

Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar

Gabriela A. Piñero

Desde la década de 1980, la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez ha realizado una activa tarea de reflexión sobre el arte de América Latina. De la misma manera que otros críticos y curadores de la región, como Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer y Nelly Richard, Ramírez fue testigo, y también partícipe, de ese momento en que el arte de la región decidió volverse más “internacional”, movimiento que incrementó en Estados Unidos la visibilidad de sus producciones y grupos: Jerry Saltz (1995:20) señaló que fue en mayo de 1982 cuando *Artforum*, una de las revistas de arte punteras de Estados Unidos, añadió a su portada la palabra *internacional*.

Con una escritura deudora del estilo polémico de Marta Traba, Ramírez ha pronunciado numerosos reclamos y argumentaciones en relación con la representación que se hacía del “arte latinoamericano” en su propio espacio de intervención: los Estados Unidos de América (EUA). En su desafío por fisurar el eurocentrismo de los discursos artísticos imperantes para dar entrada a producciones antes marginadas, se abocó tanto al cuestionamiento de estereotipos como a la indagación de las premisas ideológicas implícitas en las principales instancias de estudio y exhibición de estas producciones.

Desde el Blanton Museum of Art (BMA), Austin, primero, y luego desde el Museum of Fine Arts, de Houston (MFAH), Ramírez realizó durante las últimas tres décadas importantes exposiciones que abarcaron diversos aspectos del arte de América Latina, en una labor que se articuló en dos frentes: por un lado, el reclamo acerca de los estereotipos y las narrativas imperantes, tendentes a reproducir modelos eurocéntricos de la historia y, por el otro, la realización de varias exposiciones que le permitieron ensayar y poner en circulación narrativas alternas y formas-otras de pensar y organizar el arte de América Latina. Una de las reivindicaciones persistentes de Ramírez ha sido la ausencia de voces latinoamericanas en la construcción de sentidos y relatos sobre estas producciones.

Para Ramírez los términos *América Latina* y *arte latinoamericano* invariablemente designan una cierta unidad, no obstante que sus características son la complejidad y la suma de diferencias. Como para la curadora puertorriqueña

las producciones de la región no son homogéneas ni subsumibles en un paradigma único, su carrera ha oscilado entre una sucesión de cánones: tras una primera defensa del conceptualismo (las exposiciones *Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles* (Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, 1992), *Cantos paralelos: La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo* (BMA, 1999) y los textos “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America” (Ramírez 1993b) y “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” (Ramírez 2004), dio paso a una exploración de los registros de la abstracción, el concretismo y el cinetismo. Así, mientras otros críticos de la región se empeñan en observar (modelar) una gran variedad de obras bajo una matriz única (el conceptualismo en Luis Camnitzer, por ejemplo), Ramírez postula la existencia de una variedad de matrices que ella misma empleará y modificará a lo largo del tiempo.

En los escritos de Ramírez se encuentran reiteradas críticas contra aquellas exposiciones que construyeron una aproximación monocorde (lo fantástico, lo mágico, etc.) de las artes de la región: *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, 1987), *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th Century art* (Dallas Museum of Art, Dallas, 1987), *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990), *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Museum of Modern Art, MoMA Nueva York, 1993). Para rebatir las aproximaciones postuladas por estas exhibiciones, Ramírez exploró un modelo analítico y curatorial: un modelo constelar que le hizo posible exponer la polivalencia de las artes de la región. Lo ensayó en dos muestras de principios del siglo XXI, curadas junto con Héctor Olea: *Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid, 2000-2001)¹ e *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America* (MFAH, 2004),² con lo que exploró una nueva forma de pensar y organizar el arte del continente.

En cuanto crítica al historicismo característico de muchas narrativas y exposiciones de arte, no sólo latinoamericano, este modelo atendió, en la perspectiva de los curadores, la dinámica propia de la obra carente de un significado último y factible de operar en diversas estructuras de sentido. Cada una de las constelaciones que integran las muestras funciona como una “estructura de interpretación” (Olea, 2000:45) independiente, en la que, al modo de una lente, las obras adquieren una particular forma en función de la mirada. Esta concepción de la obra como portadora de contradicciones y ambigüedades intrínsecas imposibilita su atribución a una única narrativa o trama de significado.

¹ Esta exposición se inauguró el 12 de diciembre de 2000 y se mantuvo abierta hasta el 26 de febrero de 2001.

² La muestra corrió del 20 de junio al 12 de septiembre de 2004.

El que Ramírez haya recurrido a los conceptos de *heterotopías* y *utopías invertidas* para pensar las obras de América Latina en su diálogo con las vanguardias históricas y las premisas del modernismo le dio la posibilidad de impugnar la linealidad y causalidad de aquellos relatos que construían la historia de las artes de la región como derivaciones de los postulados centrales. El modelo constelar ofreció una alternativa crítica en la tarea de repensar las genealogías y potencialidades del arte de la región. En este texto analizaré dicho modelo tal como fue argumentado en las dos exhibiciones referidas. Las exposiciones anteriores y posteriores de Ramírez pueden pensarse como la exploración de algunas de las constelaciones singulares presentadas en éstas.

Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968 e Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America

Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968 fue una de las exposiciones que organizó el MNCARS entre 2000 y 2001, en el marco de *Versiones del sur. Cinco propuestas en torno al arte de América*,³ un proyecto que se propuso presentar “la realidad multiforme y formidable de las artes plásticas del siglo XX en el continente americano” (Bonet 2000 s/p). Las cinco exhibiciones que formaron parte de esta iniciativa fueron: *F(r)icciones*, curada por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa; *Más allá del documento*, de Mónica Amor y Octavio Zaya; *Estétyka del sueño*, de Carlos Basualdo y Octavio Zaya; *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*, de Gerardo Mosquera, y *Heterotopías*.

En el catálogo de la última exposición, Ramírez (2000: 23) explicita los propósitos de la muestra: “presentar un balance selectivo de figuras y movimientos claves [...] los cuales jugaron un papel esencial en la configuración del arte del siglo XX en y desde diversos países latinoamericanos” y “plantear el sentido que podría llegar a tener la mencionada noción de heterotopía, como factor productivo, crítico e incluso inversor, de aquellos radicalismos vanguardistas, en un principio de siglo que se obstina en negar casi administrativamente la validez de las utopías”.

Delimitada por las fechas de dos grandes revueltas estudiantiles: la originada en Córdoba (Argentina) en

³ La elección del título del proyecto general fue objeto de discusión. En una carta dirigida a Marta González y Catherine Coleman, la jefa del Departamento de Exposiciones Temporales del MNCARS y la coordinadora de la exposición *Más allá del documento*, Mónica Amor, manifiestan su preocupación de que el título general del proyecto contenga el nombre de “América Latina”. Como en una carta anterior de Octavio Zaya a Marta González, Mónica Amor expresa la resistencia de ciertos artistas y sus galeristas (Gabriel Orozco, Doris Salcedo y Félix González Torres, respectivamente) a participar en muestras de arte latinoamericano debido a su enfrentamiento contra toda “ghetoización de ‘lo latinoamericano’” (AC-MNCARS 2000: 194/1).

1918, que tuvo repercusiones en México, y la de 1968, de alcances internacionales, la muestra se centró en las décadas vertebrales de 1920-1940 y 1950-1970. Al primero de estos periodos se lo considera el momento fundacional del arte moderno en América Latina, cuando varios de los artistas de la región regresan de sus estancias en Europa e inician aquí grandes proyectos artísticos (el muralismo mexicano, la Escuela del Sur en Uruguay, la antropofagia brasileña, etc.). El periodo siguiente, 1950-1970, marca el impulso modernizador de la segunda posguerra (desarrollismo) y la emergencia de importantes neovanguardias en la región.

Siete constelaciones formaron parte de *Heterotopías: Constelación Promotora, Constelación Universalista-Autóctona, Constelación Impugnadora, Constelación Cinética, Constelación Concreto-Constructiva, Constelación Óptico-Háptica y Constelación Conceptual*. Cada una de éstas se concibió como una categoría abierta y flexible, capaz de relacionar artistas y obras (la muestra reunió producciones visuales, manifiestos y obras literarias) de temporalidades y tendencias diversas. Que determinados grupos, artistas, movimientos y obras participaran en más de una constelación quiso poner de manifiesto la coexistencia de la diversidad de lecturas y apropiaciones, en ocasiones contradictorias. La ausencia de ciertos artistas paradigmáticos del periodo: Frida Kahlo, Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Fernando Botero, etc., se justificó por el énfasis que la muestra puso al entrecruzamiento teoría/praxis, privilegiando de este modo, la presencia de artistas con producción visual y también escrita (Figura 1).

La demarcación de las distintas constelaciones no respondió a los mismos criterios. Algunas de ellas (*Óptico-Háptica, Concreto-Constructiva*) se organizaron con base en principios formales, mientras que otras (*Impugnadora, Conceptual*) dieron mayor importancia a las soluciones adoptadas por las producciones frente a problemáticas sociales, políticas y económicas de distinto tipo. Si bien la muestra se pensó como una unidad, los curadores insistieron en la posibilidad de que cada una de las constelaciones funcionase también como un núcleo independiente, rompiendo así un recorrido pautado de antemano y habilitando el libre transitar entre ellas.

La disposición que adoptaron las constelaciones en el catálogo de la muestra evidencia una organización, a grandes rasgos, cronológica.⁴ La primera de éstas, la Constelación Promotora, se organizó en torno de un triple eje de producción protovanguardista (Barcelona, París y la ciudad de México), incorporó obras y documentos del Dr. Atl, Rafael Barradas, Joaquín Torres-García, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y puso el énfasis en el modo en que estos artistas se inte-

⁴ La primera constelación, *Promotora*, arrancó con experiencias de principios del siglo xx, y la última, *Conceptual*, recorrió experiencias que se desarrollan hasta avanzada la década de 1960.

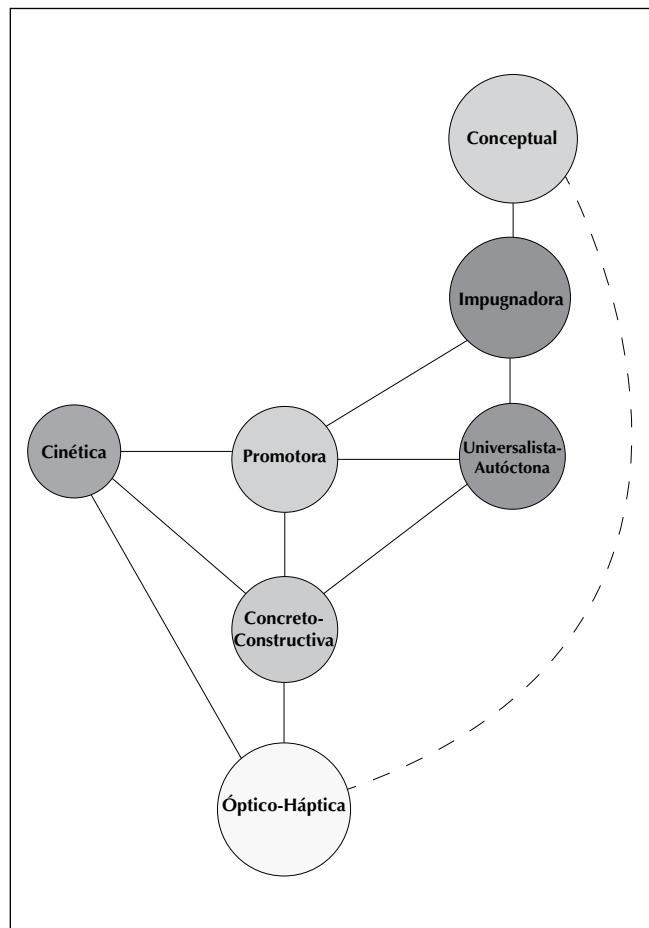


FIGURA 1. Diagrama de las constelaciones de la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 2000; cortesía: International Center for the Arts of the Americas, MFAH).

resaron en redefinir la relación entre tradición y modernidad propia de las vanguardias históricas. La selección de los curadores buscó poner de relieve la forma en que las soluciones locales descartaron el total rechazo de la “tradición” propugnado por los modelos centrales para, en cambio, recuperarla creativamente, en cruce con el legado prehispánico. El objeto común de las obras seleccionadas fue la producción de un arte nuevo para países que atravesaban un proceso de desarrollo y consolidación nacional.

El anhelo de un arte nacional de raíces autóctonas es el eje que estructura la *Constelación Universalista-Autóctona*. A diferencia de la historiografía convencional, que ha tendido a encapsular estas producciones en una visión nacional, esta constelación acentuó la ambición universalista propia de las creaciones locales, con lo que resaltó varias de las tensiones/contradicciones de los movimientos en América Latina. Abarcó obra de los muralistas mexicanos, de Torres-García, Xul Solar, Vicente do Rego Monteiro, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Julio Alpuy, Pedro Figari, del Grupo Minorista, Carlos Enríquez y Eduardo Abela.

La *Constelación Impugnadora* se organizó a partir de obras que por medio de la provocación constante denuncian la injusticia en el continente. La elección de artistas no inscritos en el realismo social —Carlos Rivera, Débora Arango, Carlos Contramaestre, Beatriz González, Juan Calzadilla, Gabriel Morera, Antonio Berni, Luis Felipe Noé, Rubén Santantonín, Jorge de la Vega, Juan Carlos Distéfano, Alberto Heredia, León Ferrari, etc.— buscó cuestionar la tipificación sobre el arte de la región que tiende a concebir su producción artística como espacio de militancia política, sólo un medio para la transformación social. La convivencia de artistas de espacios y momentos distintos en una misma constelación puso deliberadamente en diálogo obras antes no pensadas de manera conjunta, sin por ello subsumirlas en una única lectura interpretativa.

La *Constelación Cinética* procuró confrontar dos núcleos de obras —no antes vinculadas e incluso con posturas en ocasiones irreconciliables—, cuya preocupación por un arte dinámico persiguió reflexionar sobre el conflicto entre *stasis* y *movimiento*. Así, el primer núcleo lo conformaron obras de Siqueiros, Berni y Oswald de Andrade, y el segundo, las de Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto y Gego (Gertrud Goldschmidt). La puesta en relación de estas obras revela el desinterés de la muestra por recrear una trama de intercambios *reales*, así como una apuesta por las nuevas comprensiones que eventualmente surjan de este cruce sobre los proyectos vanguardistas.

La *Constelación Concreto-constructiva* reunió obras de las vanguardias locales derivadas del abstraccionismo constructivo y geométrico, corrientes de importación metropolitana pero con importantes reelaboraciones (inversiones) locales, de artistas bastante disímiles: Lucio Fontana, Rhod Rothfuss, Carmelo Arden Quin, Torres-García, Gyula Kosice, Enio Iommi, Alejandro Otero, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Hélio Oiticica y Víctor Valera.

La *Constelación Óptico-Háptica*, que exploró producciones que investigaron sobre la percepción y el tacto, se desplegó en núcleos organizados en torno de polaridades: luz/sombra, materialidad/desmaterialidad, espesor/transparencia, línea/volumen, juego de tensiones/oposiciones, que, como veremos, se acentuarán en el proyecto del año 2004. Las obras aquí incluidas pertenecen a Soto, Reverón, Fontana, Sergio Camargo, Mira Schendel, Oiticica, Gego, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meireles, Julio Le Parc, Carlos Cruz-Diez, Abraham Palatnik y Kosice.

Finalmente, la *Constelación Conceptual* estuvo formada por obras de Waldemar Cordeiro, José Balmes, Alberto Greco, Oscar Bony, León Ferrari, Luis Camnitzer, Eduardo Favario, Ricardo Carreira, Antonio Dias, Artur Barrio, Oiticica, Clark, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, Raúl Escari, Antonio Manuel, Cildo Meireles y Luis Bedit. Los primeros dos artistas (Balmes y Cordeiro) fueron presentados en términos de “protoconceptuales”, con el fin de esta-

blecer una genealogía-otra en relación con la historia del arte conceptual estadounidense. Con varios puntos que comulgan con la elaboración de Luis Camnitzer sobre el conceptualismo de la región (pero también con puntos de diferencia: por ejemplo, los propulsores de este conceptualismo),⁵ Ramírez señaló como amarre de esta constelación un profundo cuestionamiento de la función del arte en nuestras sociedades, marcadas por la represión, la censura y la violencia sistematizada.

Estas mismas constelaciones, con títulos diversos, integraron *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America*, también organizada en 2004 por Ramírez y Olea en el MFAH (Figura 2). A grandes rasgos, esta exposición puede considerarse como una reelaboración, con sutiles modificaciones, de *Heterotopías*.⁶ *Inverted Utopias* continúa el objeto, propuesto en *Heterotopías*, de ahondar en el entendimiento de las artes y movimientos más significativos de las vanguardias en y desde América Latina. *Inverted Utopias*, sin embargo, eligió explorar el singular carácter vanguardista de ciertas producciones que se desplegaron a lo largo de un periodo que, en líneas generales, coincide con el propuesto por *Heterotopías* (en el proyecto de 2004 la demarcación es por décadas, no por dos años significativos).

La noción de *utopías invertidas* como motor de análisis determinó, como observaremos a lo largo de este texto, una serie de desplazamientos en el entendimiento de las prácticas curatorial y artística y de las relaciones entre ellas. Como factor productivo en la comprensión de las artes de la región, la idea de *utopías invertidas* pretendió aprehender la singular dinámica que adquirió el fenómeno vanguardista en nuestra región y, en tanto lógica de entendimiento nueva para pensar el fenómeno vanguardista, el aparato discursivo y conceptual que la acompañó abandonó una relación Europa/América Latina pensada en términos de transferencia unidireccional y la reemplazó por una relación de intercambio dialógico.

Desplazada la primera constelación de *Heterotopías*, la Constelación Promotora, *Inverted Utopias* marcó su inicio en la década de 1920 con una serie de movimientos fundacionales, como el muralismo mexicano, la antropofagia brasileña, los martinfierristas en Argentina, el Grupo Minorista en Cuba y el universalismo constructivo

⁵ Tanto Mari Carmen Ramírez como Luis Camnitzer construyeron, en relación con el conceptualismo en América Latina, una genealogía distinta de la estadounidense: la de Ramírez señala a Balmes y Cordeiro como “protoconceptuales”, mientras que Camnitzer remonta la propia al siglo XIX y la diversifica en una gran variedad de haceres, no sólo artísticos.

⁶ Los textos de ambos catálogos son los mismos, con excepción del conjunto de textos de la Constelación Promotora (*Heterotopías*), que desaparecen del catálogo de *Inverted Utopias*. Esta última también privilegió un grupo de artistas y grupos en cuya producción la conexión entre teoría y praxis fue un factor importante. Las aclaraciones hechas anteriormente sobre los grandes “ausentes” de *Heterotopías* también son válidas para *Inverted Utopias*.

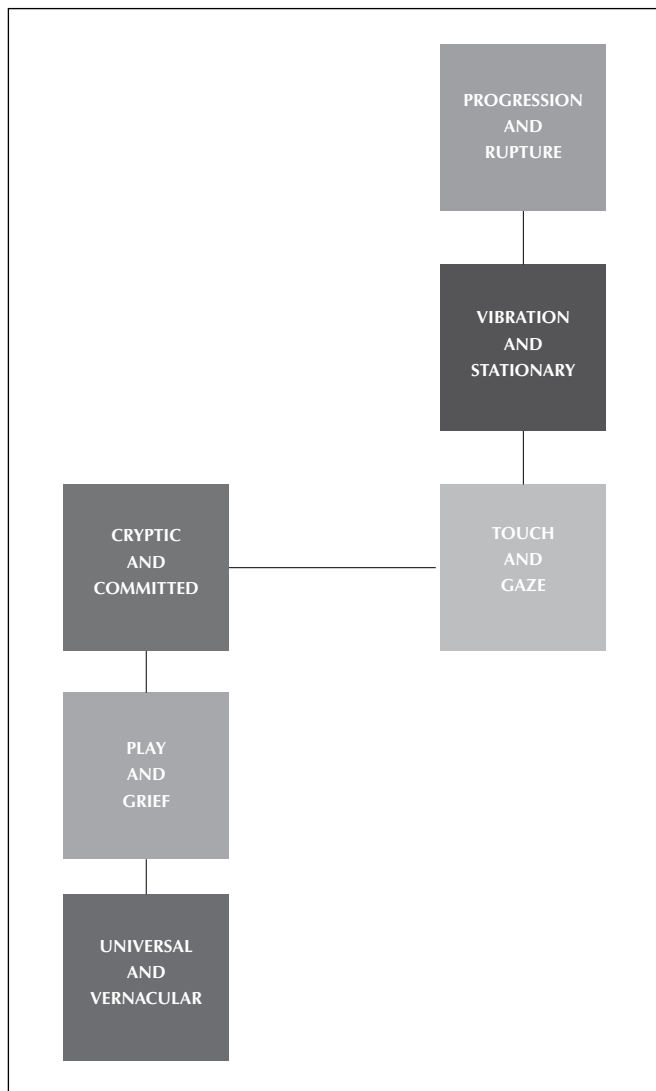


FIGURA 2. Diagrama de las constelaciones de la exposición *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America* (Museum of Fine Arts, Houston, 2004; cortesía International Center for the Arts of the Americas, MFAH).

de Torres-García. Los nombres de cada una de las seis constelaciones en esta exposición enfatizaron la tensión entre dos polos que sirvieron para pensar los alcances de las producciones consideradas. El acento que estas polaridades adquirieron como referentes de sentido en *Inverted Utopias* puso de relieve la contradicción como rasgo inherente tanto de las obras y el fenómeno vanguardista como de la propia labor curatorial. La ambición de ambas exposiciones fue romper con un entendimiento de América Latina y de sus artes estático, complaciente y carente de tensiones.

Inverted Utopias derivó del énfasis que en esta instancia se decidió darle a las paradojas que funcionan en su interior. A través de pares oposicionales, los nuevos títulos de las constelaciones señalan esta tensión. La primera constelación, *Universal and Vernacular* (Universal y vernáculo) incorporó experiencias de los años veinte y treinta

que se propusieron una finalidad paradójica: el proyecto de un arte universal fundado en raíces vernáculas. El conjunto de obras aquí expuestas se desplegó bajo las tensiones (que cada experiencia negoció de un modo singular) universalismo/nacionalismo, tradición/modernidad. Si bien el nombre de la segunda constelación, *Play and Grief* (Juego y dolor/pena), es muy diferente de la constelación análoga de *Heterotopías*, la *Impugnadora*, sus aspectos principales permanecen iguales. El cambio de título puede explicarse por la voluntad de subrayar el modo en que, a través de estrategias evasivas como la parodia y la alegoría, las obras aquí reunidas cuestionaban la violencia perpetrada en todas las esferas de la vida. El nuevo título quiso, además, enfatizar su distancia del “realismo social” como aspecto compartido de las experiencias reunidas. Con varios puntos en común con la constelación *Cryptic and Committed*, que referiré más adelante, los criterios de conformación de ésta fueron no sólo “artísticos”, sino fuertemente ideológicos.

Del mismo modo que la *Constelación Concreto-Constructiva*, *Progression and Rupture* (Progresión y ruptura) hizo hincapié en la labor de aquellos artistas que articularon una singular utopía dentro de los parámetros internacionales del constructivismo y el concretismo. La siguiente constelación, *Vibrational and Stationary* (Vibrátil e inmóvil), repite la organización en dos núcleos de la Constelación Cinética (*Heterotopías*) y recoge la tensión presente en la pintura entre *stasis* y *movimiento*.

Las últimas constelaciones: *Touch and Gaze* (Tacto y mirada) y *Cryptic and Committed* (Críptico y comprometido), acentúan, a través de pares dicotómicos, los postulados ya esbozados en las constelaciones de *Heterotopías Óptico-Háptica* y *Conceptual*.

El modelo constelar como crítica al historicismo

En los catálogos de ambas muestras, *Heterotopías* e *Inverted Utopias*, Ramírez y Olea (2000, 2004) insisten en conceptualizar el modelo expositivo y analítico propuesto: el modelo constelar como crítica al historicismo.

En el escrito que antecede a su traducción del texto de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”, Pablo Oyarzún Robles (1998:7-44) caracteriza el historicismo como una modalidad de historia en la cual el conocimiento histórico se concibe como un proceso de penetración con el pasado que hace abstracción de la distancia temporal que separa a ese pasado del presente de su conocimiento. El ideal epistemológico del historicismo es conocer la individualidad histórica mejor de lo que ella se conoció y, así, “revivirla”, es decir, justificarla. Propio de esta modalidad histórica es un método empático que construye un lazo de identidad para el cognoscente y lo conocido que tiende a suprimir todo momento de extrañeza. Según Oyarzún (1998:7-44), el historicismo se niega a reconocer como condición de conocimiento la

pérdida que no sólo constituye a lo conocido, sino también al sujeto que conoce. El historicismo culmina en la idea de una historia universal, a la cual se arriba a través de una multiplicidad de historias parciales; el proceder del historicismo es, en este sentido, aditivo, viene a colmar de “hechos” un tiempo concebido como homogéneo y vacío.

Un fuerte espíritu positivista impregna esta concepción de historia, en tanto su verdad no es histórica, sino atemporal. Este carácter de certeza que el historicismo se empeña en asignar al pasado determina que la operación del historicismo se funde en el olvido, en tanto clausura de aquello que no llegó a ser o no pudo ser percibido. Por el contrario, el pasado, para Benjamin, no es sólo lo que fue, sino lo que aún puede llegar a ser. Como sostiene Reyes Mate (2006:137), la perspectiva benjaminiana quiebra la identificación entre histórico y fáctico: la historia es más que lo ocurrido. Es la idea de *continuum* que instala el historicismo lo que lo hace tan peligroso a los ojos del crítico y filósofo alemán:

El historicismo postula la imagen “eterna” del pasado; el materialismo histórico, una experiencia con éste que es única. Deja que los demás se desgasten con la puta “Érase una vez” en el burdel del historicismo. Permanece dueño de sus fuerzas: hombre demás para hacer saltar el *continuum* de la historia. (Benjamin 1996 [1940]:63.)

En la perspectiva de Ramírez y Olea, evadir los problemas de una exposición adscrita a los lineamientos del historicismo (un enfoque lineal y cronológico, una aproximación antológica que se postule como recorrido histórico exhaustivo, un carácter de certeza sobre los restos y sentidos de la historia y de las obras) es también ensayar un modelo expositivo capaz de revertir la subordinación a la que tradicionalmente ha sido sometido el arte de la región.⁷ A diferencia de las grandes muestras de arte latinoamericano, que aplicaron una perspectiva reductora única: “lo exótico”, “lo primitivo”, “lo irracional”, y también el figurativismo, el indigenismo, e incluso la idea de un arte político, el modelo constelar aspiró a ofrecer una multiplicidad de aproximaciones disímiles, e incluso contradictorias; más que una síntesis del siglo a través de un relato centrado en la sucesión de he-

⁷ *Latin American Artists of the xx Century*, curada por Waldo Rasmussen (MoMa, 1993), es un ejemplo significativo del tipo de exposición panorámica y cronológica de la cual Ramírez y Olea quisieron desmarcarse. La pretensión exhaustiva de esta muestra se reveló en el catálogo, ya que ésta se presentó como el más ambicioso esfuerzo por mostrar el arte de América Latina en instituciones de Estados Unidos y Europa, al presentar más de 90 artistas con cerca de 300 obras pertenecientes a un periodo que se extendió desde 1914 hasta 1990. El despliegue de las obras según un principio cronológico, que sólo organizó las producciones en dos grandes secciones: desde los inicios del modernismo hasta la década de 1960, y desde los años sesenta hasta los noventa, reveló un criterio curatorial incapaz de problematizar los marcos de sentido de las obras elegidas.

chos artísticos (ese *continuum* de un tiempo homogéneo y vacío), ofreció una serie de oposiciones provocativas (acentuadas, en *Inverted Utopias*, a través del título de cada una de las constelaciones) que sugieren comparaciones —siempre parciales y no exhaustivas— entre artistas, movimientos y obras.

El elemento aglutinador de ambas muestras lo constituyó el modo inversor y creativo en que las vanguardias de América Latina se apropiaron y continuaron los postulados vanguardistas centrales. Esta unidad, sin embargo, se fraccionó en diversas constelaciones concebidas como “estructuras de interpretación” que funcionaron al modo de líneas de aproximación a las obras y documentos analizados. Cada constelación se pensó como un sitio abierto, flexible, poroso, capaz de reunir en una única exhibición obras y artistas de tiempos y regiones distintas, que raramente habían sido antes vistos de manera conjunta. Lo que se quiso destruir a través de estas estrategias fue la idea de un relato lineal y teleológico como el que había organizado la historia del arte de la región.

Esta disparidad cronológica y geográfica que caracterizó a cada una de las constelaciones pretendió abandonar una progresión lineal de estilos —ese gran panorama histórico y/o geográfico—, a favor de nuevas confrontaciones y puestas en diálogo al interior de cada constelación. Contra la linealidad implícita en la idea del arte de América Latina como un arte subordinado o derivativo, el modelo constelar propuso una relación dialógica no sólo entre las vanguardias históricas y las latinoamericanas, sino también entre las diferentes constelaciones y las obras/artistas/movimientos que participaban de ellas.

El rechazo de un *constructo* bajo el cual la totalidad de las obras adquieren sentido se acompañó de una comprensión de cada una de las experiencias en términos de *puntos luminosos*. Bajo esta comprensión, las experiencias no se piensan ilustrando cada una de las constelaciones en las que participan, sino dentro de una red de relaciones abiertas entre artistas y obras. Las distintas interpretaciones de las producciones artísticas emergen de las tensiones suscitadas al interior de esta red.

Proponer una “verdad” sobre una obra singular carece de sentido, ya que ésta es inseparable del presente de su apropiación, del presente de la mirada singular que la configura. La posibilidad de que las diversas experiencias se integren en más de una constelación (en más de una estructura de sentido) se alinea, en tanto rechazo de toda pretensión de aprehensión objetiva de la obra, con la crítica al historicismo. El juego de oposiciones por el cual se conceptualiza cada constelación busca enfatizar las fricciones y contradicciones que se alojan al interior de la propia práctica artística. El hecho de que un mismo artista aparezca en más de una constelación (Torres-García y Siqueiros participan de tres constelaciones en *Heterotopías*) nos permite pensar los múltiples marcos de sentido desde los cuales pueden pensarse las distintas producciones.

El rechazo a una narrativa unitaria que se osifique como única lectura de las obras (esa crítica de Benjamin contra la épica del “Érase una vez”) se evidencia en la disposición del catálogo. Una breve introducción sobre los criterios de construcción de cada una de las constelaciones antecede a las distintas secciones en las que se abordan las constelaciones de modo singular. Estas secciones siguen un patrón común: a un conjunto de textos de procedencia y carácter disímil (la mayoría de los textos incluidos no se elaboraron especialmente para la muestra sino que circularon en medios y momentos diversos),⁸ le sigue una serie de láminas con una selección de las obras incluidas. En ninguno de los dos catálogos hay un ensayo totalizador sobre el “arte latinoamericano”; sólo encontraremos escritos que funcionan como aproximaciones parciales a un artista, un movimiento o un conjunto de obras.

Ramírez y Olea eligieron destacar siete y seis constelaciones en las muestras de Madrid y Houston, respectivamente, pues, según ellos, la posibilidad de abarcar mediante el modelo constelar otros aspectos de la producción artística se torna innumerable. En este sentido, este modelo trasciende su aplicabilidad al caso de las vanguardias en América Latina, y puede pensarse como un modelo expositivo capaz de pensar/exhibir obras de diversas procedencias y tendencias.⁹ La búsqueda de modelos alternativos a la lógica positivo-historicista diacrónica (por ejemplo, a través de la idea de *constelación*) caracterizó la curaduría del arte reciente en general, y en particular el abordaje de las últimas dos décadas en relación con procesos “periféricos” (Europa del Este, África, Sudeste asiático, etc.). A diferencia de las nociones de movimiento y etapas culturales, que designan una unidad (artística, ideológica) en cierta época, la idea de constelación puso énfasis en el momento analítico, con independencia de una reconstrucción arqueológica fundada en intercambios e influencias históricas.

Heterotopías-Inverted Utopias: el no-lugar (del arte) latinoamericano

El impacto que tuvieron los postulados de las vanguardias históricas en América Latina es el primer no-lugar insi-

⁸ Este origen variado de los textos determina que en ellos no haya referencia al modelo constelar que orienta la exposición, ni una postura frente a la “lente” particular que cada constelación aplica sobre las obras consideradas.

⁹ En este sentido se pueden explorar las analogías entre el modelo constelar de las muestras de Ramírez y Olea, y el curatorial, seguido en la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, organizadas por Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina y Pilar García. Delimitada también por dos crisis, la de 1968 y la de 1997, *La era de la discrepancia* se dividió en secciones que también funcionaron como “lentes” de lecturas sobre la producción visual en el México de esa época. Para una lectura de esta exposición a partir de algunos de los postulados de Walter Benjamin, (veáse Piñero 2008).

nuado por los curadores. Carentes de legitimidad en la historia hegemónica, el conjunto de logros y alcances del fenómeno vanguardista en y desde América Latina es un desplazado, un ausente, que pareciera jamás haber ocurrido para la historia oficial. El concepto foucaultiano de *heterotopías* quiere responder a esta ausencia a través de un énfasis ya no en el no-lugar de la utopía (la irrealidad de su lugar, su emplazamiento en ningún lugar), sino a través de la idea de un *contra-lugar*.

Pensar las vanguardias de nuestro continente (e incluso la misma exposición, en tanto estructura organizativa) desde el concepto de *heterotopía* permite, en la perspectiva de Ramírez y Olea, referir a sitios *verídicos* dentro de la cultura que “simultáneamente [son] representados, impugnados, invertidos” (Foucault 2010:69-70). Es la inversión de los axiomas de las vanguardias históricas y del modernismo operada en América Latina lo que da especificidad al emplazamiento de las artes latinoamericanas, esos contra-lugares (heterotopías plurales) que cuestionan una Europa que hacia los años veinte ya exhibía signos de su agotamiento.

La idea de *heterotopía* quiere remarcar la existencia de sitios que están en relación con todos los demás pero de un modo que “sospecha, neutraliza o invierte al conjunto de relaciones que ocasionalmente designan, reflejan o duplican” (Foucault 1984:15). En este sentido, la noción de *heterotopía* funciona como una noción crítica, en cuanto acentúa la producción de un espacio (geográfico o conceptual) capaz de poner en entredicho (subvertir) una oficialidad dada (la norma).

En el caso de las vanguardias de América Latina, la idea de *heterotopía* funciona para remarcar su carácter otro y distinto (ya no derivativo) en relación con la norma que, en la construcción de Ramírez y Olea está representada por la historia del arte modernista de filiación euro-norteamericana. La diversidad de emplazamientos (definidos no por una localización absoluta, sino por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos, es decir, por su *relación* con otras entidades con las cuales se tensionan y a partir de las cuales se definen) que puede caracterizar las heterotopías (el burdel, el cine, el cementerio, el espejo o las colonias) permite extender los alcances de la reflexión heterotópica tanto al arte (las obras) de América Latina como al continente en sí.

Mientras *Heterotopías* privilegió esa idea de contra-lugares, *Inverted Utopias* eligió centrarse en la operación crítica de inversión que funciona en su interior. El recurso a la idea de *inversión* en tanto estrategia de acción permitió romper con la idea de transferencia lineal (en un solo sentido) característica de la relación de dependencia a través de la cual tradicionalmente se conceptualizó el arte de América Latina. Ésta (y su arte), pensada a través del modelo de la inversión, ya no funciona como el lugar de la adopción pasiva de las creaciones centrales, sino como partícipe igualitario de un intercambio equitativo en ambas direcciones. Según este argumento, América Latina

sí fue receptora de las creaciones centrales, pero al *invertirlas* (subvertirlas, crear versiones alternas) logró generar la alternativa crítica de una vanguardia ex/céntrica,¹⁰ una vanguardia-otra, cuyo entendimiento ya no es subsidiario de las narrativas centrales.

Dentro de estas *inversiones* múltiples, la reformulación del concepto de *tradición* fue una de las singularidades del modelo vanguardista local. Para los actores de los movimientos vanguardistas de la región, la tradición no era ya el pasado que había que eliminar. El nuevo concepto de *tradición* —que funcionó como táctica fundacional de los movimientos artísticos surgidos en torno de los años 1920-1930— incorporó el pasado prehispánico junto al legado de las vanguardias históricas como algo por recrear y desde lo cual erigir una nueva universalidad anclada en lo local.

La idea de *utopías invertidas* quiso rechazar esa primera identificación de América Latina como la utopía (proyección exótica) europea, así como su inexistencia, implícita en el mismo vocablo que la postula. El desplazamiento de la noción de *heterotopías* a la de *utopías invertidas* deslocalizó el cuestionamiento de los postulados vanguardistas centrales para anclarlos en la operatoria de la inversión (inversión que bajo el modo de la impugnación también estaba presente, como ya observamos, en la noción de *heterotopía*). Este desplazamiento formalizó, además, la noción del *mapa invertido* de Torres García (cuya imagen ocupa toda una página al inicio del catálogo de *Inverted Utopias*), y la volvió la lógica generalizada de todas las vanguardias en América Latina.

Si el arte de la región fue, en efecto, sin-lugar real (característica que introduce la nominación de *utopías invertidas*, a diferencia de la de *heterotopías* que siempre tienen un emplazamiento concreto), esto sólo se debió a una lectura eurocentrada incapaz de percibir las singularidades de las variaciones locales. Es en este sentido inversor de los postulados de la exposiciones e historias del arte centrales como el propio género expositivo postulado por Ramírez y Olea se piensa también como una heterotopía o una utopía invertida.

En esta puesta a punto de la batería teórica, el modelo constelar reveló la gran ventaja de poder dar cuenta de la nueva dinámica de intercambio que se quería reivindicar. En el afán de Ramírez por mantener una cierta unidad del arte de la región (rasgo distintivo de *Heterotopías* frente a otro de los proyectos de *Versiones del sur: No es sólo lo que ves*), tal modelo fue de gran utilidad. Ésta “radica

¹⁰ Al hablar de lo “ex/céntrico”, Ramírez (2000:27) aclara que se refiere a condicionantes que escapan a los parámetros centrales del contexto europeo, y no a las ideas de lo exótico, lo bizarro o lo periférico. En este sentido, lo ex/excéntrico remite a la independencia y creatividad con que ciertos movimientos artísticos o sociales crearon sus propuestas en relación con los parámetros centrales. En un texto anterior, Ramírez (1996:125-146) empleó la noción de *ex/céntrico* en referencia a las vanguardias de América Latina en general y a la figura de Siqueiros en particular.

en que [sus constelaciones] trascienden tanto las lecturas fragmentadas elaboradas a nivel nacional como la absurda desintegración de nuestros perímetros regionales” (Ramírez 2000:25). En tanto red móvil y fluctuante, la idea de *constelaciones* privilegió, en múltiples sentidos, relaciones que tornaban obsoletas las organizaciones cronológicas, históricas o geográficas.

En la perspectiva de Ramírez y Olea, el que América Latina se mantenga como unidad tanto en el proyecto de 2000 como en el de 2004 no responde a que compartan límites territoriales, sino, justamente, a esa común actitud inversora. Si su modelo constelar les permitió romper la aproximación nacionalista y el entendimiento tradicional del arte latinoamericano, la operación de *inversión* les dio la posibilidad de no “perder” América Latina en este movimiento: pensarla a través del modelo (constelar) de las utopías invertidas habilitó construir la unidad del arte de la región justamente a través de esa operación de inversión. Y este modelo fue, asimismo, el que les permitió a los curadores argumentar por un nuevo emplazamiento de la región: América Latina ya no es ese lugar subordinado, receptor pasivo de creaciones occidentales, como tampoco es un lugar de absoluta independencia. Se trata de insertarla en una (nueva) relación dialógica de intercambio entre nuestro continente y Europa, donde la retroalimentación no implica, sin embargo, la pérdida de la singularidad de cada una de las partes.

Si bien las distintas producciones, artistas y grupos, por su carácter disímil y contradictorio, ya no son asimilables a narrativas unitarias, todos ellos comparten, sin embargo, esta operación de inversión como estrategia de acción. Las obras de América Latina se conforman así en ese cruce de los dos modelos: el constelar y el inversor. Las potencialidades del primero son, en cierto sentido, traicionadas al ser encapsuladas en esos límites regionales y “operacionales” del segundo. América Latina se reactualiza, así, en la repetición incesante del gesto inversor que Joaquín Torres-García inauguró en los años treinta.

Si, según este modelo, América Latina se piensa como ese emplazamiento del no-lugar inversor y crítico, y como el amarre al conjunto de experiencias propuestas, el problema es que, en tanto unidad, queda fragmentada y dispersa. El fenómeno vanguardista en torno del cual pivotan ambas exposiciones de Ramírez y Olea no fue parejo en todo el continente. Una vez más se revela que América Latina, en tanto unidad artística, es extremadamente difícil de sostener. Como casi 40 años atrás le sucedió a Marta Traba, en ambos proyectos la unidad artística de nuestro continente queda seccionada entre aquellas zonas en las cuales el inversor es un modelo válido para pensar su arte, y aquellas otras ajenas a esta red de intercambios y conexiones transcontinentales. El concepto de *zonas abiertas* (Ramírez 2000:37) dibuja el mapa para el cual son válidas las reflexiones de Ramírez y Olea: Argentina, Brasil, Uruguay y México en la década de 1920; también Venezuela y Cuba, pero re-

cientemente: en los cincuenta y sesenta (aclaremos que este concepto resulta pertinente para pensar la dinámica cultural sólo de ciertas ciudades, no de estos países en su totalidad).

Junto al problema que aquí se esboza, y que retoma la insistente pregunta acerca de la operatividad de un concepto como *arte latinoamericano* para pensar y reflexionar de forma crítica sobre el arte de la región, se ubica el interrogante acerca de los problemas inherentes de este modelo inversor, postulado por Ramírez y Olea, como aparato teórico para pensar la producción y la reflexión artísticas. ¿No se sitúa dentro del “paradigma apropiacionista” (Mosquera 2010:170) que por los mismos años objeta con insistencia Gerardo Mosquera? Éste lo pone en crisis en cuanto modelo que explica la constitución propia del arte y la cultura de la región a través de la apropiación de culturas foráneas. Pensar nuestras sociedades desde la dinámica de los “paradigmas apropiadores” —la antropofagia sería para Mosquera la forma más difundida de este paradigma en nuestro continente— reproduce, aunque la conteste, la situación de dominio. A pesar de haber sido pensadas como actos de resistencia y de afirmación, recursos tales como la inversión y la copia dependen de la cultura dominante, y así la sostienen: “el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar” (Mosquera 2010:170).¹¹

Conclusiones

El modelo constelar conceptualizado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en dos exposiciones de inicios del siglo XXI se propuso como alternativa crítica para pensar y exponer el arte de las vanguardias latinoamericanas. Ensayado como respuesta frente a las exposiciones geográficas y cronológicas sobre el arte de la región que prevalecieron en los centros metropolitanos a fines de 1980 y 1990, este modelo se postuló para explorar nuevos vínculos entre las obras que excedieran una lógica de explicaciones fundada en intercambios reales. Se trataba de reposicionar las producciones de la región en las narrativas hegemónicas a través de la desarticulación de las premisas por las cuales este arte había sido excluido bajo las acusaciones de ser epigonal y derivativo.

Los conceptos de *heterotopías* y de *utopías invertidas* abordados en las exposiciones de Madrid y Houston, respectivamente, quisieron dar cuenta de la singular estrategia desplegada por las vanguardias locales en relación con sus pares europeos: mientras que el primero

¹¹ En la curaduría para la XXIV Bienal de São Paulo (Brasil, 1998), el brasileño Paulo Herkenhoff desarrolló el tema de la antropofagia como sistema latinoamericano de asimilación de lo occidental. Su propuesta teórica, de la misma manera que el modelo analítico propuesto por Ramírez y Olea, tuvo un fuerte impacto, incluso reactivo, en el campo de la reflexión crítica de América Latina de los años noventa y el primer decenio del siglo XXI.

quiso enfatizar el carácter ex/céntrico y subversor de las producciones latinoamericanas, el segundo buscó acentuar la operatoria de inversión de los postulados centrales que, según Ramírez y Olea, estaba en funcionamiento al interior de las obras vanguardistas latinoamericanas. Así, mientras el modelo constelar abría la posibilidad de diálogos indefinidos entre obras, distintos del “artista y su tiempo”, los conceptos de *heterotopías* y de *utopías invertidas* quisieron restringir sus alcances sólo al ámbito latinoamericano. Ambas nociones expresaron la comprensión del “arte latinoamericano” que a los curadores les interesaba sostener: ni derivado ni epigonal, pero tampoco de absoluta independencia en relación con los modelos centrales.

La unidad del arte latinoamericano se reinstala a través de la *inversión* como estrategia común al continente. Sin embargo, como reconoce Ramírez (2000:37), esta actitud inversora no fue pareja a lo largo de la región, lo que revela la dificultad de sostener la idea de América Latina como unidad artística. Las reflexiones de Gerardo Mosquera (2010) permiten inscribir el modelo curatorial ensayado por Ramírez y Olea dentro de los “paradigmas apropiacionistas” que hacia esas mismas fechas cuestiona el crítico cubano, en cuanto reproduce un flujo de un solo sentido (son las vanguardias europeas las que elaboraron los postulados artísticos que con posterioridad sus pares latinoamericanos habrían de apropiarse, invertir y subvertir). Por otro lado, este modelo funciona como un argumento totalizador, en tanto asume nuevamente la unidad continental sin afectar la narrativa de las vanguardias del centro. Poner en diálogo y reflexionar sobre las diversas fórmulas y modelos explorados para pensar y exhibir las artes de América Latina lleva a preguntarse acerca de la validez epistemológica de estos diversos modelos y los alcances de su aplicabilidad.

Referencias

AC-MNCARS

2000 Carta de Mónica Amor dirigida a Marta González y Catherine Coleman sobre el Proyecto *Versiones del sur. Cinco propuestas en torno al arte de América*, Madrid, Archivo del MNCARS 194/1.

Benjamin, Walter

1998 [1940] “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago de Chile, Universidad ARCIS/LOM Ediciones, 47-67.

Bonet, Juan Manuel

2000 “Presentación”, en Gerardo Mosquera, *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*, Madrid, MNCARS, s/p.

Debroise, Olivier (ed.)

2006 *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM.

Foucault, Michel

2010 [1967] “Espacios diferentes”, en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 69-70.

1984 "De los espacios otros" ("Des espaces autres"), *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984 (trad. de Pablo Blistein y Tadeo Lima).

Mate, Reyes

2006 *Medianoche en la historia. Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta.

Mosquera, Gerardo

2010 *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones.

Olea, Héctor

2000 "Reflejo constelar: los textos", en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Madrid, MNCARS, 45-75.

Oyarzún Robles, Pablo

1998 "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción", en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago de Chile, Universidad ARCIS/LOM Ediciones, 7-44.

Piñero, Gabriela

2008 "Haceres en disenso. Sobre 'La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997'", *LatinArt.com, an online journal of art and culture*, documento electrónico disponible en [<http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?start=1&id=294>], consultado en febrero de 2012.

Ramírez, Mari Carmen

1993 "Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin America", en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.) *Conceptual Art. A critical Anthology*, Cambridge, The MIT Press, 1999, 550-552.

1996 "El clasicismo dinámico de Siqueiros: Paradojas de un modelo ex/céntrico de vanguardia", en Oliver Debroise (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE, 125-146.

1999 "Tactics for thriving on adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en Becke Laszlo (ed.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Nueva York, Queens Museum of Modern Art, 1999, 53-79.

2000 "Reflexión heterotópica: las obras", en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Madrid, MNCARS, 23-44.

Ramírez, Mari Carmen y Héctor Olea

2000 *Heterotopías: medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Madrid, MNCARS.

2004 *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America*, New Haven, Yale University Press.

Rasmussen, Waldo

1993 *Latin American Artists of the xx Century*, Nueva York, MoMa.

Saltz, Jerry

1994 "Más de lo que sabes", en Dan Cameron (ed.), *Cocido y crudo*, catálogo de exposición, Madrid, MNCARS, 16-23.

Resumen

Desde la década de 1980, gran cantidad de críticos de América Latina ensayaron diversos modelos teóricos y curatoriales para pensar y exhibir el arte de América Latina. Este texto analiza el modelo curatorial explorado por la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez en dos exposiciones organizadas junto con Héctor Olea: *Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000-2001) e *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America* (Museum of Fine Arts, Houston, 2004).

El modelo constelar se presentó como alternativa crítica frente al modo en que las artes de América Latina eran analizadas y exhibidas en instituciones de los Estados Unidos y Europa. Uno de los valores cognoscitivos de este modelo es que constituye una crítica al historicismo característico de muchas narrativas y exposiciones de arte no sólo latinoamericano. Por otra parte, el modelo constelar es también capaz de atender la naturaleza propia de la obra carente de un significado último, y factible de operar en diversas estructuras de sentido.

Palabras clave

Arte, América Latina, exposiciones, modelo constelar.

Abstract

Since the 80's, a great number of art critics and curators have developed different theoretical and curatorial models to analyse and exhibit Latin American art. This paper analyses the curatorial model explored in two exhibitions that were organized by the art historian Mari Carmen Ramírez and the writer Héctor Olea: *Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000-2001), and *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America* (Museum of Fine Arts, Houston, 2004).

The constellation model is presented as a different way to the traditional display models used by institutions in the US and Europe to explore and display Latin American artworks. One of the cognitive values of this model is that it criticises the historicism that characterizes many narratives and art exhibitions from Latin America and other regions. The constellation model also offers an artwork concept where the artwork appears without a final meaning and so is able to participate in different structures of meaning.

Key words

Art, Latin America, exhibitions, constellation model.

Título en inglés: Restructuring Latin American Art: the Constellation Model