enuncie y actúe desde el sur. También, conceptualizar el tipo de mirada que se construye desde la perspectiva de este evento de arte -que posee un claro discurso político y curatorial- que sugiere pautas de cómo generar nuevas

institucionalidades, propone agendas alternativas y posibilita la creación de estrategias con nuevos focos de atención. Finalmente, ensayar sobre la práctica artística presentada y realizada en la edición Bienalsur 2017 a partir del análisis de su obra, artistas y Encuentros Sur Global con el afán de vincular su registro con las repercusiones actuales en el ámbito artístico contemporáneo.

### **Enunciarse desde el sur**

Es bastante paradójico hablar de sur sin otorgarle a ese sur una dimensión geográfica. Desde distintos enfoques teóricos (Gerardo Mosquera, Néstor García Canclini, Anthony Gardner) se ha buscado definir qué vamos a entender como sur y qué dimensiones simbólicas tiene. Está claro que la posición a asumir no es la de una pertenencia regional ni territorial, mas bien parece ser una línea ideológica que se inscribe en una reiterada comunión histórica de colonialismo y exclusión. El historiador del arte Anthony Gardner, en un iluminador ensayo, sostiene:

Y por «Sur» me refiero aquí a algo más que las cartografías geográficas del hemisferio sur, o a los contornos geoeconómicos del «Sur Global» como una categoría de la privación económica. Mientras la noción de Sur ciertamente puede abarcar estos terrenos, también afirma las historias de colonialismo que coexisten y son compartidas en todo el mundo...(Gardner, 2015:72)

Por su parte, Gerardo Mosquera, curador y crítico de arte latinoamericano, propone, asumiendo la posición *sur* enunciada por Gardner, hacer frente a la hegemonía del norte que ha tenido un innegable dominio de la cultura, el conocimiento y el arte. En la afirmación de una geopolítica del sur, entendida como una forma territorial que produce conocimiento, se esperarían alternativas innovadoras que tejieran redes horizontales apelando a resistir las políticas globales en el arte. Y esa idea remite más a un concepto en construcción y a un

espacio no-situado que a una categoría de la teoría poscolonial, es decir, es un registro espacial inacabado que amplía el campo de las discusiones des-situando las posiciones y fraguando el sentido más inmediato de la Bienal: ser un acto político, como propondría Didi Huberman, y presentar un programa de acción. Pero para establecer algunas pautas de análisis, una Bienal es un punto de encuentro, es un despliegue cada dos años de una plataforma expositiva-dinámica de arte -ahora contemporáneo- conformada por obras, artistas, talleres y presentaciones que responden a un tema o a una convocatoria estipulada previamente. Ese tipo de encuentros bienales que construyen sentido y conocimiento desde otras plataformas, van articulando un lenguaje que cohesiona al arte latinoamericano y al sur contemporáneo, montan una base sólida que instituye lo que se podría entender –con considerables tintes- como identidad. Ese lenguaje establecido en las bienales se hace vigente y se instituye a partir de la obra, de la exhibición y curaduría de las piezas, de los discursos sobre los que versan, de la interpretación semántica de los bloques que conforman esos espacios, etc.

Anthony Gardner, como ya hemos mencionado, especialista en teoría del arte y estudios sobre curaduría de la Universidad de South Wales en Australia, posiciona a los estudios sobre bienales o a la “bienalogía” como un campo emergente que se encontraría dividido en dos líneas de pensamiento: una que resaltaría su potencialidad en el campo del arte y otra que tendría un efecto opuesto.

Sin embargo, ambas líneas tienen su raíz en los impulsos competitivos y coloniales del capitalismo del siglo XIX (representados más claramente en las ferias mundiales y en las exposiciones universales que comenzaron en Londres en 1851 y se extendieron por toda Europa, América del Norte y Australasia en las décadas siguientes, culminando con la creación de la Bienal de Venecia y la Carnegie Anual de Pittsburgh, a mediados de la década de 1890)(Gardner, 2015:71)

Aunque su origen pueda remitir a “los signos de un deseo de poder del Atlántico Norte o de su generosidad de espíritu...”(Gardner, 2015:72) para con las regiones excluidas de estos grandes centros del mundo del arte, algo se transformó en el proceso para que hoy muchas de las bienales que aparecen y refuerzan su impulso democrático ganen relevancia y tengan voz. En respuesta a la pregunta central del artículo de Gardner sobre cómo sería pensar una perspectiva de las bienales desde el sur y qué alternativas plantea, la iniciativa de Bienalsur activa ese tipo de quiebre al que invita la pregunta del autor.

Existen más de 150 bienales en el mundo y unas diez se realizan en América del Sur. Se podría pensar que, ¿estamos frente a una necesidad sustancial de visibilidad y proyección?, ¿es el momento de insistir en la diferencia de perspectivas que hablan de otras historias, otros motores y nuevas causas?

La propuesta sur global de UNASUR para el 2017 -transformada en Bienalsur- se escuchaba con fuerza y se esperaba con ansias. Entre bambalinas se hablaba de un trauma histórico vivido por la región del sur latinoamericano que se podía traducir en un lenguaje común y que tenía la pretensión de expandirse a cada ciudad que integrara la nueva bienal. Como si hubiese una imperativa necesidad de visibilizar los rezagos de una historia recuperada a medias y que quisiera reivindicar un pasado que hoy nos constituye. Hay una apelación enorme a la memoria y a la consciencia de una sociedad que no ha podido sanar.

Algo que debe destacarse es que BIENALSUR no nace como una iniciativa del gobierno -y menciono este dato porque la historia de las bienales, en general, y especialmente las del “sur” tienen como una de sus estrategias más fuertes la acción política y la agenda de algunos gobiernos que a través del arte abogan por relaciones culturales más amables e inclusivas- sino que fue un esfuerzo académico gestado desde una universidad pública.

Gardner, en el texto “Bienales al borde o una mirada a las bienales desde las perspectivas del sur”(2015), detalla con mucha luz cómo se ha ido gestando y constituyendo la historia de las “bienales del sur” en sintonía con la narrativa y las

posibilidades político-económico-artísticas de cada ciudad -en el caso de la bienal que nos ocupa de una región-.

Parece que la perspectiva para analizar las bienales hubiese sido siempre a partir de una mirada imperial al servicio de una condición reforzada desde el norte, entonces, una reflexión histórica sería sobre los lugares comunes -en la historia del arte- es fundamental para generar iniciativas lejos de esa agotada unidireccionalidad ideológica que establece binomios como centro-periferia y local-global.

Entonces, cuando Cuauhtémoc Medina -curador e historiador del arte mexicano- dice "Curando desde el sur" "...remite a una práctica que se configura cuando uno se ubica (o uno descubre que está) en una dialéctica de debates históricos a largo plazo; cuando uno se asume como parte de una genealogía crítica que negocia, desespera o redefine la historia del Sur como una geografía disidente del arte moderno y contemporáneo"(Medina, 2015). Esto no hace más que ilustrar la concordancia entre la práctica y el discurso curatorial de muchos protagonistas del arte contemporáneo latinoamericano.

Y si bien existen archivos que documentan una historia de esas bienales que se gestaron desde diversas iniciativas y posibilidades, los eventos tenían un concepto similar a las primeras bienales pero con un corte más regional. La Première Biennale de la Méditerranée o Bienal de Alejandría, en 1955, estaba sostenida por una agenda política: conmemorar el tercer aniversario de la Revolución egipcia e impulsar una comunión "mediterránea" para propiciar la cooperación artística. (Gardner, 2015:74). El patrocinador más importante de esa bienal, Gamal Abdel Nasser, coyunturalmente se convirtió en presidente egipcio en las siguientes elecciones.

La Bienal de Artes Gráficas, en sus ediciones posteriores a 1955, tendría un eco ideológico en la conferencia realizada en Bandung, Indonesia, que estableció ciertos acuerdos desde una comunidad alternativa de países "no alineados". La categoría "Tercer Mundo" lideraba ese imaginario compartido pensándose como una "...entidad geopolítica crítica, menos basada en los lazos explícitos de

solidaridad que en experiencias compartidas de descolonización y una insistencia en no depender de la dicotomía ruso-estadounidense de la Guerra Fría”(Gardner, 2015: 75). Esa bienal, en la década de los sesenta reprodujo los discursos y los compromisos agenciados por ese Movimiento articulándolos con los de Tito en un ejercicio político de liderazgo y ascenso.

De alguna manera, estos dos ejemplos ilustran cómo plataformas insospechadas, como la del arte, pueden construir realidades y sostener proyectos transformando los modos tradicionales de hacer política desde los discursos y su práctica. Gardner enfatiza esta labor defendiendo que no es “...exagerado sugerir que lo que estas bienales de los no alineados, del tercer mundo, del sur, estaban tratando de hacer era dar forma a la independencia cultural después de lograr la independencia nacional...”(Gardner, 2015: 77).

En Latinoamérica, hay una extendida lista de vocaciones compartidas que conformaron alianzas estratégicas entre arte y política posibilitando una participación del público e incidiendo en la organización de prácticas y políticas culturales nacionales y transnacionales.

La Bienal de Coltejer en Colombia y la Bienal del Mercosur integran esta lista, la primera “... surgió como una plataforma inusual para divulgar la información sobre la política fraudulenta en la región, para el debate entre los participantes y, finalmente, para protestar contra las nuevas imposiciones de poder de Suramérica”(Gardner, 2015:83). La segunda se realizó en 1997 y surgió de la iniciativa privada. La búsqueda de la Bienal del Mercosur fue problematizar la identidad latinoamericana a la luz de mostrar la producción de los artistas de la región. Las relaciones interculturales entre esos países se facilitaron con algunas iniciativas políticas, “Previo a la creación de la Bienal del Mercosur se realizaron encuentros entre políticos y se aprobaron leyes para facilitar el intercambio entre los países, como el Protocolo de Integración Cultural del Mercosur, que permitió la cooperación cultural entre los países miembros, facilitando la circulación de las obras de arte; la Ley de Incentivo a la Cultura; y la ley que promovía la inversión

de las empresas en cultura a cambio de la liberación de impuestos”(Matamala, 2018).

Frente a estas experiencias, desarrolladas escuetamente y como dato anecdótico de la transposición de los discursos a su materialización como eventos de arte, retomamos Bienalsur como uno de esos encuentros que replican la hostilidad hacia un sistema del arte. A partir de los discursos curatoriales e institucionales que la respaldan, esta producción de arte, de organización, de lazos y acciones políticas y culturales busca asumir una posición enunciativa crítica y propositiva.

Néstor García Canclini, filósofo argentino e impulsor de los estudios culturales latinoamericanos, en un ensayo titulado “Bienalsur: ensayar otra geopolítica” (2017) explica algunos puntos que se conectan directamente con la historia de las bienales del sur relatada anteriormente y la propuesta innovadora de este evento.

Porque esta bienal fue un proyecto presentado a doce ministros de cultura de UNASUR -Unión de las Naciones Suramericanas que es una comunidad política y económica conformada por 11 países en 2004- con el afán de impulsarlo en sintonía con la orientación política de la región. Si bien eso no fue posible, dado que la Universidad asumió la organización de la bienal, tuvo el apoyo de esos ministros para activar la participación de nuevos socios como curadores, artistas e instituciones. Esa relación paradójica no escapó a la mirada de Canclini, quien afirma:

Cuando observamos el retroceso de las políticas de integración latinoamericana en los últimos años y la desinversión de los Estados en arte, ciencia y cultura, el emprendimiento de esta bienal, al activar los lazos de la región y expandirla con una visión tan vasta del *sur*, pareciera estar a contracorriente. Reafirma la idea de la autonomía posible del arte respecto de las tendencias de desarrollo o retracción económica.(Canclini, 2017:4)

Sin ir muy lejos, algunas de las obras presentados en la Bienal de Sur de los Andes detonan incomodidades sociales y políticas que funcionan subvirtiendo historias compartidas de dolor y abuso como estandartes de recuperación de la memoria. En el Centro Cultural Haroldo Conti se presentó un grupo de obras que registran las dictaduras militares en Latinoamérica y siguen denunciando ese desacople político al recordar a los miles de desaparecidos durante los años setentas en distintos países de la región.

En una de las salas del Centro Cultural, realizado con material de archivo desclasificado de la dictadura chilena, se extienden tiras de papel que recogen esa información a la que se agregan notas y portadas periodísticas de diarios de América Latina y de Estados Unidos. Lo más interesante es que se suma "... también leídos en dos pantallas por niños de escuelas chilenas con dificultades para pronunciar el inglés: documentos tachados y dificultad de lectura, fallas de la lengua y fallas de la censura"(Canclini, 2017:7).

*Touch*, el proyecto de la artista brasileña Regina Silveira deja ver, en la entrada al parque, huellas a gran escala elaboradas en vinilo adhesivo. Habría una resignificación importante cuando el público es interpelado por una huellas gigantes en el lugar donde se encuentra el monumento a las víctimas por el terrorismo de Estado. Una luz encendida que parece insistir en no olvidar la historia.

Este conjunto de obras parece estar sintetizada en otra, del brasileño Ivan Grilo, que expone en placas de metal la frase: "Todos desaparecieron, nadie ha dejado de existir".

### **Cartografías desde el sur**

En una entrevista sobre Bienal de Sur de los Andes como parte de uno de los Encuentros Sur Global, Néstor García Canclini hizo una afirmación interesante: que hoy en día, la

obra ya no está en el objeto, sino en los contextos y en las redes en que circula, en los relatos, apropiaciones, entre los artistas y el público.

Para el filósofo, el campo de las mediaciones interculturales ha ganado terreno así como las ferias y las bienales se han convertido en una suerte de superación de las instituciones como los museos o las galerías de arte. Este tipo de evento gestiona nuevos modos de visibilidad y circulación, dado que las bienales llevan a los artistas a escenas globales y no regionales, sin embargo, algo pasa con la identidad.

Existen alrededor de 200 bienales en el mundo y -generalmente- son un encuentro cada dos años que se repite en una ciudad. Se exhibe obra de un curador -muchas veces concebido como autor-, se elige un tema, se convoca a los artistas, se reconocen nuevos proyectos, se propone un recorrido, un modo de lectura y finalmente concluye, después de un tiempo estipulado por un comité organizador.

Y uno de los puntos más relevantes que articula el proceso de una bienal con el público es el tipo de propuesta, las identidades que convoca, los discursos y prácticas que rigen la gestión y la forma de participación. Estas características propias del funcionamiento de cualquier evento bienal tienen un giro interesante en Bienalsur, porque desafían el modelo a partir de una propuesta invertida: primero se convoca a los artistas y a las obras, de esa selección se crean los ejes curatoriales y se hace un concurso para elegir a los curadores. Es un proyecto que está sostenido por una impronta democrática y participativa ya que busca dialogar con el entorno, generar *feedbacks* con el público, con los artistas y con la ciudadanía.

Porque en el discurso de los organizadores -y sobre todo en la agenda institucional- se busca que el arte reconstruya los lazos sociales, especialmente un tipo de programa colectivo que nace como un espacio emergente, propositivo y plural.

Cuando George Didi Huberman titula a uno de sus ensayos “El arte como máquina de guerra”, está parafraseando a Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Una máquina

Tabla 1

| Nombre de la nota  | Curador             | Detalle   | Fecha    | Kilómetro | Sede   | Artista   | Eje curatorial            |
|--|---------------------|---|----------|-----------|--|---|---------------------------|
| Un lugar para vivir cuando seamos viejos                                 | Nekane Aramburu     | Nueva proyección de Escuela de envejecer de la artista argentina con personas de la tercera edad.   | 12/08/17 | 10354     | Baluard Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma                         | Ana Gallardo  | Arte y acción social      |
| Prólogo contemporáneo para una colección moderna                         | Diana Wechsler      | Repertorio de obras seleccionadas que busca activar desde el presente una mirada sobre las distintas tradiciones.   | 22/08/17 | 284       | Museo Nacional de artes visuales de Montevideo                                 | Alberto Lastreto, Regina Jose Galindo, Mariano Molina, Joaquín Aras, Carlos Trilnick, Lia Chaia, Tatsumi Orimoto.   | Colección de colecciones  |
| Donde aparecen las distancias  |                     | Intervención: retirar placas que cubren el uso del lugar, una acción para retomar la historia de la cárcel antes de ser un edificio de arte.  | 22/08/17 | 290       | Espacio de arte contemporáneo, Montevideo.                                     | Eugenia Calvo   | Curadurías bienalsur      |
| Lugar en ninguna parte   |                     | Es un proyecto colectivo que integra al laboratorio del centro: campo, utopía y ámbito rural.   | 22/08/17 | 281       | Centro cultural de España en Montevideo  | Anthony Fletcher, Guillermo Amato   | Proyecto asociado         |
| Escuela de envejecer   |                     |   |          | 281       | Centro cultural de España en Montevideo  | Ana Gallardo  |                           |
| Presentación de 21 proyectos en la facultad de artes y espacios públicos |                     | Presentación de veinte proyectos que involucraron a más de 200 estudiantes, docentes, egresados, estudiantes e invitados.   | 22/08/17 | 283       | IENBA- Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República |   |                           |
| Una historia nunca contada desde abajo                                   |                     | Ensayo audiovisual que toma como punto de partida el Cybersyn, proyecto que tuvo lugar en Chile entre el 71 y el 73. Reflexiona sobre la distancia entre humanidad y tecnología.  | 22/08/17 | 281       | Centro cultural de España en Montevideo  | Regina de Miguel  | Curadurías bienalsur      |
| Kiosco   | Ricardo Ramón Jardo | Kiosco fue un colectivo autosugestionado que conformó un espacio de arte contemporáneo. Fue un promotor del coleccionismo joven y de la integración del arte con la comunidad.  | 22/08/17 | 281       | Centro cultural de España en Montevideo  | Santiago Velazco, Fabio Rodríguez, Lucía Franco, Julia Castagno, Federico Aguirre   | Proyecto asociado         |
| Factors 4.0  |                     | Festival de arte que tiene como eje común reunir artistas que trabajan entre arte, ciencia y tecnología.  | 29/08/17 | 1055      | Universidad Nacional de Santa María, Brasil                                    |   | curadurías bienalsur      |
| Diálogos bienalsur   |                     | Diálogo entre artistas que realizaron intervenciones en el espacio público.   | 30/08/17 | 3         | Museo nacional de bellas artes   | Pedro Cabrita Reis, João Paulo Siqueira, Andriano Mearisoa, Bertrand Ivanoff, Regina Silveira, Miguel Harte, Marie Orensanz, Bernardí Roig, Katie Urban, Anibal Jozami, Diana Wechsler, Fernando Farina y Ana María Battistosi. |                           |
| Touch  |                     | las huellas de manos actúan como marcas humanas y genéricas de gran formato, recortadas en vinilo adhesivo. Las mismas fueron obtenidas en diversos workshops y talleres desarrollados en cada una de las instituciones involucradas  | 31/08/17 | 10        | Parque de la memoria, monumento a las víctimas del terrorismo de estado.       | Regina Silveira   | Arte en el espacio urbano |
| The eye  |                     | Un gran ojo irrumpe en la pantalla luminosa de publicidad que frenéticamente reproduce videos que comunican distintas propuestas. De pronto, durante un minuto parecería que el tiempo se ha suspendido y que alguien nos observa colocando "bajo sospecha" al público que transita | 31/08/17 | 3         | Museo de Arquitectura y diseño Julio Kesselman                                 | Katie Urban   | Arte en el espacio urbano |
| Mas allá del tiempo  |                     | Como si de pronto emergieran de la tierra, un conjunto de enormes agujas de relojes de distintos formatos y alturas se imponen en el espacio como una invitación a pensar   | 31/08/17 | 4         | Plaza Rubén Darío  | Marie Orensanz  | Arte en el espacio urbano |

CUADRO 6

de guerra es un dispositivo capaz de contradecir a los aparatos de estado. Y enfatiza que "...los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de

| Nombre de la nota                | Curador                                       | Detalle  | Fecha    | Kilómetro | Sede  | Artista   | Eje curatorial            |
|----------------------------------|---|--|----------|-----------|---|---|---------------------------|
| Pozo bajo el agua                |   | Forma de resina y pigmentos que llama emergentes, instalados en la fuente rectangular de la Plaza Rubén Darío de la Ciudad de Buenos Aires. Ellos, como extrañas presencias con alusiones a algún raro tipo de ser -entre vegetal y animal- surgen de entre las aguas, laten, respiran, dejándose ver a través del aura luminosa que -de manera intermitente- se repite incansable.    | 31/08/17 | 4         | Plaza Rubén Darío                               | Miguel Harte  | Arte en el espacio urbano |
| S/T                              |   | Serie de obras con piezas estructurales y formas geométricas puras.  | 1/9/17   | 304       | Parque de España                                | Marcolina Di Piero  | Arte en el espacio urbano |
| nosotros/nosotros                |   | Es una instalación en el espacio público. Consiste en dos rejas metálicas de 6 x 4 metros que llevan inscrita la palabra "Nosotros" entre sus barrotes. Las dos hojas están cruzadas de forma que se sostienen mutuamente para no caer.  | 1/9/17   | 304       | Parque de España                                | Eduardo Basualdo  | Arte en el espacio urbano |
| Touch y video instalación limiar |   | Limiar video-instalación tiene como tema la luz y sus significados de inmanencia. Lo que se lee y lo que se ve en la secuencia de imágenes es siempre la luz, sea como palabra -en distintos idiomas- o como fenómeno. Limiar es una mancha luminosa que se configura y desconfigura, continuada e infinitamente.  | 1/9/17   | 306       | Museo de la memoria                             | Regina Silveira   |                           |
| Dura lex sed lex                 | Raphael Fonseca (BRA) y Juliana Gontijo (BRA) | Dura lex sed lex es una frase latina que significa "la ley es dura, pero es la ley". La máxima era utilizada en Roma antigua para recordar los límites de la legislación estatal y su sentido de inflexibilidad.   | 01/09/17 | 305       | Centro cultural Parque España                   | Gildo Meireles<br>Hélio Oiticica<br>Luciana Lamothé<br>Pedro Victor Brandao<br>Raphael Escobar<br>Gaspar Nuñez<br>Federico Manuel<br>Peralta Ramos<br>Graciela Carnevale<br>Horacio Abram Luján<br>Lourival Cuquinha<br>Rodrigo Etem<br>Gustavo Von Ha<br>Colectivo Filé de Peixe<br>Anibal López<br>Jhais Quintero<br>Alexandre Vogler<br>Marcio Almeida<br>Regina José Galindo<br>Victor "Crack"<br>Rodríguez<br>Willyams Martins<br>Edwin Sánchez<br>Habacuc Vargas<br>Yoshua Okón<br>Luiza Ungar<br>3NO33<br>Joãozinho Trinta<br>Adrian Balsecca<br>Anton Steenbock<br>Narda Alvarado<br>Rodrigo Moya Moreno<br>Colectivo Cateatars | Curadurías Bienal sur     |
| 1706                             |   | Atento al lenguaje de las calles, la propuesta de Siquier es intervenir el paisaje urbano a través de un diseño donde las formas producen cierta atracción hipnótica desde todos los puntos de vista.  | 1/9/17   | 304       | Parque de España                                | Pablo Siquier   | Arte en el espacio urbano |
| ¿Quién fue?                      | Curadurías Bienal sur                         | ¿Quién fue? es la pregunta que subyace a ese dedo acusador que Sacco imprime en distintas superficies y ubica en diferentes ámbitos del espacio público (ventanales, muros, zonas de paso) con la certeza de que la experiencia de tránsito de cada uno de los sujetos que camina por los distintos espacios es singular, subjetiva, y se ubica en el tiempo ahora de cada espectador. | 4/9/17   | 2155      | Museo de arte contemporáneo de Sorocaba, Brasil | Graciela Sacco  | Arte en el espacio urbano |

CUADRO 7

| Nombre de la nota | Curador         | Detalle  | Fecha  | Kilómetro | Sede  | Artista          | Eje curatorial            |
|-------------------|-----------------|--|--------|-----------|---|------------------|---------------------------|
| Remoto control    | Fernando Farina | Eduardo Basualdo presenta el proyecto Remoto control, que reúne la instalación "Voluntad" con otras obras del artista de distintas épocas. "Voluntad" es una instalación cinética. Consiste en una clásica reja de garage instalada en medio de la sala dividiendo el espacio en dos mitades. El portón se mueve automáticamente y golpea las paredes cerrando un lado y abriendo el otro al mismo tiempo. Ambos lados de la reja permanecen siempre unidos por un pasaje. La ubicación de ese pasaje es lo que cambia de lugar y obliga al público a desplazarse o esperar el momento oportuno para cruzar. | 4/9/17 | 2155      | Museo de arte contemporáneo de Sorocaba, Brasil | Eduardo Basualdo | Arte en el espacio urbano |

CUADRO 8

|                               | Curador    | Detalle  | Fecha   | Kilómetro | Sede   | Artista              | Eje curatorial       |
|-------------------------------|------------|--|---------|-----------|--|----------------------|----------------------|
| <b>Dios es inmigrante</b>     |            | Esta intervención situada en la plaza de las instalaciones del Antiguo Hotel de Inmigrantes, implica un conjunto de 10 mástiles que formalmente parecen cruces y que reivindican la inmigración. La artista afirma que inmigrantes somos todos, por eso Dios es inmigrante, está en todos lados.   | 9/17    | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Mariana telleria     | Curadurías Bienalsur |
| <b>Nuvem para meia altura</b> |            | Enormes vidrios templados suspendidos en el aire, tubos de neón y otros materiales forman parte de los recursos que dan forma a la intervención del artista brasileño. Bechara trabaja con elementos de la arquitectura en busca de una intersección virtuosa entre ellos y los espacios arquitectónicos que elige para instalar sus obras.  | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | José Bechara         | Curadurías Bienalsur |
| <b>Los mundos</b>             |            | Video-instalación que integra los 7 capítulos del proyecto As far as we could get (2017), cuyos capítulos llevan por título: Axis, History, La Venganza Del Amor, The Other, Ideologies, Antipodes, The World. Esta video proyección contiene elementos documentales y ficcionales. Iván Argote excava un canal imaginario entre Indonesia y Colombia, o más específicamente entre la municipalidad de Palembang y una ciudad llamada Neiva.   | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Iván Argote          |                      |
| <b>Le la tour du monde</b>    |            | Un conjunto de textos en sencilla tipografía blanca sobre plano negro se ofrecen como un enigma a resolver; confundiendo primero, quizás, con publicidad para luego cobrar otros sentidos. Se identificarán las lenguas allí yuxtapuestas, se comprenderá de a tramos, emergerá el extrañamiento. Este proceso, muy ligado al del viaje y la migración - dónde sino en la lengua y sus usos se radica uno de los nodos de la distancia cultural- invitan a repensar sobre las condiciones de vida que tenemos naturalizadas.   | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Joel Adrianomearisoa | Curadurías Bienalsur |
| <b>Primeras líneas</b>        |            | Documentación rasante y minuciosa de la caligrafía de "papelitos", cuya aspiración es "que parezca que los ascensores fueron hechos para recorrer el dibujo de arriba abajo". En el ascensor que sube la información irá en crescendo. Piso a piso, mayor densidad de papelitos blancos ínfimos y alineados. Como líneas de pentagramas o frases de un texto más y más complejas. En el otro ascensor, en cambio, la información irá cayendo en intensidad, se diluye o deconstruye. Todo dibujo es un texto imposible de leer. Un texto frente al que todos nos sentimos extranjeros: inmigrantes". | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Marco Maggi          | Curadurías Bienalsur |
| <b>Salto atrás</b>            | Biensalsur | Hazoum se apropia de objetos y les confiere un nuevo sentido al introducirlos en un contexto fuera de lo común. Este artista traslada la espiritualidad de sus antepasados dentro de una imaginería absolutamente contemporánea al utilizar materiales de deshecho encontrados en cualquier lugar. Sus creaciones se destacan por su vertiente de denuncia política y por las reflexiones en torno a la historia de su país y la práctica de la esclavitud.  | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Romuald Hazumé       | Curadurías Bienalsur |

CUADRO 9

|                            | Curador | Detalle  | Fecha    | Kilómetro | Sede  | Artista         | Eje curatorial        |
|----------------------------|---------|--|----------|-----------|---|-----------------|-----------------------|
| <b>Sombras para llevar</b> |         | Este proyecto consiste en un dispositivo que le permite a la artista dibujar y recortar las sombras de los visitantes en la postura que ellos deseen, para luego plegarlas y regalárselas. | 14/12/17 | 1133      | Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. | Juliana Iriart. | Curadurías Bienalsur. |

CUADRO 10

guerra están del lado de la potencia.”(Huberman, 2011:25), porque para este autor una exposición es la que presenta de forma inherente esa cualidad posible, latente, de potenciar el pensamiento, es ese dispositivo que desterritorializa el propio territorio del arte y lo fragmenta. Como afirma Florencia Battiti, curadora e

|                            | Curador        | Detalle   | Fecha    | Kilometro | Sede   | Artista  | Eje curatorial           |
|----------------------------|----------------|---|----------|-----------|--|--|--------------------------|
| Trazas simultáneas         | Cristina Rocas | Trazas simultáneas inscribe un grupo de obras pertenecientes a colecciones argentinas y brasileñas en la trama del arte latinoamericano contemporáneo. Se trata de propuestas que ponen énfasis tanto en las relaciones interculturales y la memoria histórica como en los aspectos formales y sensoriales. El diálogo entre las obras ofrece un conjunto de "trazas simultáneas" que, antes que una lectura unívoca, interpela al espectador para abrirle nuevos interrogantes.  | 06/06/17 | 2         | Embajada de Brasil- espacio cultural- Palacio Pereda                               | Mondongo y José Bedía<br>Fabiana Barreda<br>Fredí Casco<br>Claudia Andujar<br>Paulo Bruscky<br>Jorge Macchi<br>Graciela Sacco<br>Paola Monzillo<br>Dias & Fiedweg<br>Vik Muniz<br>Fabían Marcaccio<br>Cildo Meireles<br>Jac Leimer<br>Geli González<br>Fernanda Laguna<br>Pedro Tyler<br>Guillermo Kutica<br>Pablo Reinoso<br>Pablo Suárez<br>Hernán Marina<br>Jorge Eduardo Eielson<br>Ernesto Neto<br>Gisela Motta<br>Leandro Lima<br>Carlos Gallardo<br>Fabio Morais<br>Daniel Ontiveros<br>Alberio Lastreto<br>Vollupa Jarpa<br>Tomás Espina<br>Diana Doweik<br>Mirtha Dermisache<br>Ernesto Ballesteros<br>Sebastián Dosbats<br>Osvaldo Salerno | Colección de colecciones |
| Apertura oficial bienalsur |                | La apertura oficial de la primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur tuvo lugar en Buenos Aires con un acto cultural multitudinario que contó con la presencia del Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Horacio Larreta; el Ministro de Cultura de la Nación, Pablo Aveluto; el Ministro de Cultura de CABA, Ángel Mahler, el Director General de Bienalsur, Anibal Jozami; la Directora Académica y Artística, Diana Wechsler, la Asesora General de Bienalsur, Mariela Ilhesca, junto a otras personalidades de la Cultura, el cuerpo diplomático acreditado en Argentina y artistas.                       | 7/9/17   |           |  |  |                          |
| Flatbed                    |                | El elemento central de la pieza viene a ser el dibujo, con un amplio registro estilístico que pone a dialogar un trazado lineal, mecánico, con otra variante más libre y expresiva. Croquis para pinturas, bocetos de instalaciones, apuntes con pequeños textos y complicados diseños traen a colación viejos y nuevos temas: el taller de reparaciones, los pozos, las grandes marchas demostrativas, los libros prohibidos y las series Tubosutra; o también conceptos como la masa y su entorno, lo individual y lo colectivo, el Método de la Fuga Crítica, y la entropía de las ciudades, entre otros tantos recurrentes dentro del trabajo de Fiené. | 9/9/17   | 3         | Pabellón de bellas artes de la UCA- Pontificia Universidad católica Argentina      | René Francisco   | Curadurías Bienalsur     |
| Convergencias imaginarias  | Diana Wechsler | una video-instalación donde se observa un contrapunto entre la materia, como ruina y la imagen como testigo de una acción. Construye un hombre de arcilla que luego demuele a golpes. Aquel cuerpo registrará las marcas que remiten a las fatalidades naturales, políticas y sociales a las que el hombre se vio sometido.   | 9/9/17   | 5         | Museo Histórico Nacional   | Ivan Grilo, Hugo Aveta   | Curadurías Bienalsur     |
| Arte, tiempo y naturaleza  |                | Arte, tiempo y naturaleza, son las tres nociones que organizan conceptualmente la serie de trabajos reunidos en la antigua confitería El Águila, hoy MUNTREF Centro de arte y naturaleza destinado a situar, desde las artes visuales, problemáticas relativas al medio ambiente, los recursos naturales y la biodiversidad.  | 10/9/17  | 6         | Muntref- Centro de arte y naturaleza- sede ecoparque de la ciudad de buenos aires. | Freddy Dewey<br>Mathews<br>Colectivo<br>Electrobiola<br>Fátima Rodrigo<br>Balam Bartolomé<br>Dias & Fiedweg  | Curadurías bienalsur     |

CUADRO 11

historiadora del arte argentina, hay una "...apuesta al carácter dialógico de la práctica artística y a la singular capacidad del arte contemporáneo para abordar temas complejos sobre los que no existe una sola mirada ni una única respuesta" (Battiti, 2018).

Así funcionó Bienalsur, como una máquina de guerra. En su edición 2017 logró cohesionar propuestas artísticas que traspasaron el territorio del arte, desarticuló

|  | Curador   | Detalle   | Fecha   | Kilometro | Sede   | Artista  | Eje curatorial           |
|--|---|---|---------|-----------|--|--|--------------------------|
| <b>Huellas en la naturaleza</b>                      | Diana Wechsler  | Cuatro pantallas reciben al espectador. En ellas, de manera diferencial se sintetizan las experiencias exploratorias de cuatro artistas en nuestro espacio natural. Christian Bollanski (FRA) levó a cabo en Bahía Bustamante (Chubut, Patagonia Argentina) un recorrido por la soledad de esa geografía para instalar allí unos dispositivos sonoros que se activan con el viento para establecer –a partir de esas sonoridades aleatorias– un diálogo posible con las ballenas. Angelika Markul (POL), para su proyecto Memoria del glaciar, viajó al Perito Moreno (Santa Cruz, Patagonia Argentina) y desarrolló una reflexión visual en torno a la historia de esas enormes masas de hielo y su encubierta fragilidad. Charly Nijensohn (ARG), con su proyecto El ciclo de la intensidad, transitó el Salar de Uyuni (Bolivia) para poner en cuestión la posición del hombre ante la inmensidad de la naturaleza y Eduardo Srur (BRA), con su proyecto Pets, llevado a cabo en diferentes locaciones a lo largo del río Paraná y en la boca del Riachuelo, desarrolló una experiencia destinada a llamar la atención sobre la polución de las aguas y la necesidad de aprender a preservar este recurso. | 10/9/17 | 6         | Muntref- Centro de arte y naturaleza- sede ecoparque de la ciudad de buenos aires.         | Angelika Markul<br>Christian Bollanski<br>Charly Nijensohn<br>Eduardo Srur   | Curadurías<br>Bienalaur  |
| <b>Discontinuidades. Ensayo sobre la diversidad.</b> | Diana Wechsler  | este ensayo curatorial eligió provocar discontinuidades y pensar a partir de su posible eficacia para la emergencia de nuevas miradas sobre repertorios ya establecidos, con piezas seleccionadas de la vasta colección de video-arte de Isabelle y Jean-Conrad Lemaitre(Francia). Dos gestos signan esta muestra y orientan el recorrido del espectador: las disrupciones contemporáneas dentro del relato instalado en la colección permanente del museo y los contrapuntos, entre piezas de videoarte de procedencias diversas.  | 10/9/17 | 1         | Museo de arte hispanoamericano Isaac Fernández Blanco                                      | Zhen Chien Liu<br>Mark Wallinger<br>Bajran Sarcevic<br>Frank Hesse<br>Ryan Gander<br>Pablo Accinelli<br>Enrique Flamirez<br>Sebastián Díaz Morales<br>Sigalit Landau<br>Marjan Laaper<br>Arthur Kleinjan<br>Emily Jacir<br>Jumana Emil Abboud.   | Colección de colecciones |
| <b>Árbol Nexor</b>                                   |   | La instalación Árbol Nexor es la continuidad de La Ballena va llena, obra fundamental de este colectivo de artistas argentinos. En La Ballena va llena, el colectivo Estrella del Oriente (EDO) plantea la solución del problema migratorio hacia los países del Primer Mundo.EDO propone que mediante un viaje en el barco Ballena, los migrantes se transformen en obras de arte, aplicando la ley duchampiana -admitida en el mundo del arte- de ampliación de obra a los objetos cotidianos. Siendo obra de arte certificada y legitimada por EDO, el migrante debe ser admitido y protegido por la ley de esos países.   | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Daniel Santoro<br>Pedro Roth<br>Juan Carlos Capurro<br>Juan Tala Cedrón<br>Marcelo Céspedes  |                          |
| <b>Prepared space</b>                                |   | Prepared space es una instalación, sitio específico, que propone un espacio blanco, brillante, especialmente acondicionado, donde la artista realiza cortes sobre las paredes y el piso e inserta en ellos una serie de piezas de bronce como si la sala fuera a colapsar sino las tuviera  | 11/9/17 |           |  | Tatiana troubé   | Curadurías<br>Bienalaur  |
| <b>Arte para pensar la nueva razón del mundo</b>     | Manuel Borja-Villel (ESP)<br>Cristina Cámara (ESP)<br>Beatriz Herráez (ESP)<br>Lola Hinojosa (ESP)<br>Rosario Peiró (ESP) | Los fondos de la Colección del Museo Reina Sofía que se exponen compuestos en su mayoría por adquisiciones recientes, se aproximan a los lenguajes y prácticas artísticas que caracterizan el período comprendido entre finales de los años noventa y el año 2007, tanto en el contexto nacional como internacional, a partir de una serie de cuestiones compartidas que marcan el comienzo del siglo y llegan hasta la actualidad.<br>El modo en que los artistas abordan los efectos de la globalización y las nuevas configuraciones geopolíticas constituye el punto de partida de esta exposición.   | 11/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Zoe Leonard (USA)<br>Altan Sekula<br>María Ruido<br>Pedro G. Romero<br>Joaquín Jordá<br>Aniže Ehmman<br>Harum Farocki<br>Hito Steyerl<br>Alicia Creischer<br>Andreas Siekmann<br>Taller popular de Seigrafía<br>Marcelo Expósito<br>León Ferrari<br>Mapa Teatro<br>Ines Djoujak<br>Peter Friedl<br>Jorge Riballa | Colección de colecciones |

CUADRO 12

los procesos recurrentes de participación invirtiendo las normas y logró concebir ocho ejes curatoriales que fueron producto de un proceso transparente y vinculante.

| Obra/evento                                  | Curador  | Detalle   | Fecha   | Kilómetro | Sede  | Artista  | Eje curatorial                                 |
|--|--|---|---------|-----------|---|--|--|
| Humus/la piel no calla y LUZ                 |  | Teresa Pereda interviene con una imponente vertiente natural la cúpula del Planetario de Porto Alegre, situando al espectador en un templo de contemplación de la bravura del agua y el sonido de nuestros días inmersos en el tránsito urbano. El movimiento de las partículas interactúa con sonidos humanos retroalimentando un ciclo rítmico que vuelve perceptibles los pulsos de la naturaleza y del hombre. Ámbito de encuentro y desencuentro. Naturaleza y vida urbana. Ambos en riesgo, en tanto emergen, ninguno calla. El proyecto LUZ concibe la experiencia del arte como expansión de conciencia capaz de modificar a quien la vive. La artista invita a los espectadores a caminar por un mapa sin límites. | 3/10/17 | 2004      | Universidade Federal do Rio Grande do Sul                             | Teresa Pereda  | Curadurías Bienalsur                           |
| Museo abandonado.                            |  | El Museo abandonado de Diego Bianchi (ARG) es una invitación a artistas de Valparaíso para producir en forma conjunta una serie de obras para ser expuestas en lugares públicos, de manera que la gente que pase por ellos participe activamente en la valoración y construcción de este museo imaginario. Los estudiantes emplazaron sus obras, instalaciones e intervenciones en espacios públicos deshabitados.  | 5/10/17 | 1678      | Escuela Municipal de Bellas Artes de Valparaíso.                      | Diego Bianchi  | Curadurías Bienalsur                           |
| Ejercicios de memoria                        | Andrés Denegri (ARG) y Gabriela Golder (ARG)                               | Para saber hay que imaginarse, indica Didi-Huberman. Para recordar hay que imaginar, insiste. Lo imaginable es una excusa. Las imágenes son pistas, fragmentos de memoria, posibles testimonios, entramados, caminos o destinos. Imágenes y sonidos como disparadores de procesos reflexivos en articulación dialéctica con los documentos. Porque son siempre necesarias más imágenes, hay diez ejercicios más que se sumaron a otros. Un eco, una construcción colectiva, una insistencia, un ejercicio. Maneras de decir presente, formas de no desaparecer.   | 6/10/17 | 4411      | Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social (Lima, Perú) | Jonathan Perel<br>Ana Gallardo<br>Carlos Trinick<br>Magdalena Cernadas<br>Martín Mórtoła<br>Oesterheld<br>Ignacio Liang<br>Juan Sorrentino<br>Hernán Khourian<br>Gustavo Fontán<br>Christian Delgado   | Curadurías Bienalsur                           |
| HAWAPI 2017-El triángulo terrestre-BIENALSUR | Maxim Holland (PER), Luis Enrique Alarcón (CHL) y Ana María Saavedra (CHL) | Una muestra basada en la acción simbólica conjunta llamada Triángulo Terrestre, en la superficie limítrofe entre Chile y Perú, que realizaron trece artistas en el marco de una iniciativa de BIENALSUR y el Proyecto Hawapi. Esta iniciativa brega por la integración cultural regional respetando las diversidades, a través de una realización conjunta en esta zona. Ese triángulo existe entre dos países y es como un vacío legal que busca ser resignificado y repensado por los artistas en una voluntad de superar conflictos.   | 6/10/17 | 4413      | Universidad Nacional Mayor de San Marcos- Museo de Arte de San Marcos | Gabriel Acevedo<br>Velarde<br>Elizabeth Vásquez<br>Arbulú<br>Ishmael Randall<br>Weeks<br>Sergio Abugattas y<br>Grupo Huanchaco<br>Gabriel Armijo O<br>Higgins<br>Andrés Pereira Paz<br>Yoav Horesh<br>Máximo Corvalán-<br>Pincheira<br>Agencia de Borda y<br>Konantú<br>Courtney Smith<br>Iván Navarro | Arte en las fronteras                          |
| Gestos cotidianos                            | Diana Wechsler (ARG)   | La cotidianidad está poblada de gestos de los que muchas veces no somos conscientes pero que, sin embargo, organizan parte de nuestra relación con los objetos, con los demás, con el mundo. Esta selección de trabajos procedentes de distintas colecciones contemporáneas a la que sumamos uno de los proyectos seleccionados dentro de la convocatoria de BIENALSUR, se detiene en algunos de esos gestos para invitar a descubrirlos con y en ellos y a revisar, a partir de esta observación, las formas en que la naturalización de las normativas socio-históricoculturales nos atraviesan.  | 6/10/17 | 4412      | Centro Cultural de la Escuela Superior de Bellas Artes del Perú       | Gabriela Golder<br>Ana Bella Geiger<br>Oscar Bony<br>Luis Soldevilla<br>Leticia El Halli<br>Obaid<br>Erika y Javier<br>Adriana Bravo e<br>Ivanna Terrazas  | Colección de colecciones, curadurías Bienalsur |
| El relato del exilio occidental              |  | "Relato del Exilio Occidental", es una película de Mireille Kaasar, artista libanesa, residente entre París y Beirut cuya avaril premiere mundial tiene lugar en Bienalsur. El film se apoya en fragmentos de un relato sobre un viaje mágico, donde no se distinguen las fronteras entre la realidad y la fantasía. Un reflejo de un viaje singular y complejo a la vez. La evocación del paisaje funciona como un cruce entre lo estético y lo político, y también como apelación a una memoria tanto íntima como colectiva.  | 8/10/17 | 1281      | Fundación Migliorisi, Paraguay.                                       | Mireille Kaasar  | Curadurías Bienalsur                           |

CUADRO 13

Más de 400 artistas fueron partícipes de este evento en 32 ciudades de 16 países. La combinación que se logró fue ampliamente innovadora creando, como repiten sus directores, una nueva geografía desde el sur. Uno de los objetivos que tiene este proyecto -teniendo en cuenta que las bienales de arte contemporáneo en el mundo son puntos de reunión de muchos países y ciudades- es introducir un

|   | Curador   | Detalle   | Fecha   | Kilómetro | Sede  | Artista  | Eje curatorial       |
|---|---|---|---------|-----------|---|--|----------------------|
| Una estela en la tierra. Ecos de violencia institucional desde América Latina | Florencia Baillii (ARG) y Leandro Martínez Depietri (ARG) | Se propone como una suerte de topografía estética que traza posibles senderos concéntricos y tangenciales para definir el alcance del impacto y hacer visibles sus huellas más transparentes. Aborda las transformaciones sufridas en los modos de vida, en la organización del territorio y en el imaginario colectivo, articulando geografías distantes para abrir otros interrogantes sobre el legado de la violencia institucional. |         |           | Museo de la universidad nacional de Tucumán                     | Graciela Sacco<br>Carlota Beltrame<br>Diana Dówek<br>Nicolás Martella<br>Bruno O. y Víctor Tozarín<br>Renata Espinoza<br>Roa<br>Paulo Almeida<br>Julian D'Angiolillo<br>Jonathan Perel<br>Regina de Miguel | Curadurías Bienalsur |
| poetics, politics, places.  | Nayla Tamraz  | Los artistas convocados a participar de esta reflexión sugieren paisajes y lugares donde se activan los contactos entre política y poéticas. Ellos se proponen redefinir la noción de territorio a la luz del problema de la globalidad y la desterritorialización, pero también a través de una práctica de interioridad y memoria.  |         | 1221      | Museo provincial de bellas artes Timoteo Navarro.               | Saliba Douaihy<br>Eiel Adnan<br>Gilbert Hage<br>Nadim Astar<br>Mireille Kassir<br>Cynthia Zaveri<br>Danele Genadry<br>Saba Innaib  | Curadurías Bienalsur |
| Retrato   |   | A través de doce autorretratos gesticula de diferentes maneras para manifestar distintos estados de ánimo. En esta obra el artista se presenta como único protagonista y remite a sí mismo, sin embargo inevitablemente nos interpela desde la reiteración del rostro único, que se deja ver en una expresión, que intuimos que es máscara pero que nos desafía interrogándonos.  | 22/9/17 | 707       | Museo provincial palacio Dionisi (Córdoba)                      | Roberto Jacoby   | Curadurías Bienalsur |
| Alteridad   |   | El concepto alteridad tiene que ver con el otro y también con la idea de actuación, de encarnar un personaje, de ser otra persona. La idea de duplicarse y de proyectarse en otro está ligada a la concepción de autoconocimiento y asimismo de experimentación por lo que significa encarnarse en otro, "ponerse el hábito" para sentir la vivencia del otro.  | 22/9/17 | 707       | Museo provincial palacio Dionisi (Córdoba)                      | Nicola Costantino  | Curadurías Bienalsur |
| 2000 piezas/ Infinito singular  |   | Esta obra se articula a partir de la hipótesis de que el rostro se da y se esconde, se hereda y se crea, se cumple y se construye, se desdobra en máscaras que lo tipifican, lo normativizan y lo ficcionalizan.  | 22/9/17 | 707       | Museo provincial palacio Dionisi (Córdoba)                      | Maricel Álvarez  | Curadurías Bienalsur |
| Turn en bienalsur   | Katsuhiko Hibino (JPN)                                    |   | 24/9/17 | 4412      | Centro cultural de la escuela superior de bellas artes del Perú | Katsuhiko Hibino<br>Sebastián Camacho<br>Yasuaki Igarashi<br>Tomoko iwata<br>Iumi Kataoka<br>Alejandra Mizrahi<br>Daisuke Nagaoka<br>Henry Ortiz Tapia   |                      |

CUADRO 14

modelo bienal en diálogo con Latinoamérica y con el “sur global”, una característica que han logrado ostentar, hasta el momento, la Bienal de La Habana y Bienalsur.

A continuación se anexará un cuadro que recoge: obras, exposiciones, artistas, curadores, ejes curatoriales, sedes, kilómetros, ciudades y una descripción breve de cada uno de los proyectos presentados en la edición 2017 de Bienalsur. Es un trabajo de elaboración propia que permite vincular los temas presentados con los ejes y los artistas. Este punto es de especial interés en el análisis realizado.

| Obra/evento                   | Curador  | Detalle   | Fecha    | Kilómetro | Sede   | Artista  | Eje curatorial                               |
|-------------------------------|--|---|----------|-----------|--|--|--|
| Haití                         | Roberto Amigo (ARG)  | La latencia de las cabezas de arcilla es la sensación de una voz: más intensa, colectiva, radical, brutal, bárbara. Tomás Espina y Pablo García se desplazan del orden de la reserva de los museos etnográficos a la concentración visual del osario. Ofrecen una solución mesiánica a la trampa formal del arte, pero dejan al espectador en una situación incómoda, donde no hay posibilidad de empatía. Somos obligados, ante la duda de la complicidad, a tomar distancia de esa sucesión de cabezas deformadas, de barro primigenio. No somos otra cosa que la posibilidad de haber sido o de ser una de esas cabezas.   | 8/10/17  | 1280      | Centro de artes visuales museo del barro                                 | Tomás Espina, Pablo García   | Curadurías Bienal sur                        |
| ¿Quién fue?                   |  | ¿Quién fue? es la pregunta que subyace a ese dedo acusador que Sacco imprime en distintas superficies y ubica en diferentes ámbitos del espacio público (ventanales, muros, zonas de paso) con la certeza de que la experiencia de tránsito de cada uno de los sujetos que camina por los distintos espacios es singular, subjetiva, y se ubica en el tiempo ahora de cada espectador.  | 18/10/17 | 2651      | Museo Nacional de Arte (La paz, Bolivia)                                 | Graciela Sacco   | Arte en el espacio urbano                    |
| Misterios                     |  | Boltanski creó un mito, el de unas bocinas que impulsadas por el viento intentan dialogar con las ballenas acerca de aquellas preguntas existenciales. Deja una marca en el paisaje. Instala una sonoridad nueva. Nos hace partícipes a través de un video que, en sincronía con el tiempo real del espectador, se proyecta en otro sitio a cientos o miles de kilómetros de distancia.   | 18/10/17 | 2651      | Museo Nacional de Arte (La paz, Bolivia)                                 | Christian Boltanski  | Curadurías Bienal sur                        |
| Sobre la imagen en movimiento | Diana Wechsler (ARG)   | Sólo vemos lo que sabemos, entonces, es necesario volver a ver y hacer consciente esta cuestión, lo que resulta válido tanto para la imagen fija como para el cine o el video. En busca de mostrar el ver, esta selección de obras de video-arte de la colección de Isabelle y Jean-Conrad Lemaître, conduce al encuentro con una serie de lúcidos ensayos llevados a cabo por video artistas de distintas latitudes en donde se sobre exponen las dimensiones constitutivas del video arte y del cine desactivando los formatos habituales e invitándonos a re-ver y en este ejercicio, a re-pensar los sistemas que activan tanto la producción como la percepción de las imágenes en movimiento. | 24/10/17 | 305       | Centro de Expresiones Contemporáneas.                                    | Matthias Müller<br>Anri Sala<br>Graham Gusein<br>Kai Kaljo<br>Astrid Nippoldt<br>Zineb Sedira<br>John Menick<br>Zhen Chen Liu<br>Julien Crepeux<br>The Atlas Group | Colección de colecciones.                    |
| Miró: la experiencia de mirar | Carmen Fernández Aparicio y Belén Galán Martín, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró (ESP) | Miró: la experiencia de mirar, se centra en el trabajo del artista catalán Joan Miró (1893-1983) durante las dos últimas décadas de su vida. La exhibición presenta cincuenta obras, realizadas por Miró entre 1963 y 1981, pertenecientes a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de España.   | 24/10/17 | 3         | Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)                            | Joan Miró  | Colección de colecciones, proyecto asociado. |
| Liquidación por cierre.       | Florencia Battiti (ARG)  | Liquidación por cierre es la exposición que reúne veinte años de activismo artístico-político del Grupo de Arte Callejero (GAC). La muestra recoge las principales acciones urbanas realizadas por el grupo en torno a cuestiones tales como la violencia institucional, la crisis del neoliberalismo y los antimonumentos.   | 26/10/17 | 10        | Parque de la memoria- Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. | Grupo de Arte Callejero<br>Lorena Bossi<br>Carolina Golder<br>Mariana Corral<br>Vanessa Bossi<br>Fernanda Carrizo  | Proyecto asociado.                           |
| PORQUOI MOI:Choir performance |  | En palabras de su creadora, POURQUOI MOI se trata de un camino sinuoso y progresivo desarrollado entre pedazos de roca y cuerpos y cobró vida durante una extensa residencia en Beirut en contacto con los archivos de la Guerra Civil en el Líbano reunidos por la ONG UMAM. Se trata de un grupo de actuaciones dentro y fuera del escenario, una familia de obras compuesta por tres formatos en vivo que configuran un mosaico espectral simultáneo y reúne los cuerpos de ocho mujeres de entre 16 y 80 años con una variedad de mundos audiovisuales que mezclan las artes del tiempo y el espacio.   | 26/10/17 | 4         | Complejo teatral de Buenos Aires- Hall del teatro Municipal San Martín   | Emmanuelle Raynaud   | Curadurías Bienal sur                        |

CUADRO 15

|  | Curador                             | Detalle  | Fecha   | Kilometro | Sede   | Artista   | Eje curatorial            |
|--|-------------------------------------|--|---------|-----------|--|---|---------------------------|
| <b>Trash banquet. The last supper</b>        | Carolina Aguilera de Snow (ARG/AUS) | rash Banquet, es una instalación con desechos cotidianos locales revalorizados (upcycled trash) y una acción performática de debate: The last supper, surgida de la pregunta apocalíptica que los artistas se formularon al momento de crear la propuesta del banquete: ¿estaremos en nuestra última cena; es este el siglo en el que desgastamos por completo a nuestro planeta?  | 13/9/17 | 4         | Museo Nacional de Arte Decorativo  | Ventana Collective  | Curadurías bienasur       |
| <b>Ventanas del tiempo</b>                   |                                     | Ventanas del tiempo, es un proyecto donde se problematiza la noción del tiempo en la contemporaneidad. Incluye videos realizados a partir de tomas de 24 horas en una serie de ventanas emblemáticas de la ciudad de Buenos Aires. Hablan de miradas construidas y de tiempos virtuales que a veces son mas reales que las propias reales.   | 13/9/17 | 5         | Usina del arte   | Dias & Fiedweg  | Curadurías bienasur       |
| <b>La mirada que se separa de los brazos</b> | Florencia Battilli (AR)             | Una instancia en la que las personas se conectan con las memorias del lugar que la alberga. El C.C. Haroldo Conti, ubicado en el predio de la ex ESMA-el contexto a partir del cual la exposición se anuncia se constituye como un continente de resignificación capital para las narrativas que las obras postulan. Todas las piezas dialogan con un espacio colmado de relatos en tensión; altamente significativo para la historia política argentina. Así, la muestra se configura en torno a las nociones de archivo, exilio, identidades y territorio, enhebrando cruces y contactos cuya sinergia activa la potencia crítica de cada uno de sus enunciados. | 14/9/17 | 12        | Centro cultural de la memoria Haroldo Conti  | Fernanda Laguna<br>Gisela Moffa<br>Leandro Lima<br>Voluspa Jarpa<br>Yan Grilo<br>Vicente Grondona<br>Soledad Sánchez<br>Goldar<br>Lucas Di Pascual<br>Cristina Piffer<br>Guadalupe Miles<br>Tatata Rodriguez<br>Antu Cifuentes<br>Mariela Scafati<br>Francisco Garamona<br>Leopoldo Estol<br>Rudolph Castro<br>Alicia Herrero<br>Carolina Magnin<br>Carolina Volmer<br>Gabriela Golder<br>René Francisco<br>Martín Corliano<br>Ananké Aseff | Curadurías bienasur       |
| <b>lluvia, astrología improductiva</b>       |                                     | Es un proyecto interdisciplinario y participativo estructurado alrededor del sistema de pensamiento astrológico. La performance busca poner en valor el sistema de pensamiento astrológico como un saber que posibilita pensar y abordar vínculos, relaciones humanas y también, la relación con el mundo y la naturaleza.   | 15/9/17 | 12        | Centro cultural de la memoria Haroldo Conti  | Catalina León   | Curadurías bienasur       |
| <b>Ventana bienasur Tokio</b>                |                                     | Una innovadora dimensión virtual que permite la conectividad desde la Universidad de las Artes de Tokio con el resto de las 32 ciudades, 16 países y 84 sedes y más de 350 artistas que forman parte del territorio BIENALSUR posibilitando el diálogo entre unos y otros.   | 15/9/17 | 18370     | Universidad de las artes de Tokio  |   |                           |
| <b>Turn en Bienasur</b>                      | Katsuhiko Hidino (JPN)              | El objetivo de TURN es que gracias a una manera compartida por todos, se reconozca la diferencia que hay entre los seres humanos de esta tierra y se transmita, a fin de construir una sociedad donde todos se respetan mutuamente.  | 15/9/17 | 21        | MUNTREF- Artes visuales sede Caseros I   | KATSUHIKO HIDINO  | Arte y acción social      |
| <b>Zeitgeist</b>                             |                                     | Zeitgeist (espíritu del tiempo, en alemán) es el título del proyecto de la artista franco-argentina quien asumió el pseudónimo: "Ohne Titel" ( que en alemán significa "sin título") para exponer su trabajo de manera anónima con el deseo de que los espectadores se acercaran a su obra por la obra en sí misma y no por el nombre detrás.  | 16/9/17 | 4         | Museo Nacional de Arte Decorativo  | Ohne Titel  | Curadurías bienasur       |
| <b>ASFI dinner</b>                           |                                     | Alrededor de una mesa, con el ambiente amigable de pantagruélicas comidas compartidas, la fundación Art Speaks For Itself (El arte habla por sí solo) intenta crear vínculos duraderos entre agentes internacionales. Como los valores de ASFI son la sinceridad y el diálogo abierto, a diferencia de las charlas tradicionales de arte, aquí no hay ni espectadores ni un registro de aquello que se diga.   | 17/9/17 | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Arnaud Cohen  | Curadurías Bienasur       |
| <b>Touch y video intervención Limiar</b>     |                                     | En este formato de video instalación Limiar se aproxima a una metáfora del cuerpo, dado que la banda sonora es la de una respiración fuerte, coordinada con el efecto de la disolución luminosa de cada palabra.   | 21/9/17 | 1133      | Museo provincial de bellas artes Franklin Rawson   | Regina Silveira   | Arte en el espacio urbano |

CUADRO 16

|   | Curador   | Detalle   | Fecha   | Kilómetro | Sede                                  | Artista   | Eje curatorial                          |
|---|---|---|---------|-----------|---------------------------------------|---|---|
| <b>En un horizonte infinito, juega el teatro de nuestras afecciones</b> |   | En un horizonte infinito, juega el teatro de nuestras afecciones es la primera gran exposición personal del artista en el continente africano y en Benin. Con un ritmo sin precedentes, el artista invierte las áreas de la Fundación a través de instalaciones, palabras, objetos, imágenes, sonidos y estados de ánimo promoviendo una exploración sensorial que interactúa con cada uno. Se trata de la sensación, el deseo, el mundo, nuestro tiempo, una reunión, un día o para siempre, una partida, un viaje, un antes y un después. | 3/11/17 | 7827      | Fundación Zinsou, Benín.              | Joël Adrianomearisoa  | Curadurías Bienalsur, Proyecto asociado |
| <b>Naturaleza viva</b>  | UNTREF - Universidad Nacional de Tres de Febrero y UFSM - Universidad Federal de Santa María / Nara Cristina Santos (BRA) y Mariela Yeregui (ARG) | Un escenario de relaciones metamórficas entre dispositivos y (macro y micro) entornos naturales, crean vínculos con mundos sutiles y frágiles, poniendo en escena diversos problemas relacionados con el medio ambiente, el cambio climático y la extinción de la biodiversidad. En la dinámica de vidas artificiales, los seres sintéticos también asumen comportamientos que emulan a los de naturaleza, recuperan sus materialidades o, simple y rotundamente, ponen en crisis miradas celebratorias de la tecnología.                   | 6/11/17 | 21        | MUNTREF-Artes visuales sede caseros I | Colectivo Electrobiota<br>Mariela Yeregui<br>Ana Laura Cantero<br>Fernando Codevilla<br>Leonardo Arzeno<br>Gabriela Munguia<br>Guadalupe Chávez<br>Raul Dotto<br>Walesca Timmen<br>Grupo Robótica<br>Mestiza<br>Juan Ford<br>Laura Nieves<br>Miguel Grassi<br>Paula<br>Guersenzwaig<br>Yara Guasque<br>Eduardo Kac<br>Guto Nóbrega<br>Grupo NANO<br>Gilberto Prado<br>Grupo Poéticas<br>Digitais<br>Rebeca Stumm<br>Paula Gaetano | Curadurías Bienalsur.                   |

CUADRO 17

|  | Curador                                      | Detalle  | Fecha    | Kilómetro | Sede  | Artista  | Eje curatorial             |
|--|--|--|----------|-----------|---|--|----------------------------|
| <b>Maquinaciones, diálogos contemporáneos entre colecciones de museos. Obras de la colección del museo Macro-Castagnino en el MAAC</b> | Marina Aguerre (ARG) y Fernando Farina (ARG) | La operación montada sobre la selección de piezas de ambos acervos -formados con perfiles y objetivos diferentes- posibilita no sólo ampliar los canales y condiciones de visibilidad de los mismos: los cruces alrededor de los cinco núcleos planteados develan diálogos existentes y dan cuenta, fundamentalmente, de los puntos de encuentro de lenguajes y de problemáticas abordadas por los artistas en los discursos plásticos modernos y contemporáneos. Fijas o móviles, las piezas de esta "máquina" revelan un modo de pensar tiempos, coyunturas y dilemas.   | 9/11/17  | 5438      | Museo de Arqueología y Arte Contemporáneo, Ecuador. | Gabriel Baggio<br>Marcelo Brodsky<br>Pedro Alcantara<br>Carolina Andreotti<br>Antonio Henrique Amaral<br>Benedetto<br>Leon Ferrari<br>Ana Gallardo<br>Raúl D'Amelio<br>Leticia El Halli Obeid<br>Juan Carlos Romero<br>Laura Glusman<br>Andrea Juan<br>Julio Le Parc<br>Roberto Matta<br>Sebastiano Mauri<br>Shanna Miller<br>Luis Molinari<br>Oswaldo Moreno<br>Andrea Ostera<br>César Paternosto<br>Xavier Patiño<br>Colette Portal<br>Liliana Porter<br>Santiago Porter<br>Ples<br>Gustavo Romano<br>Graciela Sacco<br>Pablo Siquier<br>Andrés Sobrino<br>Tamara Stuby<br>Enrique Tábara<br>Silvia Villacis<br>Jorge Velarde<br>Cevallos<br>Antonio Caro<br>Gabriel Valansi<br>Mónica Van Asperen<br>Marcelo Villegas<br>Silvio Benedetto<br>Paco Cuesta<br>Oswaldo<br>Guayasamin<br>Juan Loyola<br>Ismael Vargas | Colección de colecciones.  |
| <b>Natatorio</b>   |  | Las formas proyectadas por el arquitecto Oscar Niemeyer en la Fundación Getulio Vargas se convierten en el escenario perfecto para el Natatorio de Dipierro, una serie de cuatro instalaciones/ situaciones que remiten a un complejo acuático e incluyen un trampolín, un área de reposo, andariveles de nado y un vestuario. Irreverente, fresco y sentido homenaje al mayúsculo arquitecto y, fundamentalmente, a las aspiraciones utópicas de un arte total que integrara en su seno, sin distinciones ni jerarquías, el arte, el diseño, la arquitectura y urbanismo. | 13/11/17 | 2486      | Fundación Getulio Vargas, Brasil.                   | Marcolina Dipierro   | Arte en el espacio urbano. |

CUADRO 18

|   | Curador | Detalle   | Fecha    | Kilómetro | Sede   | Artista  | Eje curatorial             |
|---|---------|---|----------|-----------|--|--|----------------------------|
| Concierto de música visual en FullDome  |         | Las obras fueron desarrolladas durante el primer Taller FullDome - UVM 2015/2016 organizado por el Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (CEIAE-UNTREF) y el Planetario "Galileo Galilei", en colaboración con UNTREFMEDIA, la Universidad Tecnológica Nacional y el Cultural San Martín.   | 16/11/17 | 6         | Planetario Galileo Galilei, Buenos Aires.    | Agustín Ramos Anzorena<br>Mario Guzmán / Tzomoni<br>Joaquín Gómez Paloma Markez Matias<br>Zacaláuregui Leonardo<br>Zimmerman<br>Diego Dorado<br>Lucas Samaruga<br>Elena Laplana<br>Andrés Venturino<br>Laura Pelavecino<br>Ivan Gallussi<br>Paulino Esteia<br>Franco Matias Robles<br>Carlos Trinick<br>Andréa Machado Oliveira<br>Matheus Moreno Camargo<br>Muriel Paraboni<br>Alexandre Montiblier<br>Evanildo Nascimento<br>Fábio Gomes de Almeida<br>Cristiano Figueiró<br>Gabriel Rud<br>Mariano Ramis<br>Agustín Genoud<br>Paula Coton | Curadurías BienalSur.      |
| La imagen que desborda: viaje, diario y videoarte   |         | Los videos que se proyectan se realizaron a partir de una propuesta de Pascal-Emanuel Gallet, cuando era funcionario de la Cancillería francesa, en el marco de los festivales que él creara en Latinoamérica y los países bálticos en las décadas del '80 y '90. Desde 1985, cada año se le encomendó a un videasta francés y a uno latinoamericano hacer un video de "diario de viaje" tanto en Francia como en América Latina. Se realizaron 37 diarios de viajes en total. Artistas latinoamericanos, franceses, bálticos y un surcoreano confluyen en el territorio franco y en devenir del videoarte. | 23/11/17 | 1603      | Museo de Arte Contemporáneo, Chile.          | Claudia Aravena<br>Francisco Arévalo<br>Robert Cahen<br>Jean-Paul Faugier<br>Sabrina Farji<br>Juan Enrique Forch<br>Pascal-Emmanuel Gallet<br>Michael Gaumnitz<br>Patrício Pereira<br>Casarotto<br>Jorge Said<br>Maldonado<br>Gerardo Silva<br>Sanatore<br>Nam June Paik   | Colección de colecciones.  |
| Pequeños reinos   |         | Pequeños reinos es un proyecto en colaboración entre la artista visual Nora Correas y la poeta María Negroni. Se trata de un libro-objeto que reúne 25 poemas escritos por Negroni e inspirados en 25 imágenes de objetos creados por Correas. El proceso de trabajo entre ambas buscó el diálogo entre distintas formas de expresión, como son la palabra y la imagen.   | 30/11/17 | 23        | Observatorio UNESCO Villa Ocampo.            | María Negroni<br>Nora Correas  | Curadurías BienalSur.      |
| Intervención Duchamp/BA   |         | "La elección es ida y vuelta" una frase del francés Marcel Duchamp, realizada en luces de neón por las artistas visuales, Gabriela Golder y Mariela Yeregui, forman parte de la intervención permanente en la casa en Buenos Aires donde se hospedó el llamado padre del arte conceptual y otras tendencias del arte contemporáneo. Colocada en el dintel de acceso al bar la frase se acompaña por dos imágenes en las ventanas hechas en vinilo del propio Duchamp jugando ajedrez.   | 4/12/17  | 5         | Sitio histórico Duchamp                      | Mariela Yeregui<br>Gabriela Golder   | Arte en el espacio urbano. |
| Sombras para llevar   |         | Este proyecto consiste en un dispositivo que le permite a la artista dibujar y recortar las sombras de los visitantes en la postura que ellos deseen, para luego plegarlas y regalárselas.  | 5/12/17  | 1222      | Museo de la Universidad Nacional de Tucumán  | Juliana Triart.  | Curadurías BienalSur.      |
| Cuestiones culturales y relaciones internacionales. ¿La cultura y la política son variables independientes en el mundo globalizado? |         | Participantes: Edgardo Cozansky (ARG), Alberto Manguel (ARG), Félix Peña (ARG), Diana Wechsler (ARG), Régis Debray (FRA), Jean-Paul Fitoussi (FRA), Anibal Jozami (ARG), Denis Meriden (FRA) y Alain Rouquié (FRA) moderados por Marilise Ithesca (BRA) y Thierry Dufrene (FRA)   | 8/12/17  | 11066     | Maison de l'Amérique Latine, París, Francia. |  |                            |

CUADRO 19

Tabla 1

|  | Curador  | Detalle  | Fecha   | Kilómetro | Sede   | Artista  | Eje curatorial           |
|--|--|--|---------|-----------|--|--|--------------------------|
| house. A house in Jerusalem y News from home   |  |  |         | 0         | Muntref- centro de arte contemporáneo y museo de la inmigración sede hotel de inmigrantes. | Amos Gitai   | Curadurías bienalsur     |
| Misterios y La travesía de la vie              | Diana Wechsler                                     | En un viaje a la patagonia, el artista encontró un sitio en el que los vientos quedaban atrapados a obra se compone de tres grandes trompetas de hierro, instaladas en aquella orilla de Chubut al arbitrio de los vientos, se empezaron para emitir sus sonidos indefinidamente. Boltanski creó un mito, el de unas bocinas que impulsadas por el viento intentan dialogar con las ballenas acerca de aquellas preguntas existenciales.   | 12/9/17 | 3         | Museo Nacional de Bellas Artes   | Christian Boltanski  |                          |
| Take me (I'm yours)                            | Hans Ulrich Obrist (RU), Christian Boltanski (FR)  | Esta curaduría esta centrada en re-definir y re-crear las reglas del juego dentro de las exposiciones de arte. Hay un cuestionamiento de la idea de reliquia sagrada que propone vencer el tabú de que nada se puede tocar en los museos porque la obra es sagrada. Take me (I'm Yours) no es un supermercado, no se trata de volver a la histeria del consumo sino que hay algo más solemne.  | 12/9/17 | 4         | Museo Nacional de Arte Decorativo  | Félix González Torres<br>Alison Knowles<br>Luis Camnitzer<br>Artur Barrio<br>Jorge Macchi<br>Angelika Markul<br>Fabio Kacero<br>Aaajoo<br>Christian Boltanski<br>Paulo Bruscky<br>Yuko Ono<br>Roman Ondak<br>Alan Pauls<br>Hans Peter Feldmann<br>Ian Cheng & Rachel Rose<br>Daniel Spoerri<br>Tomás Saraceno<br>Jonas Mekas<br>Danh Vo<br>Lawrence Weiner<br>Amalia Ulman | Curadurías bienalsur     |
| Sombras para llevar                            |  | Este proyecto consiste en un dispositivo que le permite a la artista dibujar y recortar las sombras de los visitantes en la postura que ellos deseen, para luego plegarlas y regalárselas. La sombra no es cualquiera, es el producto de una mediación donde los participantes toman la decisión final. Para eso la artista los invita a ingresar de a uno al espacio. Una vez en el lugar, cada uno tiene un tiempo breve para elegir la manera en que quiere proyectar su sombra y sólo se le pide que se quede en esa posición por unos segundos. | 13/9/17 | 4         | Museo Nacional de Arte Decorativo  | Juliana Inart  |                          |
| Interferencias. Colección del MAMCO de Ginobra | Diana Wechsler (BIENALSUR) y Lionel Bovier (MAMCO) | El concepto de azar y sus modos diversos de intervenir en las lógicas de selección se instala como una de las nociones clave. La otra es la de las condiciones de exhibición y la materialidad desde la perspectiva canónica del relato histórico artístico y sus miradas -paródicas, conceptuales, deconstructivas- a partir de los trabajos contemporáneos.  | 13/9/17 | 3         | Museo Nacional de Bellas Artes   | Marion Baruch<br>Ernest T.<br>Robert Filliou<br>Sylvie Fleury<br>Thomas Huber<br>Maurizio Nannucci<br>Denis Savary<br>Sada Tangara<br>Sergio Verastegui<br>Vittorio Brodmann<br>Tobias Madison<br>Emanuel Rosetti  | Colección de colecciones |
| Arte, mito y naturaleza                        |  | Son tres de las dimensiones que atraviesan las instalaciones de estos tres artistas donde el ambiente natural y sus singularidades están puestas en foco a la vez que la mirada cultural y sus construcciones narrativo-interpretativas se hacen presentes. Los tres espacios se presentan como una invitación a la experiencia sensorial y como una incitación a la reflexión sobre las relaciones que se establecen entre naturaleza y cultura.  | 13/9/17 | 2         | Centro Cultural Kirchner   | Angelika Markul<br>Charly Nijensohn<br>Shirley Paéz Lerne  | Curadurías bienalsur     |

CUADRO 20

De la edición Bienalsur 2017 se registran en la página web 80 proyectos -otros no se inscriben en ninguna línea curatorial- ubicados en distintos ejes: 47 “Curadurías de Bienalsur”, 3 de “Arte y acción social”, 10 de “Colección de colecciones”, 5 “Proyectos asociados”, 14 “Arte en el espacio urbano” y, finalmente, 1 sobre “Arte en las fronteras”.

Además de que las obras, intervenciones y exposiciones se encuentran distribuidas en una categorización de ejes curatoriales establecidos por el comité de la bienal, realizando un análisis cuantitativo, se puede observar que algunos temas sobresalen por encima de otros. La migración, la memoria y la relación del hombre con el mundo, son tópicos recurrentes en el imaginario de muchos artistas y de colectivos que agudizan la mirada y proponen nuevas formas de abordaje a problemáticas sociales, medioambientales, culturales o incluso introspectivas .

Habría que remarcar que la mayor cantidad de proyectos se inscriben en un tema: la *memoria*. Son 14 exposiciones, obras individuales o intervenciones que dialogan con eventos pasados, de la historia política de Suramérica o de otro lugar del mundo, con el afán de no olvidar los hechos y mantenerlos presentes. Georges Didi Huberman (2011) utiliza la palabra alemana *denkraum* para hablar de “espacio para el pensamiento”. De alguna manera, lo que estos 14 proyectos quieren suscitar, aludiendo a la memoria histórica, es un proceso de reflexión por parte del público en torno a vacíos o pliegues oscuros que marcaron a las sociedades, especialmente a las latinoamericanas. La curadora Florencia Battiti, encargada del Centro Cultural Haroldo Conti, dice:

Si entendemos la memoria como un proceso colectivo que elude ser fijado y se alimenta de vivencias y afectos, pero que también se sabe frágil, vulnerable e incluso manipulable, quizás podamos pensar el arte que hoy llamamos “contemporáneo” como una práctica afín, cuyos rasgos imprecisos se dibujan, desdibujan y redibujan constantemente, una y otra vez, en busca de su propia identidad. (Battiti, 2018)

Que en Bienalsur se exhiban más proyectos incluidos en una línea curatorial sobre la memoria, da la pauta que, para algunos, recordar y hacer visible lo que por mucho tiempo estuvo censurado es muy importante. El arte tiene esa capacidad creativa de potenciar la imaginación y los recuerdos para reivindicar y legitimar un tema que forma parte de la memoria de toda una sociedad, incluso se sigue transmitiendo a las nuevas generaciones. Son huecos en la historia que necesitan llenarse y se niegan a ser olvidados.

En intervenciones como en *Touch*, *Trazas simultáneas* o *Convergencias imaginarias*, los artistas transforman gestos o elementos como una huella o un cuerpo de arcilla en contrapuntos que ponen el acento en esos hombres y mujeres que son anónimos, que perdieron la identidad. Ellos vuelven a ser nombrados o recordados desde el campo artístico combinando descargas políticas, resistencia, afectos, censuras y experiencia estética.

En su iniciativa de intervención de los espacios públicos, Bienalsur también promueve la reinención de monumentos y modificaciones a las entradas de edificios viejos o centros culturales, esta acción juega como una suerte de intromisión en el espacio originando distintas reacciones de los visitantes, habitantes de los barrios aledaños o incluso de los turistas.

Desde las obras que apelan a la memoria hasta la intervención de entradas y monumentos se traza un vínculo entre arte, política y memoria, como un lazo que conecta puntos geográficos en el sur con otros puntos del mundo.

Néstor García Canclini define la memoria como "...eso que queda de lo nombrado y no deberíamos perder, algo censurado y que está por decirse. El arte documenta y trabaja con documentos, con lo desclasificado y tachado o que no quiere nombrarse"(Canclini, 2017).

En este sentido, *La mirada que se separa de los brazos* -nombre de una de las exposiciones curada por Florencia Battiti para Bienalsur en el Centro Haroldo Conti- reúne artistas y crea ambientes que propician ese lugar para potenciar el

pensamiento, que apela a un espacio para estimular a los sentidos y para que aparezca el disenso.

El centro cultural en el que se lleva a cabo la muestra se encuentra en el Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, un enclave situado en el que fuera uno de los principales centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la dictadura militar en Argentina entre 1976 y 1983. Hacer una exposición en ese lugar cargado de historia, invita a conectarse con la memoria y "...se constituye como un continente de resignificación capital para las narrativas que las obras postulan. Todas las piezas dialogan con un espacio colmado de relatos en tensión; altamente significativo para la historia política argentina"(Bienalsur, 2019).

En *Ejercicios de memoria* también se recuerda el golpe cívico-militar y en esta experiencia diez artistas proponen ejercicios de reflexión porque, como se sostiene desde la curaduría de Bienalsur, "...las imágenes son pistas, fragmentos de memoria, posibles testimonios, entramados, caminos o destinos. Imágenes y sonidos como disparadores de procesos reflexivos en articulación dialéctica con los documentos"(Bienalsur, 2019).

Artistas como Voluspa Jarpa, René Francisco o Cristina Piffer -quien trabaja a partir de 300 actas de indígenas prisioneros en la Isla Martín García en el año 1879 con la intención de visibilizar una narración historiográfica que se ha silenciado- muchas veces incomodan con sus miradas inquisitivas y reticentes a callar y cuestionar los hechos políticos y sociales. Battiti entiende que "...estas exposiciones suponen que el archivo no es solo un reservorio de información valiosa, sino también un espacio activo que, desde lo social, lo estético y lo político, establece nuevos discursos y relaciones de temporalidad en torno a cuestiones como los testimonios, los vínculos entre experiencia y relato, las identidades, los procesos jurídicos, el activismo de calle y las historias de vida, entre otros"(Battiti, 2018).



IMAGEN 8

La *migración* es otro de los temas en los que se pone énfasis entendiéndolo como una problemática muy actual y cuestionada en todo el mundo y son alrededor de 10 proyectos los que retoman la idea.

El caso de *Árbol Nexor*, instalación presentada en Bienalsur, es la continuación de *La ballena va llena* y plantea una solución irreverente y genial al problema migratorio. Este colectivo de artistas (EDO) propone que los migrantes viajen en su barco Ballena y en el tránsito hacia los países del primer mundo sean convertidos en obras de arte.

Las obras son certificadas y legitimadas por los artistas que exigen que al pisar tierra, a sus migrantes-obras de arte, se les aplique las leyes del arte y no las leyes migratorias, de esta forma son admitidos, protegidos y tienen libre circulación, igual que las obras de arte.



IMAGEN 9

*Árbol Nexor* viene a resolver el problema de la vivienda de estas obras vivientes. La intención es encontrar un espacio en el que recobren la forma humana e interactúen con el público.

El colectivo planifica un sistema de viviendas, el *Árbol Nexor*, en forma troncal rizomática, donde los migrantes-obra de arte podrán contactarse con el público en el hall de los museos, lugar de bienvenida y protección. Mostrarán sus historias y costumbres a través de los dispositivos especiales del *Árbol*. Habilitará así a los migrantes-obra de arte a recuperar su forma humana primordial: la de habitantes, al ser comprendidos y admitidos fraternalmente, sin mediaciones, por la sociedad a la que han llegado (Bienalsur, 2017).

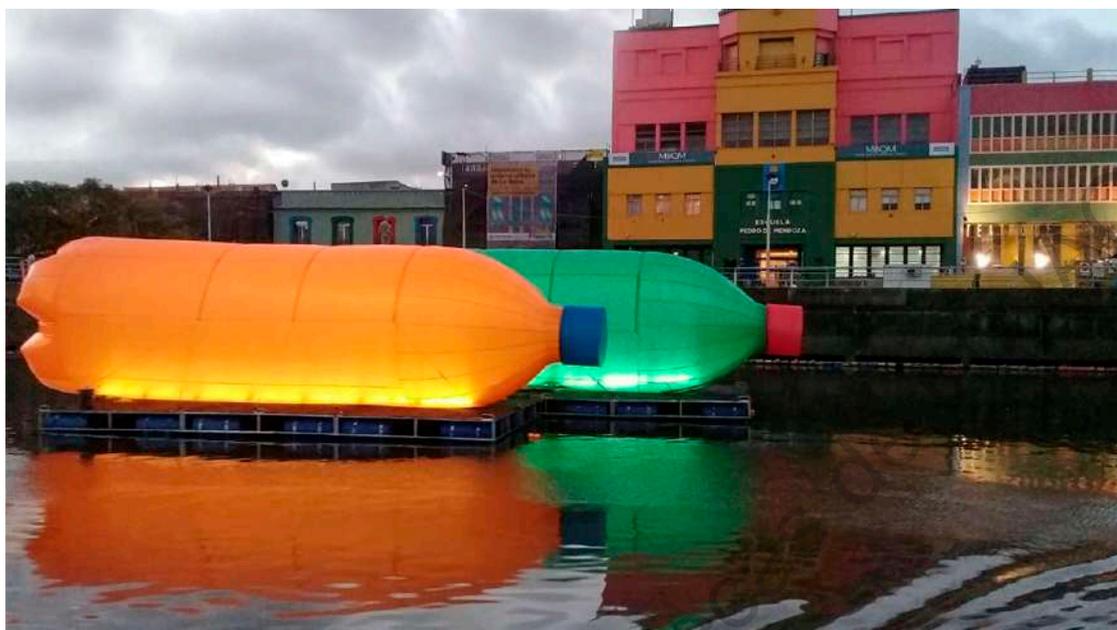


IMAGEN 10

Joël Adrianomearisoa en *Le la tour du monde* interviene espacios urbanos en Buenos Aires, Brasil y África, ofreciendo a la gente un juego de palabras en papel negro con lenguas yuxtapuestas, que algunos pueden identificar y otros no, se pueden confundir o simplemente pueden cobrar nuevos sentidos o resignificarse. Los usos de la lengua se retoman para pensar las distancias culturales y los viajes obligados que deben sufrir los migrantes.

Otro ejemplo del trabajo de Bienalsur en la selección de sus intervenciones es la que se realizó entre Chile y Perú en un triángulo limítrofe. Un pedacito de tierra que funciona como un vacío legal donde el colectivo HAWAPI realizó acciones durante una semana para concientizar a la gente de la importancia de la unión cultural.

*Carga es cargo* intenta reflexionar sobre el fenómeno de la migración definiéndolo como una problemática de identidad: la forma de transportarse, los barcos atestados, los containers opresores tanto del espacio como de la propia voluntad. El cómo acomodarse ante este flujo de gente es la pregunta que circula,

intermitente, desde la incrustación de un container elevado con una grúa en el Ex-edificio de Inmigrantes en Buenos Aires que proyecta retratos de migrantes descritos por otros migrantes entrevistados por el artista Mariano Sardón.

Como el último de los temas que reitera una preocupación artística -documentada a partir de las propuestas en Bienalsur- aparece la relación del hombre con el entorno, con el medio ambiente y con la naturaleza. Son alrededor de 12 obras - algunas colectivos con la intervención de muchos artistas- las que presentan una reflexión profunda en torno al hombre.

La artista Ana Gallardo dirige dos proyectos: “Escuela de envejecer” y “Un lugar para vivir cuando seamos viejos” poniendo en tela de juicio la vida de los ancianos y sus deseos.

*The eye* -de Katie Urban- o *¿Quién fue?* -de Graciela Sacco- responden a la interacción de los transeúntes con las imágenes que se proyectan, que interpelan, que acusan o que fijan la mirada provocando distintas reacciones.

En *Huellas de la naturaleza* se presentan cuatro experiencias de los artistas Christian Boltanski, Angelika Markul, Charly Nijensohn y Eduardo Srur. Cada una de ellas remite a una relación particular entre el hombre y el mundo. Desde dispositivos sonoros que se integran en un diálogo con las ballenas en la Patagonia Argentina, o una reflexión en torno a la fragilidad del glaciar Perito Moreno, el tránsito por el salar de Uyuni de Bolivia y reflexiona sobre la inmensidad de la naturaleza, hasta el proyecto Pets que pone en tensión al público al repensar la necesidad de cuidar un recurso como el agua.

En *Gestos cotidianos* se recogen una selección de obras que articulan los gestos cotidianos y el diálogo con el mundo, con los objetos, con el espacio. En esa suerte de acto simple hay vestigios de normas sociales, históricas y culturales naturalizadas e incorporadas por inercia. O *Sombras para llevar* donde Juliana Iriart dibuja las sombras del público, las recorta y se las regala. Es una forma de ver cómo nos proyectamos, qué decisión tomamos para que la sobra tenga una forma y no otra, porque finalmente es una reflexión sobre la posición que elegimos tomar.

De los 80 proyectos que se mencionaron en este análisis, estos tres ejes -memoria, migración y relación hombre-mundo- registran una sintonía temática que comparte preocupaciones y reflexiona, de manera indirecta, sobre el discurso artístico, curatorial y político que gestiona. Las otras experiencias de obra, exposiciones, intervenciones individuales o colectivas son de tópicos muy diversos que no permiten englobarlos, con un número significativo, en un tema acotado o preciso.

### **Nuevas miradas desde el sur global y otras formas de identidad institucional**

Sur se ha vuelto una palabra clave para quienes en el arte, las ciencias sociales y la política intentamos a la vez abarcar y reivindicar a los que no caben en las enciclopedias: los países no europeos, los migrantes en las metrópolis, los excluidos por motivos de raza, género o -aún siendo académicos o políticos del norte- sufren desdén por ocuparse de lo que sucede fuera de Europa o Estados Unidos.

Néstor García Canclini, *Bienalsur, ensayar otra geopolítica*.

Existen emplazamientos no situados, deslocalizados -como esta bienal de América del Sur- y existen emplazamientos situados, localizados -como un museo-.

Bienalsur se enuncia y se emplaza desde un sitio deslocalizado. Cuál una paradoja, este enclave ha logrado establecer una dinámica institucional y geográfica para su ejecución que trasciende los modelos de bienales presentados antes en el mundo.

Además de destacar su modo de gestión u operatividad, me interesa marcar un punto importante para la discusión que plantea este trabajo.

Una Bienal como emplazamiento cultural que genera y produce discursos políticos es un dispositivo fehaciente de construcción de imaginarios y miradas.

Una característica que sobresale de la organización y temática de la bienal es que tiene una enunciación desde el sur pero no hay ningún proyecto -de los 80 que hemos registrado en nuestro cuadro de análisis- que retome lo latinoamericano como tema u objeto de reflexión. Y la pregunta, entonces, es ¿cuál es el lugar del arte latinoamericano en la bienal?, ¿hay sitio para tematizarlo o la enunciación Sur borra algunas problemáticas del pasado que no entienden de este tipo de categorizaciones?

Porque es importante marcar una diferencia entre Sur y América Latina. Son dos posiciones histórico-políticas signadas por la marginalidad y el colonialismo pero que al mismo tiempo difieren desde el punto de vista territorial e institucional. No son lo mismo.

Retomando algo de lo que se ha intentado exponer en esta investigación, y parafraseando a Didi Huberman, el conjunto de exposiciones, intervenciones en espacios urbanos y públicos, performances y diálogos con especialistas del campo artístico funcionan como lo que Huberman llama *máquinas de guerra*. Si bien el autor se lo adjudica a la posibilidad de las exposiciones de producir sentido y de potenciar el pensamiento, en el caso de Bienalsur parece ser su política de acción y ejecución. Sin embargo, al constituirse como un evento con características de alcance, difusión y llegada a todo el mundo tiene un discurso fuerte y retórico que construye mundo.

Huberman también asocia la idea de la *maquina de guerra* a un dispositivo de desterritorialización, en este sentido, recuperando lo que se expresa en el texto de presentación de la Bienal, "...este evento se propone eliminar fronteras temporales y espaciales..."(Bienalsur, 2019) Apelando a la función autoral de los curadores, con la mayoría de los proyectos curados por Bienalsur -como dice Jonathan Feldman en *La expansión de lo curatorial*- "...el aporte de la curaduría consiste en desplegar nuevos sentidos respecto de las obras, que habiliten otras posibilidades de circulación discursiva".(Feldman, 2014:5)

El discurso curatorial presente y activo en esta bienal tiende a deslocalizar el territorio, a traspasar fronteras, a cruzar límites y a ensayar otras formas de medir,

nombrar y gestionar los espacios geográficos y políticos. En este sentido es muy fiel a su discurso institucional y al no incluir lo latinoamericano como parte de esa narrativa, también enuncia una posición que tendrá que ser estudiada y atendida con mayor detenimiento.

Algo que también queda latente es el modo en el que se piensa la multiplicidad, porque no homogeneiza, hay un respeto real de la pluralidad de propuestas e ideas que conviven al interior del evento.

Para finalizar, resaltando la exposición curada por Hans Ulrich Obrist y Christian Boltanski -*Take me (I'm yours)*- se tiende una línea curatorial que quiere transformar las reglas del juego dentro del ámbito artístico tradicional. Es una apelación, en contraposición a la noción de aura de Walter Benjamin, de des-sacralizar a las obras y a ese halo impoluto que obliga a no tener un contacto cercano con ellas. Boltanski insiste en redefinir la relación espectador-obra al presentar un proyecto en el que cualquiera puede llevarse algo. Néstor García Canclini, a propósito de esta exposición, enfatiza las palabras del curador quien invita a sentirse como en una pastelería: probar y llevarse lo que uno quiera, quitar esa carga de tipo religiosa que tiene el arte.

## Parte 3.

### **Emplazamientos Culturales en una región expandida.**

*Análisis.*

## Capítulo 1- Emplazamientos culturales situados

Esta es la base de la ciudad: una red que sirve para pasar y para sostener. Todo lo demás, en vez de alzarse encima, cuelga hacia abajo: escalas de cuerda, hamacas, casas en forma de bolsa, percheros, terrazas como navecillas, odres de agua, piqueras de gas, asadores, cestos colgados de cordeles, montacargas, duchas, trapecios y anillas para juegos, teleféricos, lámparas, tiestos con plantas de follaje colgante.

Suspendida en el abismo, la vida de los habitantes de Octavia es medio es menos incierta que en otras ciudades. Saben que la resistencia de la red tiene un límite.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Esta sección tercera de la tesis recoge un conjunto de elementos, conceptos y problemáticas que circundan esa particular orientación de los discursos, de las prácticas y de las políticas curatoriales en torno a lo latinoamericano, que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación.

Esta intersección compleja entre la teoría, la metodología y todas las implicaciones políticas que convoca el tema, pone en tensión categorías, identidades, producción artística y sus círculos, con singulares encuentros y desencuentros.

La línea que trazamos en esta parte tiene que ver con el modo de enunciar y con la circulación de esas narraciones. Eso nos ha permitido reconocer algunas ausencias, así como visibilizar lineamientos institucionales que lograron acentuar temas de moda y agendas políticas, que fueron agenciadas en prácticas museales y políticas bienales.

En el proceso de las dos primeras partes de ésta tesis surgieron interrogantes y se avistaron temas que no estaban contemplados al inicio de la investigación. Es por

ello, que esta sección pretende mostrar un análisis profundo de lo desarrollado anteriormente vinculado a los vacíos o preguntas que se han suscitado.

Fijar la atención en aquellos espacios cuya vocación curatorial se cimienta desde un sitio. Por ello es necesario hablar de emplazamiento cultural, para explicar porqué algunas instituciones tendrían el carácter de fabricar cultura y hacer política desde un enclave específico -o desde el espacio virtual- convirtiéndose en puntos situados de lineamientos culturales, prácticas y saberes; mientras que otros espacios, sólo son aditivos a ese mismo sistema, su impronta artística o museal nunca adquiere la centralidad y la funcionalidad de emplazamiento como agente de construcción, transmisión y legitimación de valores, ideas y proyectos.

En este capítulo el objetivo es definir la categoría de emplazamiento cultural como un espacio dentro de un territorio que inviste características políticas, artísticas y económicas en función de una propuesta institucional. En primer lugar, se intentará establecer la incidencia que pueden tener estos espacios a partir de un enclave específico: la ciudad. En segundo lugar, se pretende pensar esa categoría desde nuestros dos objetos de estudio -MALBA y Bienal Sur- para determinar el funcionamiento y el ritmo que éstos adquieren como elementos estructurantes de la ciudad y viceversa. Finalmente, esa articulación ciudad-emplazamiento cultural se relacionará con la noción de poder destacando las posibilidades de sentido que tiene esa ramificación-red que hace circular los discursos en la esfera de lo local y de lo global.

### **¿Qué es un emplazamiento cultural en el circuito del arte contemporáneo?**

Entender los alcances que tienen los espacios como museos, galerías, centros de arte, bienales o ferias, implica encontrar una forma de definirlos y caracterizar un modo particular de hacer institución contemporánea.

La intención de reunirlos bajo una categoría responde a la necesidad de encontrar, en esos espacios, un enclave legitimador de aspectos del arte y la política que hacen cultura y dan nuevos giros al discurso. Al respecto, esos sitios se erigen

como productores de sentido, referentes artístico-culturales y como dispositivos portadores de verdades que terminan constituyendo un sistema en movimiento.

De alguna manera, la sociedad-red propuesta por Manuel Castells (2009) tiene una gran analogía con los círculos curatoriales y artísticos. Ellos pueden entenderse como redes, como *estructuras comunicativas* que procesan flujos de información. Lo que es más importante, en estos sitios -en los que se cocina parte de nuestra cultura- es donde se legitima la información que va a circular en los distintos ámbitos del arte en múltiples direcciones. No sólo se dictan las pautas que serán replicadas en otros emplazamientos, sino que su profusión y expansión permite que se sostengan en los ámbitos museales, bienales e institucionales.

Como explica Castells “una red es un conjunto de nodos interconectados”(Castells, 2009:45), definición que se vincula al propósito y al sentido de su funcionamiento: la eficacia de la comunicación y el efectivo cumplimiento de sus objetivos.

¿Por qué detenerse en esta definición?, porque los dos objetos estudiados, MALBA y Bienalsur, tienen la posibilidad de hacer circular el saber<sup>23</sup>. Ambos casos son espacios de gestión de la cultura y del poder que tienen un estrecho vínculo que se expande, entre muchos emplazamientos, en distintos puntos del globo. Bienalsur, en su edición 2019, logró unificar la mirada, extender las posibilidades de la visualidad “sur” a muchas ciudades que no se encuentran cartografiadas en una geografía sur. Al agenciarse un discurso, las instituciones/eventos de arte de otros países, replican problemáticas o argumentos que se gestaron en el seno de otros emplazamientos, son re-apropiados.

---

<sup>23</sup>Entiendo saber como un conjunto de elementos utilizados en el discurso que han adquirido un estatuto de cientificidad, como una suerte de dominio en el que el sujeto está situado. Michel Foucault en la *Arqueología del Saber* dice: “...un saber es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso...”(1969: 306), “...un saber es también el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en que los conceptos aparecen, se definen, se aplican y se transforman...”(1969: 307)

Un ejemplo claro es *Prácticas de periferia*, una serie simultánea de acciones, observaciones y registros realizados por un grupo de artistas de Argentina, Ecuador y Suiza. Ellos buscan documentar los puntos -que trazarían una cartografía colectiva sobre la periferia- y sus experiencias depositadas en material digital. Siempre desde la idea del desplazamiento los artistas desarrollan y preservan todo este registro para hacer una *interpretación sincrónica del territorio*. Sostienen que “la movilidad se concibe como un vector estructural, utilizando exclusivamente medios autopropulsados -caminar, andar en bicicleta, remar- habilitando así pasaje por caminos no previstos. Estos desplazamientos constituyen una herramienta performativa para maniobrar en la súper-imposición de capas expresivas acumuladas en los territorios”(Bienalsur)

Lo que cabe destacar de este colectivo es el discurso: ¿Qué define la periferia? ¿Es la misma en Argentina, Ecuador o Suiza? ¿Qué convoca a estos artistas a sentirse hermanados por una comunidad periférica que en su definición inconmensurable abarca todo y a la vez nada?

Esta noción es muy utilizada en las exposiciones, discusiones y propuestas de BienalSur en sus distintas ediciones. Como si la periferia fuera un tópico obligado al discutir la idea del sur, o, como si respondiera a una referencia contextual que no soslaya plantear problemas políticos o culturales sino que acrecienta esa deriva crítica sobre la diferencia y la marginalidad. En el texto de presentación de sus líneas curatoriales, como “Arte y acción social”, se especifica que en este eje “...se ensayan estrategias específicas a través de propuestas artísticas destinadas a establecer puentes con distintos sectores sociales que por razones diversas se encuentran marginalizados y por ende excluidos del circuito de producción, circulación y consumo de bienes culturales”(Bienalsur)

Es de este modo como aparecen trabajados, desde distintos blancos, conceptos que aparentemente se inscriben en tradiciones de producciones culturales, como las latinoamericanas, y que desde la esfera del arte se retoman y resignifican expandiendo el discurso. Además de permitir su circulación, estos espacios y sus agentes convierten a estas nociones en saberes.

Los alcances que tiene un emplazamiento cultural son vastos, así como las condiciones más eficaces para legitimar una propuesta curatorial. Hay todo un ejercicio para gestionar estos cimientos ideológicos que se cristalizan en un proyecto, no son simples instituciones.

Por eso, para asentar una idea clara sobre la categoría, una referencia teórica contemporánea indispensable es la *Teoría del Emplazamiento* propuesta por Manuel Ángel Vázquez Medel en la Universidad de Sevilla. El grupo de investigación liderado por Medel sienta una bases epistemológicas para entenderlo desde un triple emplazamiento: temporal, espacial y personal. Argumenta que es una teoría que tiene que ver con la praxis, que se vincula al pensamiento complejo de Edgar Morin -en cuanto a las relaciones dinámicas dentro de un sistema- y que, sobre todo, reflexiona sobre el sujeto. Otro de los conceptos esclarecedores que propone Medel, atendiéndolo como una suerte de alteridad que incide en las implicaciones espacio-temporales y en las conscientes, es el de *desplazamiento*. Este concepto remite a una forma de vida nómada en el espacio, parafraseando al autor, a una movimiento que implica un acto de desterritorialización que asienta nuevos puntos en ese horizonte.

Habría una posibilidad de posición desde el lenguaje, ya que estamos instalados en él, y desde las operaciones espacio-temporal y personal, "...dado que desde ellas es posible señalar hacia los objetos del mundo, y en ese señalamiento encontramos nuestro lugar, nuestro emplazamiento"(Medel, 2003:24)

La potencialidad de la categoría se encuentra en su aplicación al espacio institucional, sin embargo, la descripción que realiza el autor del emplazamiento personal es ampliamente válida para construir este argumento. Medel afirma que en todo momento los sujetos estamos emplazados y que "...esta categoría cronotópica (Bajtín), propia de nuestro idioma, surge por convergencia entre emplazar<sup>1</sup> (de en- y plazo), "dar a alguien un tiempo determinado para la ejecución de algo" y de emplazar<sup>2</sup> (de en- y plaza) "poner cualquier cosa en determinado lugar"(Medel, 2003:26)

En este sentido, se plantea que estamos puestos en un lugar en un momento dado, ocupamos un sitio material y simbólico, lo significamos y lo determinamos. Y desde un emplazamiento tenemos una mirada, un campo visual, una proyección que difiere si cambiamos de emplazamiento. Esa particular forma de mirar establece una organización y un modo de conocer el entorno a partir de un ordenamiento *cognoespacial*. Cuando nos desplazamos nos movemos en el espacio, somos un tiempo dinámico y móvil que parece transformar la posición en el mismo pronunciamiento.

Entonces, sugerimos que un *emplazamiento* es una ubicación espacio-temporal, física y territorial que implica tomar una posición que permite conocer, mirar y significar. También, un *emplazamiento cultural* sienta las bases para instituir prácticas discursivas, culturales y comunicacionales que enfatizan esas posibilidades dinámicas de circulación<sup>24</sup>. Como la reflexión está centrada en algunas instituciones -que tendrían cualidades específicas y una estructura que supone delinear la producción cultural así como la gestión de algunas políticas culturales- uno de los elementos que constituiría a esos espacios sería el de “sitio” como una característica que pone el acento en una capacidad practicable y performática. Un emplazamiento situado se organiza en torno a una serie de factores que, paradójicamente, expanden los discursos y las prácticas, como en redes, asegurando la diversificación de los límites territoriales. Traspasar el sitio tiene una serie de implicaciones culturales, artísticas y políticas que lindan con la puesta en marcha de un proyecto institucional.

La categoría, que a lo largo de este capítulo se ha definido, tiene latente una arista de politización que no sólo permite una revisión constante de sus objetivos, agentes y espacios, sino que admite una transformación constante en su propio ejercicio.

Una institución emplazada, pensando en lo que propone J. Carlos Fernández Serrato en “Deconstruir el plazo. Teoría del emplazamiento y sujeto posmoderno”,

---

<sup>24</sup> Concepto que ya hemos desarrollado anteriormente.

surge a partir de una circunstancia externa, dado que “estar” no es lo mismo que “ser”.(Serrato, 2003:54) Un emplazamiento cultural, desde las distintas perspectivas teóricas y prácticas, deviene de un estar situado en un espacio-tiempo que no sólo implica el territorio sino que transforma al territorio en un espacio político en el que se gestiona la cultura. Esta idea tiene que ver con lo expuesto por Rogerio Haesbaert en su artículo "El mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad", donde afirma que el territorio siempre se articula al poder y al control. Si bien no entendemos al emplazamiento como un proceso de desterritorialización, habría una posibilidad en la apropiación de ese territorio y en la reconstrucción de uno nuevo. Dice Haesbaert: “para autores como Deleuze y Guattari (1995, 1996, 1997), quienes utilizan mucho el concepto de desterritorialización en su filosofía, éste tiene especialmente un sentido positivo: la apertura para lo nuevo, la línea de fuga como momento de salida de una antigua territorialidad y de construcción de un territorio nuevo”(Haesbaert, 2012:13)

En esa plataforma institucional-cultural se van tejiendo relaciones de poder que determinan al emplazamiento. Y las posibilidades de crear sentido y establecer normatividades van de la mano de las agendas que se encuentran activas en el mundo del arte contemporáneo. Y ¿cómo se posicionan estos espacios dentro de los circuitos del arte contemporáneo? ¿De qué forma trazan sus límites y establecen sus propios lineamientos como parte de la expansión de lo artístico-museal-curatorial?

Finalmente, hemos pensado que emplazarse es situarse, tomar posición para significar el espacio y así establecer prácticas y discursos que puedan transformar las dinámicas institucionales. Existen diferentes intereses que convergen en esos enclaves, pero principalmente, las posibilidades o la impronta de un emplazamiento cultural es la de producir saber y establecer los criterios curatoriales/artísticos que serán validados en los círculos del arte.

## **Emplazarse en la ciudad: instituciones que hacen cultura**

Pensar la ciudad como marco. Habitarla desde toda su extensión territorial y también hacer agencia de ella desde su dimensión urbana. A la luz de comprender qué hay detrás de un proyecto institucional -museos, bienales, ferias, galerías y centros de arte- podría pensarse que las condiciones del campo artístico que invisten de sentido a un emplazamiento -en específico el cultural, signado por su gestión curatorial- fueran algo incompatibles con su entorno espacial. Como si existiera un contrapunto: el enclave de la institución y el del emplazamiento cultural, su gestión y su función. Entonces, es importante remarcar que las ciudades y los emplazamientos culturales son las dos caras de una misma moneda.

Manuel Delgado dice que "...la ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un alto conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí"(Delgado, 1999: 23). También, distingue entre la ciudad y lo urbano, lo último responde a una red creada a partir de un ritmo de vida, como un conjunto de vínculos que van vertebrando el espacio.

Además, atendiendo a las condiciones de cualquier espacio, debemos retomar la experiencia de la materialidad como el mapa de un proyecto de construcción que no sólo es simbólico, sino que combina institucionalidad, infraestructura, sentido y cultura. Al respecto, las aportaciones de Carla Pinochet Cobos abordan el vínculo museo-espacio, dice: "El espacio físico sobre el cual se emplaza un proyecto museal determina en parte sus públicos, sus modos de operar, los matices de su vocación, y sobre todo, la experiencia estética del visitante"(Pinochet, 2016:114). Esta dimensión infraestructural condiciona el quehacer curatorial y cuando hablamos de infraestructura no sólo lo hacemos pensando en el edificio, sus condiciones y materialidades, sino apelando a cernir dentro de esta idea todo un proyecto cultural.

Es por eso, que el guión discursivo de la institución es un reflejo de la disposición material y estructural de la ciudad que la alberga. Existe un ordenamiento de todos los elementos que conforman una ciudad y de la organización del lugar. Habrían, citando a Marc Augé, "...modos de circulación específicos..."(Augé, 1993:19) en ese lugar que permitirían enunciar un discurso replicado en el dispositivo espacial. El emplazamiento cultural que describimos es una suerte de *lugar antropológico* (Augé) o de *espacialidad antropológica* (Certeau). A partir de sus relaciones, coexistencias y singularidades se configuran y constituyen todos los elementos de un lenguaje que se apropia del espacio dotándolo de identidad. Este último punto es, quizá, el más importante porque es la identidad la que cristaliza los elementos de la ciudad que le dan sentido a un museo, a una galería o a una bienal. Y es la ciudad un correlato de sus instituciones, de la calidad de sus espacios públicos, de la conservación del patrimonio y, por ello, se convierte en la intermediaria de este ejercicio, en este caso curatorial.

"La noción de espacio remite a la extensión o distancia entre dos puntos, ejercicio de los lugares haciendo sociedad entre ellos, pero que no da como resultado un lugar, sino tan sólo, a lo sumo, un tránsito, una suma"(Delgado, 1999: 39), dice Delgado. Como una aglomeración de intersecciones, parece que la suma de los lugares nos da por resultado ese espacio-emplazamiento, un segmento significado, entendiendo, sobre todo, espacio como lugar practicado.

De alguna manera, la ciudad que estamos describiendo es el contenedor de toda una serie de acontecimientos y accidentes traducidos en materialidades simbólicas que sostienen una enunciación. Como "...enclaves asociados todos a un conjunto de potencialidades, de normativas y de interdicciones sociales o políticas, que buscan en común la domesticación del espacio".(Delgado, 1999: 40)

Si bien pareciera que las vocaciones de todos estos lugares fueran disidentes, no cabe duda que es transitando por todos los puntos de la ciudad que se constela el sentido.

La ciudad nos vincula con Bienalsur, porque este magno-evento de arte contemporáneo se enuncia desde muchas ciudades y sedes. En la bitácora

recuperada en la página, acerca de todas las obras que pasaron por sus distintas ediciones, la organización y el registro es muy preciso: Km., Sede, Ciudad, Artista, Curador y Eje curatorial. La ciudad es uno de los elementos que vertebra el discurso de esta bienal desde su dimensión territorial y, también, desde su dimensión simbólica. Uno de los casos que refleja la importancia que tiene la ciudad como eje en la constitución del soporte referencial es *Presencias*. Esta intervención que realizó la artista argentina Graciela Sacco aborda temas que tienen que ver con el movimiento. Su curadora, Diana Wechsler, sostiene: "...la obra de Graciela Sacco ha rondado los tránsitos, las migraciones, los exilios y la conflictividad social; en suma, las distintas batallas cotidianas por encontrar un lugar en el mundo" (Artishok, 2015). Desde ese lugar de enunciación la artista "... cuestiona la condición del hombre en las ciudades contemporáneas" (Artishok, 2015).

Dentro de Bienalsur, este corpus de intervenciones se instala en la ciudad de Santiago de Chile y su sede es el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. ¿Por qué no es lo mismo una exposición o instalación de arte en Santiago de Chile que en la Ciudad de México? ¿Cuál es la relación entre una ciudad y un museo? La historia, la experiencia estética y el ritmo museográfico, pensamos, podrían ser los componentes de una narración que se convierte en el discurso identitario de la ciudad. El estrecho vínculo entre la historia de una sociedad con la institucionalización de un museo y con su política curatorial permite que subsista -y que se transforme- un imaginario social en el que a lo largo del tiempo se ha depositado un sentido. En el texto "Les filiations discursives du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago du Chili" el historiador Enrique Fernández Domingo explica:

Le Ministère des Travaux Publics ouvre, le 11 juin 2007, un concours public concernant le projet de construction du bâtiment principal de l'institution. L'espace urbain de Santiago dévoile les consensus et les conflits existants dans la société chilienne. La

capitale du Chili est, en grande partie, une projection d'imaginaires sociaux sur l'espace. Le Musée s'installe au sein du Quartier Yungay, tournant ainsi le dos aux quartiers situés au nord de la ville où vit la population qui défend la mémoire de la dictature de Pinochet. (Fernández, 2018: 195)

Existen lugares que evocan situaciones políticas o sociales que se articulan a la memoria y a los olvidos. La ubicación espacial, e incluso, la posición del frente y la parte de atrás del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos son su infraestructura y también su soporte material simbólico. La ciudad que alberga al museo o a la exposición de arte es el correlato de su historia. Y justamente la temática de *Presencias* cuestiona las posiciones, el control de los espacios, la incertidumbre y el exilio. Esta muestra se compone de tres obras de Sacco: T4, ¿Quién fue? Y Ojos, en donde el tema del territorio, el sitio y la posición componen el guión discursivo que hace transitar al espectador. En *Ojos*, no nos enfrentamos a cualquier tipo de ojos, sino que son ojos extranjeros, ojos que no son de ese lugar, que no pertenecen y que tienen la condición de "otros".



IMAGEN 11

En la obra *Fueron al norte para llegar al sur* (imagen 2) hay una clara referencia a transitar de un lugar a otro y a la posibilidad de alcanzar un punto en la cartografía del mundo de Sacco. Norte y sur, una disparidad territorial que también alude a la posición (sur) que asume la Bienal en el circuito internacional del arte.

*Presencias*, Santiago de Chile y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos reconstruyen uno de los muchos ejemplos de la intrínseca relación entre una ciudad, un espacio dedicado al arte y la producción artística. Esa suerte de simbiosis entre el tema de la producción, la historia del lugar y el enclave museal/bienal dan cuenta de los vínculos que traspasan lo territorial para convertirse en lazos que instituyen lo real. Porque a partir de ese proyecto se establecen las relaciones con el público, con su forma de operar y con los discursos y prácticas. Este circuito hace funcionar al emplazamiento como productor de cultura y, cabe mencionar, no se ubican en cualquier ciudad. En un artículo del 2009, que versa sobre el sistema global del arte y el posicionamiento de distintos espacios de representación y producción artística, se sostiene que "... hoy en día uno de los dispositivos más utilizados en diversas ciudades es la creación de Museos de Arte Contemporáneo, los cuales buscan instalarse como referencias urbanas capaces de detonar flujos de inversión directa sobre la ciudad..."(Millán, 2009)

Parece que los espacios dedicados al arte no sólo activan la circulación y la gestión de la cultura sino que movilizan aspectos de la economía de una ciudad, se establece una relación productiva-cultural-política que traza un círculo perfecto. Además de producir bienes culturales y sitios para su consumo, los museos -convertidos en emplazamientos culturales- se insertan en la rueda de la economía como instituciones que son deseables y útiles porque generan ganancias desde distintos frentes.

Los emplazamientos culturales, lugares que asientan sentido en la ciudad que los acoge, activan procesos relacionales, identitarios e históricos. Son los rasgos de los que habla Marc Augé al referirse a un lugar antropológico, un entramado efectivo de sentidos que se materializan a partir del habitar, transitar, desplazarse e instituir. Y, como espacios que posibilitan fomentar prácticas identitarias, tendrían

una responsabilidad importante que atender desde la gestión y las políticas culturales. Entonces, ¿qué características hacen, efectivamente, a un emplazamiento cultural un espacio de enunciación distinto a una simple institución de arte?, podríamos proponer que sus cualidades relacionales, identitarias e históricas, un emplazamiento cultural podría erigirse, casi, como un lugar antropológico. Es un lugar en el que se vincula la gestión curatorial con las prácticas identitarias y, en el hacer y producir identidad -latinoamericana o sur-, se cimenta la historia.

Por otro lado, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) fue concebido desde cero, es decir, desde el proyecto para su edificio. Estuvo pensado desde el espacio arquitectónico, que posteriormente fue llenado de sentido con la colección de Eduardo Constantini y con la visión curatorial de sus directores y asistentes. Ese enclave partió de un no-sitio, de un sin-sentido para convertirse en un espacio en el que la cultura latinoamericana -porque ese es el propósito del museo- se construye, se piensa, se reorganiza, muta y se difunde. Esta institución es un emplazamiento que tiene un anclaje importante: fabricar, explorar y difundir la cultura latinoamericana. Porque desde ese asentamiento territorial se re-crea, transmite, propone y circula un repertorio de elementos simbólicos, emocionales, identitarios e históricos que constituyen lo que puede ser llamado así: cultura latinoamericana.

Como emplazamientos que producen sentido son lugares legitimados y avalados por los círculos del arte.

Así como se ha desarrollado, desde el concepto de *campo* de Pierre Bourdieu, esos círculos que incluyen lo artístico, lo curatorial, lo institucional, lo académico y lo económico son los que establecen -pensando en la institucionalización de saberes, Michel Foucault- las reglas que dan cuenta de las complejas relaciones jerárquicas que tejen redes de intereses y de acciones. Para el análisis de nuestros objetos de estudio, MALBA y la Bienalsur, se añaden una serie de características que marcan una diferencia y son interesantes para describir con

mayor precisión la categoría de emplazamiento cultural: las nociones de localización y sitio.

El MALBA, en primera instancia, puede ser un emplazamiento cultural localizado a diferencia de la Bienal Sur, que puede ser un emplazamiento cultural deslocalizado. ¿Por qué es importante introducir estas dos distinciones conceptuales? Porque el primero tiene un sitio localizado: el edificio-museo que funciona desde una dirección específica en el corazón de Buenos Aires; mientras que el segundo funciona disperso, multiplicado y expandido en diferentes sedes -que a su vez son emplazamientos culturales institucionalizados- que en una edición de la bienal están en una ciudad y en otra edición están en otra, desplazan su sitio. Las bienales, generalmente, se encuentran localizadas en una ciudad y Bienal Sur funciona multilocalizada en 44 ciudades (en su edición 2019).

Vale la pena mencionar, que la proyección de la Bienal Sur se inició desde un sitio localizado: La Universidad de Tres de Febrero de Buenos Aires, sin embargo, al sentar las bases estructurales y la gestión del evento se recurrió a una organización horizontal, democrática y colaborativa que no centralizó su dirección en una única sede. Diversificó los focos de atención extendiendo sus propuestas artísticas y apelando a una paridad en lo que respecta al valor del arte.

El modelo de emplazamiento cultural que ostenta el MALBA, por ejemplo, replica las relaciones jerárquicas presentes en muchos espacios museales que operan como “los centros del arte metropolitano”. Su gestión es completamente vertical.

También, otra de las características que describe a un emplazamiento es su dimensión territorial, este aspecto puede sostenerse en un museo como el MALBA, sin embargo, en Bienal Sur no, puesto que utiliza y practica otro discurso: el de la transterritorialidad.

La noción de territorio -como hemos explicado- es crucial porque implica el control del espacio. Considerar las variaciones de este término, como el desplazamiento, permiten repensar la idea a partir del término desterritorialización que, como sugiere Rogerio Haesbart, puede ser abordado desde diferentes puntos: político,

económico, cultural y filosófico. El énfasis para construir la categoría está puesto en tres de éstas dimensiones: política, cultural y filosófica. La primera tiene su raíz anclada a la idea del territorio como un dominio del estado moderno, entonces una desterritorialización se articularía a la difuminación de las fronteras. La segunda está asociada a la hibridación cultural -también trabajada por Néstor García Canclini- que sugiere un re-acomodo del sitio, como enuncia Haesbart, "...como si no fuera posible re-territorializarse también en el hibridismo, en la mezcla cultural"(Haesbart, 2013:16), y finalmente la tercera, apuntalada por Deleuze y Guattari, que propone la desterritorialización como un salir del territorio, una superación, una suerte de *línea de fuga* (Haesbart, 2013).

Esta característica -desterritorialidad- se convierte en un elemento insoslayable para forjar la categoría de *emplazamiento cultural* porque incorpora las tres perspectivas mencionadas, pero, sobre todo, porque implica otros registros del territorio: el de re-territorialidad y el de trans-territorialidad. Y un territorio vinculado al poder suma nuevos matices que posibilitan encontrar diferencias -entre los distintos *emplazamientos*- y que pueden tener que ver con el poder como resistencia o con el poder vinculado a estructuras dominantes.

### **Un emplazamiento cultural y el poder**

En la circulación y en el funcionamiento en red de discursos y prácticas se configuran relaciones de poder que vehiculizan ideas potentes. Así como argumenta Michel Foucault, aterrizando la idea al ámbito artístico-curatorial que nos compete, no se entenderá al "...poder como un sistema general de dominación ejercida por un elemento o un grupo sobre otro..."(Foucault, 1969:112), sino como un entramado de relaciones para dilucidar esa trama a través de la cual se desliza el poder.

Algunas instituciones o eventos de arte fueron gestados desde la puesta en práctica de esas relaciones -hay una intencionalidad en su creación, en su gestión

y en su funcionamiento- que se destacan como modelos colaborativos de diálogo regional o transcultural, sin embargo, Bienalsur -al igual que muchas bienales que destacaron por ser detonantes y por cumplir con una función política- supera esa apuesta proponiéndose como un modelo de colaboración horizontal y global.

Para cerrar este capítulo, trataremos de puntualizar esas dos posibilidades de las relaciones de poder, expuestas en el apartado anterior, que tienen que ver con las estructuras dominantes y con la resistencia.

La relación recíproca que puede establecerse entre institución -situada o expandida-, ciudad y cultura permite que los emplazamientos se constituyan como agentes de producción cultural. Es decir, la idea de una infraestructura aunada a la imposición de un ritmo institucional, marcaría el trabajo y el ejercicio de un grupo que inauguraría un ámbito de resistencia para ensayar una enunciación política.

Cuando nos referimos a estructuras dominantes hablamos de vincular el papel que tienen los emplazamientos en el circuito internacional del arte con la producción de discursos, prácticas y políticas que se replican instituyendo representaciones de lo que se sugiere como real. Por eso, habría que destacar que el poder institucional no tiene otra forma de materializarse que a través de políticas culturales. La pregunta sería -y es retórica- ¿quién las gestiona?

Claire Bishop en *What is a curator? The rise (and fall?) of the auteur curator* arguye que la palabra del curador -el significado atribuido a los signos que forman una suerte de sintaxis que construye una lectura sobre una exposición o sobre una obra- es la que orienta el sentido y las interpretaciones que sustentan una lógica curatorial que se desplaza entre *la selección, la creación y la mediación*. En esta serie de acciones hay un recorte, un mecanismo a través del cual las instituciones culturales sostienen un discurso. Bishop enfatiza, que los años 60' y 70' "...son los de una lucha de poder, no simplemente por el control de un espacio, sino por un control del significado..." (Bishop, 2011:118) Esas décadas son las de la aparición

del curador como una figura multifacética<sup>25</sup> y vital en la reconfiguración de las exposiciones y en la transformación de la práctica museal en función de las demandas del campo. Estos procesos de construcción, que materializaron la osadía de traspasar los límites del museo moderno, cobran fuerza a partir de este agente cultural/autor institucional que, como apunta Bishop, marcó el ritmo en la circulación del sentido, dice:

Esto último en particular requiere nuevas funciones, que ellos describen como “un papel administrativo ampliado. Que incluye determinar un marco conceptual, seleccionar colaboradores especializados de diversas disciplinas, dirigir equipos de trabajo, consultar con un arquitecto, asumir una posición formal en términos de presentación, organizar la publicación de un catálogo enciclopédico, etc.(Bishop, 2011:117)

Atendiendo a estos dos espacios en donde se establecen las relaciones de poder, y no con la intención de polarizar sus posibilidades a instituciones museo situadas o instituciones bienales deslocalizadas, parece que los museos tenderían a concentrar en sus vocaciones esas estructuras dominantes de las que les cuesta tanto desligarse, ya sea por la imposición de lineamientos internacionales dirigidos desde los grandes centros hegemónicos del arte o por inercia. Por otro lado, entendemos que las bienales podrían gestarse desde pulsiones experimentales que accionan en el ámbito de la resistencia, es decir, su dispositivo performático implica resistir a ese orden que comprime las posibilidades artísticas, culturales y, sobre todo, políticas.

Retomando el hilo que nos lleva a repensar las políticas culturales y, como puntualiza Bishop, tiene que ver con ese carácter administrativo o esa relación tan controversial entre la cultura y la administración, para entender el funcionamiento

---

<sup>25</sup> El rol del curador y su aparición en el ámbito museal y curatorial ya ha sido desarrollado a profundidad en la Parte 2 de esta tesis.

del poder hay que revisar estos vínculos y sus formaciones desde el ámbito gubernamental.

Carla Pinochet Cobos, parafraseando a Theodor Adorno en referencia al papel de las políticas culturales, menciona:

...Adorno no tarda en admitir que dicha enfática dicotomía es cuestionable a nivel de los hechos, especialmente en la historia del arte. La administración, explica, no ha constituido sólo una influencia exterior en el desenlace de la historia artística, sino que ha participado del asunto mismo (Pinochet, 2016:122)

Y la noción de lo que serían las políticas culturales comenzó a gestarse y a formularse a partir de la década de los 60'. Se puede advertir, ya desde su definición de la UNESCO en 1967, que para llevarlas a la práctica debían operar como resultado del consenso de diversas autoridades del ámbito social y político. En América Latina se empieza a delinear este proyecto a partir de los 80' pero sin aterrizar con tanta fuerza en la región. Sobre todo, las políticas culturales latinoamericanas tienden a mostrar las iniciativas estatales en el ámbito social a través de intervenciones, en un principio de tipo burocrático y posteriormente aplicadas al campo.

Este prólogo, a propósito de las políticas culturales en América Latina, tiene que ver con su implementación y su gestión en los espacios de producción artística, debido a que cualquier normativa aplicada a la administración de los museos o bienales tiene implicancias significativas en las prácticas curatoriales y en la construcción de sentido de los discursos que circulan. Si bien las políticas culturales tienen dos líneas de acción muy marcadas: una estética y una antropológica, el análisis se centra en ver cómo las iniciativas públicas incorporan elementos de estas dos vertientes para hacer un diseño integral que contemple el *énfasis en la diferencia* con un giro estético.

Arturo Escobar en “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales en América Latina” define a las políticas culturales como:

La legitimación de relaciones sociales desiguales, y la lucha por transformarlas, son preocupaciones centrales de la política cultural. Fundamentalmente, la política cultural determina los significados de las prácticas sociales y, más aún, cuáles grupos e individuos tienen el poder para definir dichos significados. (Escobar, 1999: 140)

De alguna manera, y a partir de la voz de distintos teóricos, sostenemos que es a través de las políticas culturales que se incorporan normativas que fusionan, por un lado, esas ideas que tienen el poder de crear significados desde un registro gubernamental y, por el otro, las iniciativas del sector público que marcan un ritmo en el campo cultural en el que se aplican.

Este tipo de políticas juegan un lugar fundamental en espacios institucionalizados como los emplazamientos culturales, porque establecen los temas, las discusiones, las funciones y la gestión que debería adoptar un museo. Sin embargo, parece que estamos frente a un proceso de índole político que asienta las relaciones de poder que se dan desde una esfera jerárquica. El MALBA, a través de la colección Verboamérica, fomenta la formación de un imaginario común en torno a las nociones de identidad latinoamericana, de género y de feminismo. Cada uno de estos puntos, que van trazando un lenguaje común y operan en distintos registros del espacio museal, responden a los lineamientos del ICOM, Consejo Internacional de Museos, que establece planes de acción estratégicos. Por ejemplo,

A través de sus más de 35.000 profesionales afiliados (2016) en todo el mundo y de su defensa de los museos y del profesionalismo museístico, el ICOM tiene un gran protagonismo a la hora de promover los valores tradicionales de la creación de colecciones, la

conservación, la documentación, la investigación y la educación; valores que siguen siendo los cimientos de la práctica museística en todo el mundo.(ICOM,5)

El objetivo de este organismo es fijar "...las normas profesionales y éticas de las actividades de los museos, formula recomendaciones (...) a través de redes mundiales y de programas de cooperación"(ICOM, 8). Entonces, esa influyente determinación en la implementación de normas éticas, más allá de que el ICOM se presente como un organismo no gubernamental pero con un estrecho vínculo con los gobiernos y los agentes intergubernamentales, nos habla de un sesgo que se parece más a partidismo político que a una mediación desinteresada en función de la conservación del patrimonio.

Aquí podemos establecer un vínculo entre los lineamientos y las políticas dictadas por el ICOM y la segunda propuesta, que hemos apuntado al inicio de este apartado, sobre las relaciones de poder como ámbito para la resistencia. En el ejercicio del poder, justo en el meollo en el que se debate, se plantea y se desarrolla cualquier estrategia o estatuto que será aplicado a un gran número de museos o espacios dedicados al arte, es donde aparece un lugar para resistir. Es el ámbito para repensar y reconfigurar las normativas en función de las necesidades de una ciudad, de un país o de una región y darle un giro político y práctico a los lineamientos institucionales.

En este sentido, Antony Gardner expone que las bienales, particularmente del sur, se han convertido en espacios para el debate político y para la reflexión práctica a través de actos participativos del público y de los artistas. En algunos casos, expuestos por este autor, las bienales cobran un protagonismo inusitado y replica la situación política y social que se vive en la ciudad en la que se celebra. El ejemplo de la Bienal de Coltejer en Medellín, Colombia, demuestra que las bienales pueden ser plataformas influyentes que condensen proyectos críticos y propositivos.

En el proceso, la bienal de Coltejer surgió como una plataforma inusual para divulgar la información sobre la política fraudulenta en la región, para el debate entre los participantes y, finalmente, para protestar contra las nuevas imposiciones de poder en Suramérica (Gardner, 2015:219)

La construcción de una bienalidad<sup>26</sup> situada y comprometida sólo puede convertirse en un ámbito de resistencia, este podría ser el espacio latinoamericano. Desde la gestión de políticas culturales que respondan a ese ámbito localizado, repensado como glocal y que se distingue del sur, se puede transformar el orden existente y soslayar las dinámicas contemporáneas de apropiación del sentido. Ese ámbito que se opone a la homogeneización de políticas culturales “iguales para todos” es el lugar idóneo para actualizar debates sobre la identidad, la memoria, lo latinoamericano o el sur. Esta práctica política demanda una participación activa por parte de curadores y artistas latinoamericanos en aras de sostener una enunciación disidente y promotora de la producción cultural latinoamericana.

---

<sup>26</sup> Algo parecido a la musealidad pero en el ámbito bienal.

## Capítulo 2- *Discursos, prácticas y políticas de lo latinoamericano fuera de Latinoamérica*

Las instituciones y sus operadores -los curadores- aceptan gustosos proyectos que pongan en el centro del discurso a la institución. Transitamos una época en la que aparentemente podemos hacer bastante con las instituciones, pero no, por supuesto, desestabilizarlas al extremo de poner en peligro su existencia.

*Andrea Giunta, Contra el canon*

Si nos basamos en la noción de gubernamentalidad de Foucault, esto es, el encauzamiento de la conducta de los individuos mediante estrategias para disponer de las cosas en una sociedad benefactora, cabría decir entonces que las estrategias y las políticas de inclusión son un ejercicio de poder mediante el cual las instituciones construyen e interpretan representaciones...

*George Yúdice, El recurso de la cultura*

Una posibilidad para la resistencia. Las producciones latinoamericanas podrían convertirse en el vehículo para entablar diálogos productivos entre distintas regiones y disímiles sentidos. La heterogeneidad de la que habla Ranciere -en Políticas estéticas- se hace eco en la obra de algunos artistas que abrevan de lo latinoamericano sin descansar en los lugares comunes como -por ejemplo- la diferencia o la otredad. Es quizá, este tipo de producciones las que permiten darle un giro importante al lugar de la enunciación latinoamericana, a sus posibilidades de práctica y a la emancipación de esta cultura en su forma más democrática.

Los modos de representación latinoamericana dan cuenta de grandes contradicciones que desplazan su nomenclatura en función de su posición geopolítica, que reconfiguran relaciones a partir de derivas que se vuelven productivas y están basadas en la identidad y, también, que adquieren otro sentido por su condición objetual, consecuente con su materialidad, que posibilita un registro de lo imaginario.

Pensando en esas representaciones -aproximándonos desde la producción de algunos artistas y desde los objetos -que ostentan el sello identitario- en este capítulo, que tiene un carácter descriptivo y reflexivo, pondremos el acento en la exposición *Geometries Sud du Mexique a la Terre de Feu* organizada por la *Foundation Cartier pour l'art contemporain* en el 2018, el *Carré Latin* en el Palais Royal en octubre del 2018 y en la exposición de Tomás Saraceno en el *Palais de Tokyo* titulada *On air* -también inaugurada en octubre de 2018-, con el fin de repensar qué pasa con la recepción del arte latinoamericano, de las producciones artísticas que se posicionan desde el sur y cómo ello reconfigura los discursos, las prácticas y las políticas en un círculo que no es el latinoamericano.

### **Abordajes simbólicos**

Durante mi estancia doctoral en la Universidad París 8-Saint Denis, en el año 2018, tuve la oportunidad de recorrer y asistir a la mayoría de los museos, centros, exposiciones y espacios, en la ciudad parisina, que exhibieran obra latinoamericana. Esta posibilidad de encuentro desde un sitio ajeno, es decir, desde la posición del otro y retomando el espectro de lo visualmente construido como un abordaje al arte latinoamericano, me permitió conectar con la obra a partir de un ejercicio de escudriñamiento de lo más elemental. Tres exposiciones relevantes son *Geometries Sud du Mexique a la Terre de Feu*, *Carré Latin* y *On air*. Estos proyectos disímiles, son rutas narrativas que desde la producción simbólica sugieren esa potencialidad que tiene el arte contemporáneo latinoamericano y que constituyen esa plataforma que nos ayudaría a desbaratar

supuestos enraizados en lo que se entiende, para los de afuera, como identidad latinoamericana.

Cada una de las exposiciones establece coordenadas precisas que propician una reflexión honda sobre el sentido, la cultura, la identidad y la memoria. Porque es importante trazar las líneas en torno a la producción latinoamericana que se presenta, a la discursividad teórico-crítica que la acompaña y a sus usos en el presente como un disciplinamiento autogestionado que pueda transitar hacia las políticas culturales en América Latina. Uno de los rasgos más característicos en estas exposiciones era que enfatizaban y resaltaban algunos elementos singulares del arte producido por artistas latinoamericanos y que cobraban sentido a partir de esa huella de identidad.

### **La geometría**

En *Geometrías sur, de México a Tierra del Fuego*, la retórica visual fluctúa entre la materialidad de las obras, las expresiones de los grupos indígenas, la identidad latinoamericana heterogénea -postulada por los curadores extranjeros- y su proyección en un ritmo geométrico que inunda toda la Fundación Cartier. Fueron 220 obras, aproximadamente, de 70 artistas que incluyeron escultura, tejido, cerámica, dibujo, pintura y fotografía.

Esta muestra fue curada por Hervé Chandès, Alexis Fabry y Marie Perennes quienes exponen que este compendio buscaba formar constelaciones a partir de obras de distinta índole, así como "...la elección de estos trabajos, acorde con nuestra propia sensibilidad y tras muchas reuniones, permitió conexiones formales y teóricas inesperadas entre piezas rara vez confrontadas" (Artishock, 2018)

Si bien habrían muchas obras y artistas que destacar, el énfasis puesto en la obra del arquitecto Freddy Mamani -artista boliviano que se apropió del hall central de la *Foundation Cartier pour l'art contemporain* con una explosión de color y formas geométricas-, y 6x8 de los arquitectos paraguayos Solano Benítez y Gloria Cabral -construcción de paneles de ladrillo y hormigón rotos- es notable, dado el espacio que ocuparon sus proyectos. Esta elección por los artistas y la obra podría tener

su anclaje en una decisión curatorial, estética o identitaria, sin embargo, queda asentado que existe una toma de posición en lo que se muestra, representa y construye.

La exposición, en general, convocó a distintos artistas latinoamericanos, algunos de amplia y otros de incipiente trayectoria, y tuvo una recepción importante en la capital del arte. Toda la producción artística estuvo nucleada a través de la geometría. El discurso sobre lo latinoamericano no se erigió como el soporte narrativo en esta muestra, lo que nos ubica en otro registro de análisis. Parece que existen otras derivas que amparan este tipo de pulsiones identitarias y que escapan a lo que habitualmente opera como una proyección de la región latinoamericana. En ese sentido, las instituciones de arte y centros de exposición internacionales, que abren sus puertas para hacer circular este tipo de exposiciones, impulsan estas vocaciones y promueven la discusión en torno a su arribo fuera del territorio.

Silvia Ramírez Monroy, en su texto “Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio”, sostiene que los debates que se han suscitado en estos espacios de poder no dan cuenta de las múltiples aristas que tiene reflexionar sobre lo latinoamericano. Dice:

Por ejemplo, la relación con el territorio o la expansión de las fronteras, la aproximación a la identidad a partir de la diversidad y no sólo de la oposición frente al otro, la falta de una revisión del impacto de los regímenes políticos, del contexto ideológico y de la injerencia extranjera en los procesos locales, o la complejidad de pretender una noción común para América Latina en un mundo en el que se ha incrementado la movilidad y los nuevos procesos transnacionales son todos fenómenos que surgen de los desplazamientos, la migración o los exilios.(Ramírez, 2019:41)

La fuerza que parece impulsar al arte latinoamericano en museos como el MOMA, el Museo Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de París o la Fundación Cartier, no recae en la inocente promoción de una producción artística. Hay una compleja trama político-institucional que oscila entre el mercado, el círculo curatorial y la crítica especializada.

Freddy Mamani abre una experiencia inédita arribando con los *cholets* y su arquitectura neoandina reafirmando la identidad aymara. Su obra -parafraseando al curador Ticio Escobar- viene a enriquecer el inventario latinoamericano y a ensayar nuevas estéticas urbanas que se inscriben desde lo local. Mamani es un artista reconocido,

...los cholets han sido compilados por la historiadora brasileña Elisabetta Andreoli en el libro *The Architecture of Freddy Mamani Silvestre* (La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre) con fotos del boliviano Alfredo Zeballos. Su vida y obra quedó registrada en *Cholet: la obra de Freddy Mamani*, un largometraje del director brasileño Isaac Niemand con música original del tecnostar Moby que se estrenó hace dos años en el festival de Rotterdam (García, 2019)



IMAGEN 12

Y sus construcciones barrocas, dispersas en el altiplano, así como la representación de un modo de hacer arte, que emerge con esa nueva burguesía indígena -choliburguesía- durante el período de Evo Morales en el gobierno, son una pista de la multiplicidad de lenguajes que se pueden gestar en una región y del repertorio de singularidades que suman a la construcción de lo latinoamericano.

El artista trasladó un salón de baile boliviano al hall de la Fundación Cartier. La potencia estética de su propuesta, la reorganización de los elementos que componen sus cholets y el contraste de color -parte intrínseca de la cultura boliviana-, promueven un estilo singular, sostienen una posición de enunciación que no remite necesariamente a Latinoamérica sino a la cultura aymará. El concepto de cholet se debe a "...una contracción del francés chalet y "cholo", la forma para referirse con desprecio a la etnia aymará. Como suele suceder, la palabra fue apropiada positivamente y hoy da la vuelta al mundo como una contribución genuina de América Latina a la estética urbana del siglo XXI"(García, 2019)



IMAGEN 13

La estética de los cholets está cargada de significación, por un lado las reminiscencias de la cultura preincaica de Tiwanaku -serpientes, cóndores y pumas-, también la paleta de colores de los aguayos bolivianos -tejidos que se hicieron populares y son usados por las mujeres para cargar a sus niños en las espaldas- y, finalmente, la influencia de la iconografía de los videojuegos de los años ochenta. El resultado es un sincretismo maravilloso y, como sostiene Fernando García, "...sus obras son monumentos retrofuturistas enclavados en una ciudad paradigmática de la economía de mercado informal"(García, 2019).



IMAGEN 14

El proyecto de Mamani, entonces, anclado al espacio de una Fundación en París, se convierte en un vehículo cultural que da cuenta de las posibilidades que presenta la producción de los artistas latinoamericanos, es un gesto de inclusión y de renovación del proyecto identitario que genera líneas divergentes. Ya no estamos frente a un discurso agotado de periferia, marginalidad u otredad -por citar algunos adjetivos que lo ilustran-, sino que se abre el campo de sentido al ensayar una nueva retórica visual que incluye lo geométrico, lo simbólico de la cultura aymará y una visualidad cromática estratégica, porque el artista boliviano sostiene un relato sobre Latinoamérica sin nombrarla. Más bien, sostenemos, que lo interesante del trabajo de Mamani -para el espacio de arte y crítica parisino- es el recurso de una iconografía indígena como uno de los "nuevos discursos sobre lo latinoamericano".

En 6x8 se replica la misma acción, los arquitectos paraguayos Gloria Cabral y Solano Benítez incorporan la geometría como eje estructural de la obra que ocupa la sala principal de la Fundación Cartier. Ellos sostienen que el material, utilizado para crear el muro, estaba compuesto por desechos: cascotes quebrados, ladrillos y restos de concreto y, que por sí sólo, éste soporte pone en juego la relación de usos y sustentabilidad en contraposición a un edificio que nace a partir del uso de alta tecnología como acero y cristal.

Para nosotros, si las paredes hablaran, sin lugar a dudas tendrían que poder ejercer un discurso político dado en un tono que llame a la reflexión y a maravillarse a las personas, y que sea de alguna manera muy elocuente a partir de mostrar las increíbles capacidades que eran capaces de poder conversar. Finalmente, se llamó 6x8 por una cuestión de la repetición de las cantidades, de la altura, de las dimensiones del espacio, del número de torres que integraban la composición, etc. (Cabral&Solano, entrevista)



IMAGEN 15

6x8 es un ritmo que está presente en la música popular del sur, como el tango, la samba, la guarania, la milonga; los artistas entablan un diálogo conceptual a partir de pensar la geometría en función de la música. El trabajo presenta una normativa material y conceptual, el muro no nos habla de una relación muy clara entre el arte latinoamericano y esta producción arquitectónica.

Es importante destacar, que la exposición hace una referencia territorial desde el título: desde México hasta Tierra del Fuego, no es una enunciación identitaria -como podría ser latinoamericana- que esclarece la potencialidad de nuevas narrativas para pensar sobre nuestras comunidades imaginadas. El lenguaje indígena, retomado desde los símbolos geométricos, que se esconde en una multiplicidad de objetos, como cerámicas, textiles y cestos, se reproduce en la obra de varios de los artistas que integran esta exposición.

Así también, las fotografías de retratos, con pintura facial y corporal, muestran el especial interés por los grupos étnicos y sus prácticas artísticas, como si el tema

medular fuera la geometría y su articulación con los grupos indígenas de toda Latinoamérica.

En este sentido, revisando algunas de las exposiciones sobre arte latinoamericano presentadas en un espacio de altísima convocatoria y referencia mundial como es el Museo Centro de Arte Reina Sofía, aparecen casos muy sugestivos. De octubre a marzo del 2013 tuvo lugar *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. También, *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*, exposición vigente entre febrero y mayo de 2019 que estuvo acompañada de otras actividades realizadas en el museo bajo el nombre de Indigenismos. Aquí se hablaba de arte y diferencia, razón indígena versus razón colonial. Entre los registros virtuales -desde el 2007 hasta la actualidad- de la Fondazione Palazzo Strozzi, uno de los centros más importantes dedicados al arte contemporáneo en Florencia, hay una omisión insoslayable del arte de la región. Es hasta febrero de 2020 que la exposición *Aria* del argentino Tomás Saraceno, artista que retomaremos más adelante, aparece como una luz tenue marcando una trayectoria de presencia latinoamericana incipiente. En el *Tate Modern* de Londres, en el 2019, la exposición de Marta Minujin: la Menesunda y en el 2008, 2012 y 2018 de la artista cubana Tania Bruguera, parecen ser destellos de una comunidad de artistas que comienza a pisar fuerte.

Este mapeo rápido, por algunos espacios que son referentes a nivel mundial, nos da la pauta que las exposiciones de artistas latinoamericanos no tienen mucha presencia fuera del territorio latinoamericano y los que logran posicionarse dentro de estos espacios circunscriben su producción -o son incluidos- a temas o discursos recurrentes que tienen que ver con la diferencia o lo exótico.

¿Hablamos de una re-funcionalización de la cultura atada a la voluntad del mercado?

Es paradójico, que a mediados de los ochentas y principios de los noventas, el llamado “boom latinoamericano” se consolide en torno a una producción de arte que busca la representación de una cultura poniendo el foco en distinguirse del otro. En el siglo XXI la producción de arte latinoamericano se sostiene bajo los

mismos principios, aunque cambia la materialidad/soporte, los artistas o las palabras, los registros del debate parecen ceñirse a estándares acartonados que carecen de actualización.

Maria Laura Ise argumenta que existen temas que se mantienen vigentes dentro de los campos de arte internacionales, entonces,

La difusión de la producción artística del sur, su integración en circuitos internacionales más diversificados, se ve intermediada no solamente por una estructura eurocéntrica (...) sino además por un problema central, la dificultad de la valoración intercultural que se abre a partir de esta crítica al eurocentrismo y sus repercusiones (Ise, 2011:33).

Gerardo Mosquera (1991), en este sentido, sostiene que hay un diálogo intercultural falso, parece más el montaje de una escena que una representación fehaciente de las problemáticas, los contextos, los imaginarios y las ideologías.

Entonces ¿a qué se debe esta repetición incansable de los cánones basados en construcciones binarias como centro-periferia, inclusión-exclusión, identidad-diferencia y qué se juega en el circuito del arte?

Nelly Richard, en un lúcido artículo titulado “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano. Montaje, representación”, sostiene que ese proceso de representación, validación y legitimación de un paradigma, al que define como simbólico-cultural, configura una caracterización, que se convierte en simbólica, sobre el arte latinoamericano. Algunos de los registros que destaca Richard, volviendo a este juego de opuestos y binomios “organizadores de los conflictos”<sup>27</sup>, es la noción de calidad, la de representación y la idea del predominio de algunos

---

<sup>27</sup> Néstor García Canclini, en el texto *Culturas híbridas*, afirma que los estudios sobre la hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad y también sobre los binomios: tradición-modernidad, norte-sur. local-global.

discursos que norman una narrativa que descansa en la exclusión, la marginalidad y la diferencia.

Cuando explicita que una de las principales estrategias de la cultura hegemónica para autodefinirse, como el sujeto que posee la identidad y el lugar para significar, es usar el valor de calidad, dice: “La categoría formalista de calidad pertenece a esa tradición idealista-burguesa del arte, que busca excluir de su campo de apreciación todo el juego socio-contextual de las variables de significación que historizan (condicionan y relativizan) juicios y valores”(Richard, 1994: 1012).

Porque parece que la institución hegemónica del arte, como explica Yúdice, opera bajo los lineamientos de “una política de la representación que busca transformar las instituciones no solo mediante la inclusión, sino también a través de las imágenes y discursos generados por éstas”(Yúdice, 2002:203), como si los artistas y las exposiciones fueran las nuevas mercancías de la diversidad.

Esa producción se posiciona y se inscribe, dentro de los circuitos globales del arte, como un dispositivo de legitimación del discurso sobre una otra-cultura, en el mismo tenor de Hal Foster (2001) cuando centra sus estudios en los retornos y los giros en las prácticas artísticas, pero aterrizado a las nuevas producciones latinoamericanas. Así como enfatiza Richard, en sintonía con el trabajo de Foster, existe un paradigma moderno del arte que sostiene a la representación latinoamericana -ella lo aborda como “el poder de la representación”- y genera un repertorio que tipifica, polariza y condiciona su dimensión simbólica. Entonces se “...tejen parentescos de inclusión (lo mismo) y de exclusión (lo otro) que divide a los sujetos entre los representantes de lo luminoso -lo humano, lo cristiano, lo europeo, lo civilizado, lo masculino- y los representantes de lo tenebroso -lo animal, lo pagano, lo indio, lo salvaje, lo femenino-“(Richard, 1994:1014). Esta distinción, extrapolada a la producción latinoamericana, amplía la dimensión de sentido que caracteriza a la identidad latinoamericana basada en lo mágico, lo fantástico, lo remoto y lo primitivo. Desde el sitio del otro, esas “...construcciones plantean que la diferencia cultural ya no es una alteridad estable sino un conjunto

de tácticas locales de posicionamiento crítico de las marcas de la diferencia que juega con los bordes y en el entremedio de las culturas”(Richard, 1994:1014)

Quizá, el arte latinoamericano podría subvertir algunas tramas desmarcándose de lo que Yúdice llamó “centromarginalidad estetizante”, asumiendo otros compromisos y redireccionando su búsqueda hacia el campo de *la circulación y los tránsitos*.

### **La diversidad**

El *Carré Latin* en el Palais Royal, en octubre del 2018, también ofrecía un encuentro con el arte latinoamericano contemporáneo. Si bien tiene una plataforma web clara y un espacio delimitado a sólo unas cuerdas del Louvre, al recorrer alguna de esas galerías era como estar asistiendo al ocaso del arte latinoamericano. La visita a la exposición fue en los últimos días de su puesta en escena, sin embargo, el montaje, la exhibición, la curaduría y el acceso al festival me produjo un gran desencanto.

Como se describe en la página del Carré Latin, este festival tuvo sitio en los jardines del Palais Royal -distribuido en las galerías Montpensier, Beaujolais, Valois, la Galerie d'Orléans- y contó con la participación de 42 artistas latinoamericanos durante 11 días en el mes de octubre de 2018.

C'est un des endroits de déambulation favoris des Parisiens et des touristes. La Comédie-Française, le théâtre du Palais-Royal et le restaurant Le Grand Véfour, au décor classé monument historique, contribuent à sa notoriété. L'art contemporain y est également fortement présent dans sa cour d'honneur avec les colonnes de Buren et deux fontaines mobiles de Pol Bury (Carré Latin, 2018)

El discurso, promovido por la dirección y el grupo curatorial que gestionó esta exposición de arte latinoamericano, plantea que esta muestra se realizó en uno de

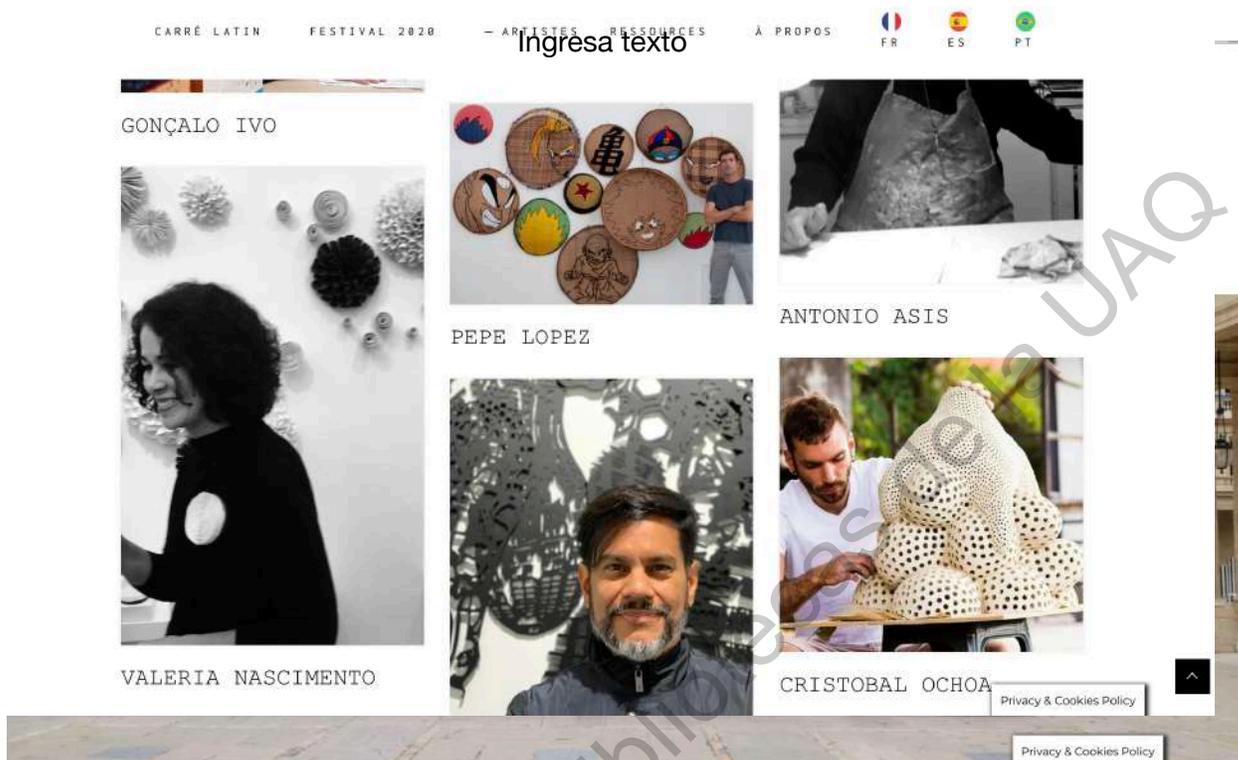


IMAGEN 16

los espacios más concurridos y de gran impacto turístico en París, lo que abona a posicionar al festival como un gran evento dentro del circuito de arte parisino. Revisando las ediciones 2016, 2017 y 2018 los nombres de algunos artistas se repiten.

La presencia de Venezuela -país de nacimiento de la curadora de esta feria-, en todos los festivales, es muy notoria así como la diversidad de piezas, obras, instalaciones y esculturas. La curadora de la exposición, Leonor Parra, parafraseando la nota que se encuentra en la presentación de la página buscó capturar un “espíritu visual” irreverente que encuentra su forma desde la ausencia de los referentes, la autonomía, el ritmo, los gestos, lo geométrico, lo orgánico, lo decorativo, lo espiritual y lo sintético.

El Carré Latin, descrito por el equipo editorial y curatorial en su sitio web, presenta un pequeño panorama de la *efervescencia* del arte latinoamericano.

A diferencia de otras exposiciones o eventos de arte latinoamericano, el Carré Latin carece de centro y de un objetivo curatorial claro, abarca muchos conceptos -algunos incompatibles entre sí- sometiendo la riqueza de la producción de los artistas a una bolsa común signada por el eclecticismo. Este tipo de representación latinoamericana se discute en el artículo de Nelly Richard, afirma: la defensa del multiculturalismo por muchas instituciones del centro y la difusión del tema posmodernista de la diferencia han reordenado la problemática centro-periferia en centro (descentramientos-recentralizaciones)-márgenes (Richard, 1994:1016).

Parra argumenta que la intención de exhibir las obras en galerías es la de sacar al arte de su contexto habitual, permitir que los transeúntes se topen con ellas y conecten con el espacio. La línea curatorial no se sostiene por una temática, por la materialidad y soporte o la conceptualización teórica, sino que remite llanamente a la geografía: “En Carré Latin el límite curatorial no se refiere a la tendencia – coexisten propuestas de abstracción geométrica y abstracción lírica, figuración, performance, fotografía y demás medios de expresión artística – sino a la geografía” (Benshimolarte, 2018).

Ahora bien, ¿es solvente mezclar indiscriminadamente obras de arte para una muestra sólo por ser producidas por artistas de América Latina? ¿Qué pasa con la identidad? ¿Se le otorga un valor cultural real que visibiliza la potencialidad de los artistas de este lado de la región?

Andrea Giunta, en su texto *Contra el canon*, afirma que “la fuerza de las instituciones genera representaciones”(Giunta, 2020) y circunscribiendo el ejemplo del Carré Latin al circuito del arte contemporáneo hegemónico -pensando en París como uno de los centros de circulación-, nos encontramos con una representación del arte latinoamericano sesgada e imprecisa. Si Leonor Parra buscó acercar a los artistas a una plataforma potencial para cobrar visibilidad y hacer notar su producción puso el acento en el lugar incorrecto.

La selección que exhibió la curadora del Carré Latin agrupa fragmentos de sentido que caracterizan, de forma inacabada, lo que podría ser una producción

latinoamericana, dentro de muchas otras miradas curatoriales. El reclamo a esta exhibición es la representación, como si el arte latinoamericano contemporáneo fuera, retrotayéndonos a los años ochentas y noventas, una esencia que emana de las obras además de dotarlo de un carácter primitivo, exótico y hasta ecléctico. Este ejemplo de representatividad fuera del territorio nos permite retomar la idea de la práctica curatorial responsable en América Latina, suscita esa búsqueda de reflexión en torno a la posición y a las relaciones que mantiene el curador con su círculo artístico. Maricarmen Ramírez afirma:

Debido a la dinámica reductora de los mercados trasnacionales y del problemático impacto que ejercen sobre las prácticas curatoriales, ¿vale la pena plantear la cuestión de una práctica curatorial crítica? ¿En qué medida este intento se halla forzadamente determinado por la naturaleza distributiva, de validación y legitimación del arte en un mundo manipulado en aumento tanto por el marketing como por el consumo de la falsa diferencia?(Ramírez, 2008:23)

Si la puesta en escena del arte latinoamericano es promovido por especialistas, con un pie dentro de los centros de arte globales, no debería estar reducido a una suerte de mercado de las identidades. Sería necesario desplazar la atención desde un arte signado por la diferencia y el primitivismo hacia otro que fundamente su legitimidad a partir de la crítica fehaciente al sistema del arte y a su gestión promiscua sostenida en privilegios económicos y políticos. Como asevera Ramírez, en lo que respecta a la identidad latinoamericana, estamos frente a "... un constructo falaz..."(Ramírez, 2008) que hace mella en la configuración simbólica y en las prácticas culturales que marcan el ritmo de lo que se incluirá como producción latinoamericana en la historiografía del arte.

## El Cosmos

Tomás Saraceno es un artista argentino que tiene una larga trayectoria artística. En su trabajo encontramos, latente, una preocupación que insiste en pensar el medio ambiente, la cultura y el hombre explorados a partir de los conceptos de cosmos, atmósfera, habitar y ecología. Resuena, en cada uno de sus proyectos, el eco de su historia personal y su tránsito hacia distintos países como un afecto que está contenido en cada instalación, en el aire. En la muestra *On Air*, presentada en el Palais de Tokyo en París en octubre de 2018, vemos un trabajo que articula experiencia, naturaleza, espacio y sentidos. A Saraceno le interesa el planeta como un espacio habitable sin distinción de fronteras, límites o territorios.

Al traspasar la puerta que da acceso a la exposición, no es posible imaginar la experiencia que se está por vivir. En la primera sala, que se encuentra oscura y donde la iluminación está dirigida, múltiples cubos exhiben grandes telas de la araña *holocnemus pluchei*, que vive en el Palais de Tokyo. En otro sector, los visitantes escuchamos una música que es producida por un instrumento que tiene cinco cuerdas de seda de araña que produce vibraciones y frecuencias de movimientos traducidas en los sonidos del viento.

Apoyando y promoviendo una cultura interconectada, esta exhibición celebra nuevos modos de producción de conocimiento y abre el debate sobre los desafíos globales planteados por el Antropoceno, una palabra propuesta para definir la época actual que vivimos en la tierra, en la que algunas actividades humanas dejan un impacto tan importante que modifican las capas geológicas de nuestro planeta y su evolución (Lamarche-Vadel, 2018), explica la curadora francesa Rebecca Lamarche-Vadel.



IMAGEN 17

¿Qué pasa con este artista y su obra? ¿Cómo se vincula con la producción de arte latinoamericano fuera de la región? ¿qué tanto reconcilia al espectador con ese imaginario geocultural sostenido por el discurso museográfico e imaginado por el artista?

Si algún rasgo recurrente pudiese postularse sobre el arte latinoamericano, probablemente este no radique en los colores estridentes ni en el dramatismo de sus temas, sino en las formas de organización de la cultura, que presuponen, en ocasiones, una crítica al occidentalismo desde Occidente o desde el extremo Occidente (Giunta, 2020: extranjeros)

La propuesta de Saraceno funciona como un contradiscurso, no detenta una posición latinoamericana, se demarca.

## Ensayar lo latinoamericano

Esta función polémica del choque de los heterogéneos está siempre a la orden del día en las legitimaciones de las obras, montajes y exposiciones.

*Jacques Ranciere, Políticas estéticas*

La búsqueda de esta investigación, especialmente en este capítulo, estuvo signada por el modo de construir identidad latinoamericana -o sur- y su correlato en la presentación y representación de lo latinoamericano -desde el estudio de la obra de los artistas de América Latina- fuera de Latinoamérica.

Cómo una última anotación a la representación latinoamericana fuera del territorio de América Latina y pensando en el papel de los objetos como portadores de sentido en los espacios museales, me llamó la atención que en las tiendas de museos como el *Centre Pompidou, Palais de Tokyo, Louvre, Musée D'ORSAY* entre otros, sólo apareciera Frida Khalo como artista que representa a la región. Nuevamente, la epifanía del feminismo latinoamericano -que parece ser uno de los éxitos más rotundos del mercado del arte- vende a una mujer, con identidad Tehuana-latinoamericana y hace desaparecer otras expresiones y manifestaciones de una región que es vasta.

Hay algo de inclasificable en la riqueza que presenta el arte de la región, son expresiones de una complejidad, como una suerte de mixtura entre la trama humana, la artística y la simbólica que no se han logrado dilucidar o dar a conocer más allá de las fronteras. El desplazamiento de la práctica artística latinoamericana a una posición regionalista en el circuito del arte internacional, podría convertirse en el contrapeso que alumbraría un nuevo comienzo del arte latinoamericano contemporáneo ante el fenómeno del sur global. Una posibilidad podría ser hablar de neo-primitivismo o de neo-exotismo, funcionaría como un dispositivo que estableciera un relato alternativo. Lo que ilumina esta posibilidad

prospectiva es que existe una demanda de lo latinoamericano, escueta y diluida, pero está.

Pensar el arte en América significa proponer una confrontación de las estrategias de producción artística con las políticas de las instituciones culturales. La plástica latinoamericana es una figura cuyas condiciones de manifestación dependen del grado de articulación de las instituciones que producen su necesidad. La única manera de definir una posición que abarque las peculiaridades de esta plástica es fortalecer las tácticas institucionales transversales entre las múltiples entidades que están trabajando en la disolución de las nuevas formas del primitivismo moderno (Mesquita, 1993)

## Conclusiones.

**Los emplazamientos latinoamericanos como fábricas culturales de la diferencia.**

*Notas finales*

Pasa por insistir en la marca de historicidades y localidades concretas, de territorialidades prácticas, de coyunturalidades específicas, para hacer de la diferencia latinoamericana una diferencia *diferenciadora*: es decir, un proceso múltiple y relacional de negociadas y conflictivas preinscripciones de la tensión identidad-alteridad capaces de intervenir en cada nuevo contexto de discurso que habla sobre la diferencia.

*Nelly Richard*, Intersectando Latinoamérica con el  
latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica  
cultural

Son muchos los puntos de convergencia que convoca la reflexión que hemos querido suscitar. En esta extensión que registra lo que se dice, lo que se hace y lo que se norma, a propósito de algunos espacios de arte en los que se debate lo latinoamericano, y, tomando como referencia MALBA y BIENALSUR, se han establecido pautas metodológicas para analizar sus discursos, sus prácticas y sus políticas demarcando una producción de arte situada. Es importante destacar que la elección de estos dos objetos de estudio, para esclarecer algunas preocupaciones en torno a la toma de posición política y curatorial, no fueron azarosos.

El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires sigue representando a un modelo museal en sintonía con las normativas de los museos hegemónicos y centrales del arte, mientras que Bienalsur se demarca, en gran medida, de ese sistema que activa las dinámicas binarias, esta bienal prioriza lo local como marco productor de pensamiento y prácticas situadas en el sur.

El planteamiento de la investigación se organizó en tres partes: una teórica, una metodológica y una analítico-propositiva. De cada una de estas secciones se pueden recoger reflexiones intermitentes que cerraron los apartados de cada una

y que funcionaron como detonantes a nuevas preguntas aún irresueltas. Esa deriva que nos confronta a otras rutas de análisis y nuevos horizontes de interpretación es lo más significativo en este trabajo de tesis. No sólo la complejidad de los dos objetos de estudio, un museo y una bienal en sus respectivas formas institucionales, sino la problematización y las tensiones que devinieron de las condiciones operacionales, de las relaciones intersubjetivas/interobjetivas y sus huellas efectivas en el campo estudiado. No todos los hallazgos fueron afortunados, más bien, de los fracasos hicimos uso para describir los pormenores, los desencuentros y la polifonía de sentido a veces silenciado y otras divulgado.

Y es en este sentido que decido recoger todas esas perspectivas latentes de mi trabajo en función de cada sección, creo que cada discusión interpela al soporte epistemológico desde el que fue construido.

1- En la primera parte de esta investigación hicimos hincapié en la importancia del campo curatorial- constitución, agentes, posiciones, tiempo/espacio, etc.- como una configuración en la que se establecieron relaciones de poder, de jerarquía y de dominación. Abordamos al campo curatorial como un sistema con reglas legitimadas por sus agentes en el que se gestaron vínculos simbólicos efectivos y en donde se reprodujeron dinámicas de la vida social. Néstor Garcia Cancilini afirma que son dos los elementos que constituyen un campo: "...la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación"(Canclini,1990). El valor cultural otorgado al arte y a las exposiciones de algunos artistas sostuvo esa lógica de tensión e intereses en torno a la autoridad y a la posición para legitimar los bienes culturales.

Entonces, retomamos la noción de campos modernos -propuesta así por Canclini- como una alternativa a los campos intelectuales y artísticos teorizados por Pierre Bourdieu y como un marco estructural fértil de enunciación para reconfigurar la práctica curatorial. Afirmamos que en esos espacios se gestaron los discursos de autoridad, "...cada toma de posición de los intelectuales se organiza a partir de la

ubicación que tienen en su campo, es decir, desde el punto de vista de la conquista o la conservación del poder dentro del mismo”(Canclini, 1990:35)

Los discursos pronunciados al interior de un campo construyen los relatos, cada narración enunciada desde ese campo curatorial reinscribe una historia que se asienta en la literatura especializada sobre arte. No son impresiones fragmentadas sino que funcionan como marcos de representación de la historia y la cultura, en este caso de Latinoamérica y el sur, que se imprimen desde la historiografía del arte y son replicados en otros campos intelectuales y académicos. Algunos antecedentes de la discursividad curatorial quedan asentados en sus prácticas y van elaborando claves que delimitan el escenario cultural.

Otra de las perspectivas que nos interesa retomar, para comprender la dimensión y la efectividad de las prácticas curatoriales, es la de las dinámicas de distribución y recepción de la cultura. Entendemos a la cultura como un producto, desde el abordaje teórico-conceptual de Nelly Richard y George Yúdice -por mencionar algunos-, inmerso en relaciones de poder que se suscitan al interior de los espacios museales y bienales que describimos. Consideramos que los discursos y prácticas tienen una doble función: fabricar cultura y representarla, son como una zona en fuga, en palabras de Richard, siempre están vinculadas a la política. Esa combinación, cultura-política, produce actos de sentido, fue una referencia obligada para este análisis porque establece imaginarios simbólicos a partir de una interpretación en la que confluyen las políticas culturales, las políticas de las identidades y las políticas de representación.

Cada una de estas derivas postuló una serie de repertorios culturales que promovieron un horizonte de sentido en el que se materializaron políticas de acción. Ya sea en el ámbito de las identidades o las representaciones -género, raza, clase- hubo una apuesta, desde lo institucional, por normar y cohesionar tanto el lenguaje como el ejercicio de esos registros que dieron cuenta de un nosotros.

También, nos interesó destacar la impronta de las políticas curatoriales situadas. En este trabajo las entendimos como un dispositivo efectivo para establecer

criterios, para realizar lecturas plurales, para hacer circular saberes transversales y para formalizar una cartografía sur con la intención de transformar el lenguaje, en sintonía con Giunta y Richard, que exhortan a hacer *teoría local*. Así como sostiene el curador Gerardo Mosquera: patentar un nuevo vocabulario para la auto-representación.

El modo de gestión y aplicación de políticas curatoriales atraviesa la experiencia de la curaduría latinoamericana. Aquí la estrategia, y la utopía, es la consolidación de una práctica curatorial diferente, situada y responsable. En un intento de eludir esa amenaza, que podría desdibujar el contexto latinoamericano como un contenedor, que se replica en los circuitos internacionales del arte y que intenta despojar la potencialidad de la localidad a favor de una ambigua homogeneización de los códigos de representación. Asumimos que lo latinoamericano no es sólo un imaginario, sino que es una categoría con peso institucional -registrado en asociaciones, en actas internacionales, en acuerdos transnacionales- y que posibilita alianzas, contratos, propuestas y reglas en torno a un territorio. A través de lo apuntado hasta aquí, el último exhorto fue replantear la práctica curatorial latinoamericana, vimos -en el capítulo 4 de la parte 1- que existen diversos posicionamientos curatoriales en distintos lugares del mundo. Mieke Bal insta a practicar una curaduría intercultural, Cuauhtémoc Medica invita a curar desde el sur, pero ¿qué pasaría con una *curaduría expandida* que proponga nuevas plataformas de acción y que además sostenga una enunciación situada?

Es más una resistencia que un propósito metodológico. Este último punto de reflexión abre una ruta de análisis que se centra en el sentido más que en la práctica. Hemos hecho hincapié en la importancia de un trabajo curatorial responsable y comprometido vinculado a esa reiterada problemática que nos ancla en lo subalterno, lo diferente y lo periférico. Queremos encontrar otras rutas, otros discursos y nuevas voces que se despojen de historias agotadas y nos permitan transitar hacia la aparición de otros saberes que nos interpelen.

El interrogante es hacia dónde dirigir la apuesta ¿una curaduría latinoamericana o una curaduría sur? Si la latinoamericana está contenida en la curaduría sur su

posición identitaria se anula porque la categoría Sur homogeneiza y engloba toda representación y producción simbólica. Hablar de curaduría latinoamericana, por otro lado, acota el espectro de sentido, limita la construcción simbólica y demarca un territorio geográfico. ¿Y una curaduría expandida podría detentar posiciones identitarias situadas y pronunciarse a favor de una inclusión plural de los imaginarios compartidos sin sumergirse en la exigencia de la localización territorial?

2- La parte dos de esta tesis estuvo centrada en el análisis del discurso. La metodología de trabajo, a partir de la teoría de Teun Van Dijk, Ruth Wodak, Norman Fairclough, nos permitió hallar -en la enunciación de dos corpus de entrevistas, notas de prensa y bitácora de exposiciones de los objetos estudiados- referencias textuales que organizaron el sentido y establecieron estructuras que se repiten y posibilitaron encontrar cierto orden en un contexto determinado. Norman Fairclough sostiene que "...el discurso es el uso del lenguaje en tanto una forma de práctica social, y que el análisis del discurso es el análisis de cómo los textos operan dentro de las prácticas socioculturales.." (Fairclough, 1995:13), a lo que agregamos que esas prácticas socioculturales también se llevan a cabo dentro de un campo.

Al analizar las figuras textuales, enfatizando la categoría de lo crítico - teniendo en cuenta los elementos presentes y ausentes- aparecieron reiteraciones, ideología en el contenido textual explícito de las notas de prensa y un parentesco en el uso de conceptos o categorías. Por ello, y atendiendo a las ideas de Van Dijk quien propone que el discurso además de ser una estructura es también acción, en estas dos experiencias -el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y la Bienalsur- estudiamos su narrativa como dispositivos de acción, como espacios que proponen disímiles abordajes. Desde sus retóricas discursivas sentaron claves de trabajo que marcaron una diferencia entre campo curatorial, público, producción artística y artistas. Porque vimos que MALBA reincidió en el encasillamiento de la tradición museográfica hegemónica, aunque algo de su

operatividad y puesta en escena de exposiciones tienda a elaborar otro tipo de conceptos desde la visualidad, y retomó las discusiones, los encuadres y las iniciativas legitimadas por el sistema del arte oficial. El cuadro de conceptos elaborado como parte de esta investigación mostró el énfasis puesto para contextualizar la noción de museo, de lo curatorial, lo hegemónico y asentar una ideología de promoción de la obra de mujeres artistas.

Por otro lado, en Bienal sur pudimos recabar que tiene una apuesta clara por el diálogo plural, por la estructura rizomática y por la visibilidad de problemáticas que atañen a más de un campo, como la cultura y la política. Su posición institucional es radical, crítica y su operatividad artístico-curatorial es innovadora. A partir del análisis de sus 101 notas de prensa y exposiciones -articuladas a los ejes temáticos y curatoriales- sobresalieron temas, agendas y posiciones políticas.

La conclusión más destacada en este apartado fue la enunciación -derivada de los elementos empíricos clasificados en orden de tema, concepto, repetición, posición- de cada uno de ellos, el modo de operación de los curadores, sus respectivos proyectos teórico-conceptuales -muy en sintonía con la propuesta institucional y en el caso del MALBA subordinada a una instancia de adquisición en la figura de un Comité- y la participación de ambos a un esquema global que postula temas, valores y agendas. De ahí se desprendieron algunas inquietudes comunes y se ensayaron modos alternativos de hacer musealidad/bienalidad, también se promovieron relaciones específicas con la ciudadanía.

MALBA elaboró un discurso curatorial que evidenció las posiciones de poder, la preferencia por algunos conceptos y su adhesión a políticas culturales de la agenda imperial. A partir de los ejes temáticos que rigieron la exposición Verboamérica -colección que fue analizada en detalle en el cuerpo de la tesis- como **identidad**, **mujeres** y **género** se desplegaron una serie de anotaciones que incentivaron la formulación de algunas ideas a partir del material de campo. Las entrevistas y el análisis discursivo de cada registro expositivo y teórico permitió hacer un relato ordenado, coherente y situado. A partir de un trabajo de análisis crítico del discurso aparecieron elementos significativos arrojando, al menos, dos

puntos a destacar: 1- las colecciones, los artistas, la temática y la adquisición de obra del MALBA está supeditada a un comité conformado por sujetos de ámbitos diferenciados que establece directivas de acción y aprueba o desaprueba las políticas curatoriales. Esta condición de posibilidad, que se aplica al círculo curatorial del museo, restringe su campo de acción y subordina la narrativa museal a las historias que pueden ser contadas con el acervo que tiene el MALBA; y 2- el discurso sobre las historias latinoamericanas del museo está permeado por un relato que irrumpe de forma intermitente el sentido y es el mismo que nuclea a la mayoría de las instituciones museales. Esto se hace evidente cuando se revisan los lineamientos del ICOM y se establecen las congruencias entre una normativa institucional y su puesta en práctica.

Entonces, retomando la impronta que tiene el museo, su rol activo y político en la construcción de historia, identidad y cultura latinoamericana, sostenemos que el MALBA no representa a una institución autónoma o desapegada a los lineamientos pautados y bajados desde otras esferas jerárquicas. Más bien este museo contribuye a asentar una normativa que no atiende las diferencias interculturales, que no repara en la diversificación territorial o geográfica y anula la riqueza temática, práctica y teórica que podría crecer en algunos puntos de América Latina.

Bienalsur, por otro lado, sentó precedentes porque se convirtió en un modelo inédito a nivel artístico-cultural y político-geográfico invitando a repensar el giro de la imagen, la impronta de la cultura visual, la visualidad, el sitio para construir sentido y la incorporación de lo digital y lo simultáneo como ejes de trabajo cooperativo. Este evento apostó por nuevas miradas y se presentó como un modelo con identidad institucional y el acento puesto en lo político.

Otra de las conclusiones destacadas de este capítulo es que Bienalsur constituye un claro ejemplo de lo que hemos llamado un *emplazamiento cultural* que genera y produce discursos políticos, expandidos y artísticos que circulan, es un dispositivo fehaciente de construcción de imaginarios y miradas.

La mayoría de los trabajos analizados no tematizan la idea de lo latinoamericano, como si hubiera una intencionalidad de no hablar de lo latinoamericano porque no cabe en el sur o porque, como lo enuncia Mosquera, hay una búsqueda para que el arte latinoamericano hable por su calidad y no por su filiación geográfica.

Esta disyuntiva nos sitúa frente a dos posiciones políticas distintas, por un lado la enunciación sur y por el otro la enunciación latinoamericana. Cada una de estas tomas de posición tienen un costo de oportunidad: se gana en expansión geográfica y se pierde en identidad, o se gana en particularidades y singularidades locales y se pierde en transterritorialidad.

También, rescatamos una línea de reflexión en torno al espectador-obra. Habría que soltar ese peso del arte latinoamericano místico y aurático y lograr establecer nuevas relaciones, porque el ámbito del arte contemporáneo funciona desde otras dinámicas.

3- Finalmente, en esta tercera parte de la investigación, quisimos pensar a través de dos registros: primero la categoría de emplazamiento y en segundo lugar la impronta del arte latinoamericano fuera de la región.

La categoría de emplazamiento fue estudiada a través del vínculo con el territorio, jugando más con la idea de la desterritorialización y el espacio, del sitio -localización-, las condiciones materiales, la organización de ese lugar y cómo se articula a la ciudad.

Nos detuvimos en el análisis del emplazamiento y el poder, como una suerte de institucionalidad que permite establecer lineamientos dentro del espacio social y cultural y construir ciudadanía.

Hablamos de musealidades y bienalidades situadas y comprometidas, eso podría posibilitar espacios de resistencia. Entonces, las políticas culturales se tornan fundamentales para regular acciones, teniendo en cuenta que generalmente las políticas culturales tienden a homogeneizar ideas y prácticas, incluso a fabricar a los sujetos.

La propuesta teórica en este punto es promover una enunciación disidente que impulse la producción cultural latinoamericana.

En el último capítulo de la parte tres, a partir del análisis y la observación de las tres exposiciones mencionadas, asumimos que uno de los nuevos discursos para hablar de lo latinoamericano en el arte es la iconografía indígena.

Y concluimos, luego de la revisión de obra y los discursos curatoriales, que se siguen repitiendo los mismos temas fuera de Latinoamérica. No sólo se replican en museos, centros y bienales sino que el arte latinoamericano cobra fuerza y resonancia desde enfatizar la diferencia.

Retomamos a Nelly Richard para analizar el poder de la representación y a Andrea Giunta cuando insiste en que la fuerza de las instituciones genera representaciones.

¿Qué deben asumir los círculos curatoriales para cambiar la representación que se tiene del arte latinoamericano?

Ese nexo con el discurso de la representación, con las prácticas dentro de los emplazamientos y con las políticas desde los sectores de poder son las que dictan y norman a las instituciones.

Y concluimos, asumiendo que la relación entre práctica curatorial situada, latinoamericana o con sus particularidades- y la responsabilidad -en el mismo tenor que lo plantea Cuauhtémoc Medina- por demarcarse de la recurrente incidencia en la diferencia, por despojarse de paradigmas modernos que atrofian las posibilidades de calidad del arte producido en la región, son puntos cruciales para reflexionar hacia adentro y buscar nuevas alternativas. Porque aunque difiere el formato, museo o bienal, se asume la diferencia como un lugar común, ya sea por encontrarse subvertido en un paradigma moderno o por enunciarse como la periferia.

## Bibliografía

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V.

Andrade, Lourdes. (2000). "Mi vestido soy yo: Frida Kahlo". *Artes de México, La Tehuana* (Nº49), 44-51pp. Recuperado en <https://artesdemexico.com/mi-vestido-soy-yo-frida-kahlo/>

Ardao, Arturo. (2006). "Panamericanismo y latinoamericanismo", en Leopoldo Zea (coord.) *América Latina en sus ideas*, México: Unesco-Siglo XXI.

Artprice. (2016). El arte en todo el mundo, recuperado en <https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-en-2016/el-arte-en-todo-el-mundo>

Arendt, Hanna. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, España: Ediciones Península S.A.

Augé, Marc. (1992). *Los no-lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

Bal, Mieke. (2006). "Conceptos viajeros en las humanidades". *Revista Estudios Visuales*, Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales, (Número 3), 28-77 pp.

Bal, Mieke. (2015). "Curaduría intercultural", en Revista Errata #14 [en línea] *Geopolíticas del arte contemporáneo*, pp.132-153

<https://revistaerrata.gov.co/contenido/curaduria-intercultural>

Ballesteros Doncel, E. (2016). Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos. *Política Y Sociedad*, 53(2), 577-602.

Barriandos, Joaquín. (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico", en Revista Nómadas #35, IESCO-Universidad central, Bogotá, p. 13-27.

Battiti, Florencia. (2018). Itinerarios de un proyecto curatorial: Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Sala PAYS y el Centro de Documentación y Archivo Digital. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. *Aletheia*, 9 (17). Recuperado en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9250/pr.9250.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9250/pr.9250.pdf)

Barbero, Martín. (2002). "La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana", *Colloque International Globalisme et pluralisme*, Montreal 22-27 abril de 2002.

Barthes, Roland. (1993). *La aventura semiológica*, Buenos Aires. Editorial Paidós

Benjamin, Walter. (2012). *Escritos franceses*- 1º ed., Buenos Aires: Amorrortu.

Bienalsur: <https://www.bienalsur.org/es>

Bishop, Claire. (2011). What is a curator?The rise (and fall?) of the auteur curator, *Criterios*, La Habana, N° 7, pp. 105-119.

Bourdieu, Pierre. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Bourdieu, Pierre. (2013). *Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975. Le suil: Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 200, 4-37 pp. Recuperado de:

<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2013-5-page-4.htm>

Bullard, Santiago. (2016). "Aníbal Jozami: crear una bienal de arte" en *El Comercio, Arte*, recuperado en <https://elcomercio.pe/luces/arte/anibal-jozami-crear-bienal-arte-280691-noticia/>

Buntinx, Gustavo. (2005), "El empoderamiento de lo local", ponencia, *Foro Circuitos latinoamericanos/circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas, Feria de Arte de Buenos Aires*. Recuperado en <https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/gbuntinx.html>

Calveiro, Pilar. (2006). "Los usos políticos de la memoria", en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO. Recuperado en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>

Calvino, Italo. (1998). *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela.

Camargo-Moro, Fernanda. (1982). "Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe" en *Museum Vol. XXXIV, N° 2, Museos, patrimonio y políticas culturales en América Latina y el Caribe*, Suiza: Unesco.

Carré Latin: <http://carrelatin.com>

Castells Olivans, Manuel. (2009). *Comunicación y poder*, Madrid: Alianza Editorial.

Delgado, Manuel. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona: Anagrama.

Consejo Internacional de Museos: <https://icom.museum/es/>

Didi Huberman, George. (2011). "La exposición como máquina de guerra", en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 16, pp. 24-28.

Emmelhainz, Irmgard. (2016). "Geopolitics and contemporary art, part 1: form representation's ruin to salvaging the real", *e-flux Journal #69* - January 2016. Recuperado en <https://www.e-flux.com/journal/geopolitics-and-contemporary-art-part-1-from-representations-ruin-to-salvaging-the-real/>

Escobar, Arturo. (1999). "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales en América Latina" en *El final del salvaje*, Bogotá: INA.

Espagne, Michel. (2013). "La notion de transfert culturel", *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 30 avril 2019, pp.1-9. <http://journals.openedition.org/rsl/219>

Fairclough, Norman.(1995). "General introduction". En *Critical discourse analysis. The critical study of language*. London and New York: Longman, 1995, pp. 1-20.

Feldman, Jonathan (2012), "Las múltiples caras del curador", ponencia, *Tercera jornada de estudiantes y graduados en Crítica de Arte*, IUNA, Buenos Aires. Recuperado en [https://www.academia.edu/14877203/Las\\_m%C3%BAltiples\\_caras\\_del\\_curador](https://www.academia.edu/14877203/Las_m%C3%BAltiples_caras_del_curador)

Feldman, Jonathan. (2014). "La expansión de lo curatorial", ponencia en XVIII *Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, IUNA, 9-10-11 octubre de 2014.

Fernández Domingo, Enrique. (2018). "Les filiations discursives du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago du Chili", dans Dalila Chine Lehmann et Natalia Molinaro (ed.), *La Nation en fête en Amérique latine (XIX-XXI*

siècles) Tomell/Festejando la Nación en América Latina (siglos XIX-XX) Tomo II, Publications du GRECUN-Université de Paris Nanterre, Nanterre, pp. 189-202.

Ferreiro Gómez, J. M., & Wodak, R. (2014). Análisis Crítico de Discurso desde el Enfoque Histórico: La construcción de identidad(es) latinoamericana(s) en la Misión de Naciones Unidas en Haití (2004-2005). En M. Canales (Ed.), *Escucha de la escucha: Análisis e interpretación en la investigación cualitativa* (pp. 189-230). Lom ediciones. Recuperado en <http://www.lom.cl/061e64f1-ceba-4703-b0a2-56ab08846558/Escucha-de-la-escucha-.aspx>

Foucault, Michel. (1971). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores S.A.

Foucault, Michel. (1967). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gadamer, Hans George. (1999). *Verdad y método I*, Salamanca: Sígueme.

García Canclini, Néstor. (2001). "Definiciones en transición" en Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización, Buenos Aires: CLACSO, recuperado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912035750/5canclini.pdf>

García Canclini, Néstor. (1987). *Políticas culturales en América Latina*, México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Debolsillo.

García Canclini, Néstor. (1990). "Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre, Sociología y cultura, México: Grijalbo, 9-51 pp.

García Canclini, Néstor. (2008). *Geopolítica del arte y estéticas interculturales*. Conferencia, recuperado en: <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/78-conferencia-qgeopolitica-y-esteticas-interculturalesq>

García Canclini, Néstor. (2017). "Bienalsur: ensayar otra geopolítica". Revista Código [en línea], recuperado en <https://revistacodigo.com/arte/resena-bienalsur/>

García, Fernando. (2019). "Freddy Mamani, el padre de los chalets", La Nación, perfil, recuperado en <https://www.lanacion.com.ar/opinion/freddy-mamani-el-padre-de-los-cholets-nid2246160>

Gardner, Anthony. (2015). "Bienales al borde o una mirada a las bienales desde las perspectivas del sur". Revista Errata #14 [en línea], *Geopolíticas del arte contemporáneo*, pp. 68-89. Recuperado en <https://www.revistaerrata.gov.co/contenido/bienales-al-borde-o-una-mirada-las-bienales-desde-las-perspectivas-del-sur>

Giménez, Gilberto. (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Instituto de Investigaciones Sociales, México: UNAM.

Giunta, Andrea. (1996). "America Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano", ponencia, *Investigaciones Estéticas and Rockefeller Foundation*, Oaxaca.

Giunta, Andrea. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Siglo XXI editores: Buenos Aires.

Giunta, Andrea. (2020). *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

González Vásquez, Angélica. (2016). "Un giro educativo: de la práctica de la curaduría a lo curatorial". *Revista Errata*, #16, Saber y poder en espacios de arte: pedagogías/curadurías críticas, 140-159. Recuperado en:

<http://www.revistaerrata.gov.co/contenido/un-giro-educativo-de-la-practica-de-la-curaduria-lo-curatorial>

Gumier Maier, Jorge. (2005). *Curadores: entrevistas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Haesbaert, Rogério. (2013). "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad". *Cultura y representaciones sociales, Volumen 8*, (Nº15), 9-42 pp. Recuperado en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/41590/37807>

Hooper-Greenhill, E. (2000). Museums and the Interpretation of Visual Culture, *Studies in Art Education*, Vol. 46, No. 3 (Spring, 2005), pp. 275-279.

Ise, María Laura. (2011). Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos, *Nómadas* nº35, Bogotá, recuperado en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-75502011000200003](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502011000200003)

Jiménez-Blanco, María Dolores. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Kalenberg, Ángel. (2011). Los museos de América Latina en escena, en *Una teoría del arte desde América Latina*, Jiménez, José (Ed.), Madrid: MEIAC/Turner.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Llenas Figueroa, Cristina. (2008). ¿Objetos demodé? Museos y patrimonio intangible, en Calle14, Número 2, p. 22-29.

MALBA: <https://www.malba.org.ar>

Matamala, Carolina. (2018). “La crisis de la Bienal del Mercosur”, Artishok revista de Arte Contemporáneo [en línea] disponible desde el 27 de junio de 2018, consultado el 1 de septiembre de 2019.

<http://artishockrevista.com/2018/06/27/la-tesis-de-la-bienal-de-mercosur/>

Medina, Cuauthemoc (2015) “*Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos*”.

Revista Errata #14, 108-123 pp. Recuperado de <https://www.revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actos>

Mignolo, Walter (2008). “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso” en Tabula Rasa, núm. 8, enero-junio, pp. 243-281, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia.

Mignolo, Walter. (2010). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad, en *Desobediencia epidémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: ediciones del signo.

Miller, Toby. (2012). “Cultural policy/creative industries” en Blow up the humanities, Temple de University Press, trad. Navas, Laura Victoria. Cuadernos de literatura nº 32, pp. 19-40.

Miller, Toby & Yúdice, George. (2004). *Política cultural*, Barcelona: Gedisa.

Mitchell, W.T.J.(1994). *The pictorial turn*, USA: The University of Chicago.

Mosquera, Gerardo (1994), "Algunos problemas del comisariado transcultural", *Global Vision. Toward a New Internationalisms in the Visual Arts*. London: Kala Press/INIVA.

Mosquera, Gerardo & Papastergiadis, Nikos. (2015). "La Geo-política del arte contemporáneo", Revista Errata #14 [en línea], *Geopolíticas del arte contemporáneo*, pp.18-38, recuperado en. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-geo-politica-del-arte-contemporaneo>

Mosquera, Gerardo. (1994). "Cocinando la identidad", en *Cocido y crudo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, pp. 32-37, 309-313.

Mosquera, Gerardo. (1996). "El arte latinoamericano deja de serlo", en *ARCO Latino, Madrid, n. 1*, pp. 7-10.

Mosquera, Gerardo. (2009). "Contra el arte latinoamericano" recuperado en [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf)

Mesquita, Ivo. (1993). El curador como cartógrafo, en *Cartographies*, catálogo de la exposición Cartographies, Winnipeg Art Gallery - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - National Gallery of Canada - The Bronx Museum of the Arts, pp. 20-28.

O'Neill, Paul. (2007). "The Culture of Curating and the Curating of Culture(s): The Development of Contemporary Curatorial Discourse in Europe and North America since 1987". Recuperado en <http://eprints.mdx.ac.uk/10763/>

O'Neill, Paul. (2012) "The emergence of curatorial discourse from the late 1960s to the present", en *The culture of curating and the curating of culture(s)*, Massachusetts: The MIT Press.

Obrist, Hans Ulrich. (2011). *A Brief History of Curating*, Editorial: Jrp Ringier.

Pardo Abril, Neyla. (2007). "Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana", *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*, Vol. 7, Nº 1, pp. 124-132, recuperado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5958957>

Pacheco, Marcelo. (2001). "Campos de batalla...Historia del arte vs. práctica curatorial", Micromuseo al fondo hay sitio, Lecturas a bordo. Disponible en: <https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>

Pastor Mellado, Justo. (2001). *Apuntes para una delimitación de la noción de curador como productor de infraestructura*. Micromuseo, Lecturas a bordo, recuperado de <https://micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>

Pinochet Cobos, Carla. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*, Siglo veintiuno editores, Serie Zona Crítica: México.

Piñero, Gabriela. (2014). "Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXVI, número 104.

Pomian, Krzysztof. (1987). "La colección, entre lo visible y lo invisible", en *Collectionneurs, amateurs, curieux*, París: Gallimard.

Ramírez, Maricarmen. (2008). "Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural", *Revista Ramona*, Globalismos y descentramientos en los '90, número 86, 9-23. Disponible en:

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH917c/8d0ff48d.dir/r86\\_09nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH917c/8d0ff48d.dir/r86_09nota.pdf)

Ramírez Monroy, Silvia. "Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio". H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, no 5 (2019): 39-58.

Ramos, Abelardo. (2011). *Historia de la nación latinoamericana*, serie Biblioteca del pensamiento nacional, Buenos Aires: Editorial continente.

Rossi, Miguel Angel. (2010). Lenguaje, palabra y discurso: de la senda lacaniana a la tradición y actualidad de la teoría política

Ranciere, Jaques. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Richard, Nelly. (2005). "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana" en *Cultura, política y sociedad, perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato, CLACSO, Buenos Aires, p. 455-470. Recuperado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato/richard.rtf>

Richard, Nelly. (1994). "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano. Montaje, representación", en *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 1011-1016. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Richard, Nelly. (1997). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural", *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, N° 180, pp. 345-361.

Rossi, Miguel Ángel. (AÑO). *Lenguaje, palabra y discurso: de la senda lacaniana a la tradición y actualidad de la teoría política*, Pensamiento Plural/Pelotas 07, pp. 125-141.

Rorty, Richard. (1967). *El giro lingüístico*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Revel, Jacques. (2014). "La fábrica del patrimonio", *TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, Año 1, CABA: Unsam.

Rolnic, Suely. (2007). "La memoria del cuerpo contamina el museo", recuperado en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

Santos Mateo, Juan José. (2018). *Curaduría de Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia: CENDEAC, 2018, 398 pág.

Santander

Serrato, J. Carlos Fernández. (2003). "Deconstruir el plazo. Teoría del emplazamiento y sujeto posmoderno", en *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Sevilla: Ediciones Alfar S.A.

Traba, Marta. (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

Van Dijk, Teun. (1999). *El análisis crítico del discurso*. Barcelona: Antrophos.

Van Dijk, Teun. (2012). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI editores.

Van Dijk, Teun. (2008). "Semántica del discurso e ideología", *Discurso & Sociedad*, Vol. 2(1), pp. 201-261.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. (2003). *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Sevilla: Ediciones Alfar S.A.

Verboamérica 2016 catálogo del museo

Verón, Eliseo. (1993) *La semiosis social*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Villoro, Luis. (1998). "Sobre la identidad de los pueblos", en *Estado plural, pluralidad de culturas*, México: UNAM/Paidós, pp. 63-78.

Wechsler, Diana.(2012). *¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano?Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas*. En *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012. Recuperado en [http://www.caiana.org.ar/arts/Art\\_Wechsler.html](http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Wechsler.html)

Williams, Raymond. (1988). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.

Wodak, Ruth. (2012). "Language, power and identity", *Language Teaching*, Volume 45, Issue 2 , April 2012 , pp. 215 - 233.

Yúdice, George. (1993). "Tradiciones comparativas de estudios culturales: América Latina y los Estados Unidos" en *Alteridades* 3(5) 9-20.

Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Zea, Leopoldo. (2006). *América Latina en sus ideas*, México: Unesco-Siglo XXI.

Zuleta, Mónica. (2006). "La violencia en Colombia: avatares de la construcción de un sujeto de estudio", en *Revista Nómadas* #25, Universidad Central, Colombia, p.54-69.