

‘Lo curatorial’ latinoamericano: referencias prácticas de un campo en expansión¹

LATIN AMERICAN ‘CURATORIAL’: PRACTICAL REFERENCES FROM AN EXPANDING FIELD

Eva Natalia Fernández*

Resumen: Se presentan algunas pautas para reflexionar en torno a la categoría ‘arte latinoamericano’, indagando en sus discursos, prácticas y políticas artísticas en el ámbito curatorial. Se busca comprender cómo dicho término —su funcionamiento al interior de asociaciones, centros de documentación y exposiciones— puede repercutir y marcar una diferencia en la práctica curatorial. Con base en el libro *Curaduría de Latinoamérica*, de Juan José Santos Mateo, que describe las exposiciones de arte más relevantes en la historia de la curaduría latinoamericana, se intenta dar cuenta de esa particular forma de curar apelando a un sello de identidad politizada. Los objetivos del trabajo son, primero, describir cómo se gestionan en el ámbito del arte latinoamericano los discursos, las prácticas y las políticas; segundo, delimitar el campo curatorial, presentando distintas experiencias expositivas; y, finalmente, analizar si es posible gestionar otra curaduría vinculada a la expansión del territorio que más que limitar el espacio lo trascienda.

Palabras clave: crítica de arte; historia del arte; arte contemporáneo; arte latinoamericano; artes visuales; presentación de los bienes culturales; colección de arte; exposición

Abstract: Some guidelines are presented to reflect on the category ‘Latin American art’, delving into its artistic discourses, practices and policies in the curatorial field. It seeks to understand how this term —its operation within associations, documentation centers and exhibitions— can have repercussions and make a difference in curatorial practice. Based on the book *Curaduría de Latinoamérica*, by Juan José Santos Mateo, which describes the most relevant art exhibitions in the history of Latin American curatorship, an attempt is made to account for that particular way of curing by appealing to a stamp of politicized identity. The objectives of the work are, first, to describe how discourses, practices and policies are managed in the field of Latin American art; second, delimit the curatorial field, presenting different exhibition experiences; and, finally, to analyze if it is possible to manage another curatorship linked to the expansion of the territory that, rather than limiting the space, transcends it.

Keywords: art criticism; art history; contemporary art; Latin American art; visual arts; cultural property presentation; art collections; exhibitions

1 Este texto forma parte de una investigación realizada en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), México, en el programa de Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura, Pensamiento y Sociedad que tiene el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), México.

Universidad Autónoma de Querétaro
Correo-e: evafernandezfotografia@gmail.com
Recibido: 22 de abril de 2021
Aprobado: 23 de agosto de 2021



Hoy en día, los curadores experimentan la inexistencia de barreras entre las cuestiones de las 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 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?² Lo latinoamericano, ¿se puede inscribir en una agenda intercultural y transterritorial borrando el rezago del patrimonio reducido solo a lo nacional? No es nada fácil esclarecer estas preguntas.

La categoría ‘arte latinoamericano’ convoca a infinitas disertaciones. Esa comunidad imaginada,³ anclada a un territorio cartografiado, puede ser una empresa en detrimento de la cultura contemporánea, porque refiere más a un campo en expansión constante —como describe Ivo Mesquita (1993)— que a una delimitación espacial y geográfica.

2 Que además, y en gran medida, está establecido desde el canon occidental y con parámetros del norte global. Esta afirmación no anula la posibilidad de encontramos con otras producciones artísticas que trastocan ese lenguaje institucionalizado, o que impulsen nuevos sentidos y experiencias frente a ellas. Como tan lúcidamente sugiere Andrea Giunta (2000), en la introducción de su texto *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, establecer un paradigma o una idea acabada —la autora lo aplica al concepto de historia— sobre el arte contemporáneo es problemático porque siempre está presente la interpretación.

3 Desde la propuesta teórica de Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas* (1993).

Lo latinoamericano es percibido, primero, como un mapa elaborado desde la territorialidad sitiada que da cuenta de una localización, una frontera, y establece límites; segundo, 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.

La categoría ‘latinoamericano’ no siempre está articulada al arte, que como toda manifestación y producción cultural, política y social establece sus propias directrices y posibles límites, sino que implica un registro vasto de significación que comprende distintos campos. El arte latinoamericano es un recorte que hacemos de la producción de la región, generalmente sujeta o justificada por el matiz geográfico, sin embargo, ese repertorio clasificado a la luz de un modelo canónico occidental podría escapar fácilmente, en las expresiones más contemporáneas y también en algunas ya pasadas, 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 constituye una prerrogativa a la fundamentación de este trabajo: el arte latinoamericano, desde la perspectiva que lo miremos, ha constituido y lo sigue haciendo —recuperando las palabras de Andrea Giunta (1996)— un proyecto de desarrollo económico. Sin centrar la atención en su existencia o no (Marta Traba, 1956), en su esencia idealista y política (Mosquera y Pérez, 2009), o en su carácter regional, local o internacional —Medina, 2015; Mesquita, 1993; Ramírez, 1994—, resulta 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, el arte latinoamericano va a ser estudiado como una construcción arbitraria, una categoría abierta que cuenta con la impronta

de haber sido regulada y establecida. Como afirma Andrea Giunta “en 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” (1996: 2).

El diagnóstico sugerido por Giunta⁴ 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 (1987) lo entiende como un asunto de traducción, aquí creemos que en el ámbito latinoamericano sería más adecuado 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 texto ponemos en diálogo los discursos, prácticas y políticas curatoriales —como un vínculo activo y en proceso— desde el estudio del campo curatorial latinoamericano. Se revisan las experiencias de algunos de los curadores más importantes de la región a partir de un análisis detallado de algunas exposiciones y entrevistas reseñadas en *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, del curador y crítico español Juan José Santos Mateo (2018). Nuestra propuesta consiste en pensar esos discursos, prácticas y políticas desde una ‘curaduría expandida’, con el centro puesto en la movilidad y el dinamismo del arte, que responda a las necesidades propias de una geografía que no está demarcada sino que, por el contrario, se transforma constantemente. Ponemos el acento en el modo de

curar las exposiciones latinoamericanas, por lo que lo situamos en el ámbito latinoamericano y registramos aquellas muestras que propician la reflexión de la propia práctica y de su proyección. Con este fin, el libro de Santos Mateo se convierte en un gran aliado para estudiar el caso.

Metodológicamente, hay algunos puntos que nos marcan una ruta de trabajo: cómo se dan en el ámbito latinoamericano los discursos, prácticas y políticas —destacando la institucionalización de algunas asociaciones, centros e institutos de documentación—; si es necesario delimitar tanto el campo latinoamericano y cuál es su articulación con el circuito global del arte; y cómo se puede pensar una curaduría que desborde sus alcances y trascienda el territorio.

CARTOGRAFIANDO LO LATINOAMERICANO

El arte latinoamericano tiene una historia y una arqueología ampliamente teorizada en libros de historia, filosofía, estética, antropología, sociología, cultura y política.⁵ La discusión sobre el tema se ha llevado a diversos ámbitos: simbólico, geopolítico, subjetivo e, incluso, artístico. Lo que es importante 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, es decir, cómo desde el momento en que se hace referencia a ese algo ‘latinoamericano’ se está significando y construyendo.

Tan solo en el ámbito académico ha habido un afán por definir ese ser latinoamericano —y aquí no se usa con el tratamiento ontológico o esencialista agotado que lideró la literatura en el siglo XX—, anclado a una geografía, a unas tradiciones compartidas, a una historia que no

4 También ha sido trabajado por otros teóricos, como Mari Carmen Ramírez, Cuauhtémoc Medina y Gerardo Mosquera, desde sus respectivos espacios institucionales.

5 El objetivo de este apartado no es dar un recorrido detallado de estos estudios, pero sí recurrir a algunos textos de autores indispensables para comprender las ideas expuestas.

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.

Ese recorte de lo 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 reproducen, remitiendo a una configuración sintetizada —o establecida— desde ciertas referencias históricas que dan cuenta de la institucionalización de la categoría.

Esta especie de quiebres en la historia, pensando en Michel Foucault y su *Arqueología del saber*, o pliegues —como los llamaría Gilles Deleuze— trastocan la continuidad de los acontecimientos, por lo menos un poco, y modifican la realidad. 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 de la historia y el arte que ayudan a precisar nuestro lugar de enunciación.

En el texto *América Latina en sus ideas* —editado por Leopoldo Zea (2010) — hay un capítulo titulado "Panamericanismo y latinoamericanismo", escrito por Arturo Ardao, en el que evoca un discurso de José Ingenieros 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 Latino-Americana (América para los latinoamericanos) (Ardao, 2010: 169).

En ese párrafo se hace hincapié en dos términos que parecen similares —'panamericanismo' y

'latinoamericanismo'—, pero no lo son y, sobre todo, se recupera una historia de lucha, de posición y sometimiento. 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 una impronta determinada en el proceso de construcción de la subjetividad de los ciudadanos que hacen parte de la región y eso se puede materializar desde 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" (2002: 22). Si se piensa lo latinoamericano como ese campo configurado por un sistema institucional, habría una perspectiva de poder latente en ese discurso, 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 la región. Porque el discurso que, llevado al ámbito crítico y artístico, se torna práctica, establece las claves analíticas para leer el argumento fuerte de esa idea de lo latinoamericano, mismo que, aún hoy, sigue haciéndose presente a partir de una nomenclatura que, como sostiene Luis Camnitzer, "fue utilizada como una de las primeras herramientas de colonización" (2001: 169).

Como marco simbólico, dicho discurso también permite explicar las relaciones que emergen de las sociedades para dar cuenta del valor cultural que tienen los objetos u obras. 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.

Otra referencia discursiva que, desde la perspectiva que planteamos, se consolidó como política, fue la creación de varias instituciones que

materializan el proyecto latinoamericanista: en 1948, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), que hasta el día de hoy posee una plataforma digital con todos los proyectos, agendas y acuerdos realizados por los países de la región con la misión de contribuir a su desarrollo económico; en 1980, la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI), en 1991, el Mercado Común del Sur (Mercosur); y algunos años después, en 2008, la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR). Estos últimos dos organismos representan la consolidación de un plan de trabajo con aspiraciones de cooperación en el continente. Habría que sumar la creación, en 1996, de la Bienal del Mercosur,⁶ un esfuerzo de intercambio cultural y artístico entre las naciones que la integran. Esa vocación ilustra una articulación entre el arte y la política que, como ha afirmado Benjamin, da cuenta de la estetización de esta última (2012: 198). Con sede en Porto Alegre, Brasil, la exposición de arte contemporáneo latinoamericano más importante de la región en ese momento tuvo repercusiones artísticas, culturales, económicas y políticas muy interesantes.

Una última referencia en el ámbito artístico que pone de relieve la efectiva institucionalización de la categoría ‘arte latinoamericano’ mediante distintas políticas culturales es la localización de algunas entidades, como centros, galerías y exposiciones, que han hecho algún esfuerzo por mantener vigente ese proyecto. Específicamente, habría que atender cuatro

6 Se llevó a cabo en 1997 y surgió de la iniciativa privada. El evento buscaba problematizar la identidad latinoamericana a fin 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).

ejemplos recientes: el centro de conservación de archivos de arte 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 Nueva York, así como en muchos otros sitios.

La documentación de arte latinoamericano es un trabajo de visibilización del acervo material e inmaterial de la región, una suerte de escape, de desordenador del dominio hegemónico que da paso a una posición que parece marginal, pero está presente y busca un reposicionamiento en los espacios culturales. Esta cartografía no es coyuntural, sino que responde a una agenda de producción investigación que reivindica una necesidad visible —en la escena artística, curatorial, política y crítica— de documentar y exhibir la experiencia latinoamericana. Ese afán por registrar y conservar 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, discursos político-económicos que vuelven a ubicar 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. La 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, s/n). Este espacio dedicado a preservar los documentos de creadores de la región para su posterior

uso en investigaciones científicas es de reciente génesis (2016), sin embargo, ya cuenta con “10 000 libros de arte, 4000 ediciones de publicaciones periódicas (como revistas y diarios), 20 000 documentos de archivo, 15 000 fotografías y 500 obras sobre papel” (Semana, 2017. s/n).

También el Instituto de Investigación para el Estudio de Arte Latinoamericano Patricia Phelps, inaugurado en 2016, constituye otro ejemplo de legitimación de la apuesta latinoamericana en un espacio selecto, estratégico e invaluable de la geografía museal contemporánea. Ubicado en el Museum of Modern Art (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 al MoMA, una de las instituciones más relevantes del mundo en arte moderno” (Agencia EFE, 2016, s/n; Pérez Diez, 2018, s/n). 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. Hay que destacar que documentar y estas producciones para el MOMA se ha vuelto relevante, pues 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 y 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. Si bien no profundizaremos en la historia de este centro, su gestión y dirección, cabe señalar que su creación no se encuentra al margen de un nuevo *boom* del arte latinoamericano.

Todas las referencias que hemos hechos a estos espacios e instituciones tienen un carácter meramente descriptivo e intentan rastrear la categoría ‘arte latinoamericano’ como una nomenclatura que es posicionada desde la

corriente principal. Al recuperarlas, se ofrece un abanico de posibilidades en torno a su relevancia y pertinencia en el campo regional. Es interesante pensar cómo estos esfuerzos, materializados al interior de un museo el MoMA, se localizan dentro de los grandes complejos hegemónicos del arte que operan centralizando los discursos y haciéndolos circular.

Finalmente, retomamos 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 São Paulo. Esta muestra hace una revisión de archivo muy importante de un periodo clave en la historia. Se trata de una exposición innovadora porque rescata 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 propone la colección. Los trabajos son articulados desde una intención 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, clara apelación a un imaginario que persiste a pesar del lugar de nacimiento y 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 estableciendo las necesidades culturales y modificando sus fronteras de pertenencia y exclusión—, que se construye desde fuera de los territorios originarios y con estéticas urbanas conectadas con la globalidad.

Las referencias que hemos intentado articular como elementos que construyen discursivamente lo latinoamericano son huellas en la historia que sostienen un argumento que se traduce en un nuevo lenguaje, un conjunto de conceptos afines

a una región en aras de comprender la complejidad simbólica que trasciende lo estrictamente territorial, sobre todo, desestima los acercamientos esencialistas a una 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 es un poco el espíritu del libro de Juan José Santos Mateo que tiene por título *Curaduría de Latinoamérica*. Allí, el autor compendia entrevistas, exposiciones, datos históricos e imágenes que para él han logrado “erigirse como paradigmas culturales” (Santos Mateo, 2018: 13). Quizá lo más interesante de esta selección reside 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 situada desde el sur. La afirmación de una posición política, anclada al ámbito artístico y curatorial, es un acto que distingue a los creadores, curadores y teóricos rescatados por Santos Mateo. Ellos construyeron modos de abordar la curaduría que transformaron el arte contemporáneo latinoamericano, incluso nos atreveríamos a decir que irremediamente.

Las nuevas narrativas presentes en “Museo Bailable”, “Ante América”, “Cartografías”, “Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980”, “Lo impuro y lo contaminado: retornos críticos de la pintura, 1997-2002”, “Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America”; así como en las bienales del Mercosur, La Habana o la Trienal de Chile, componen un repertorio de vocaciones disidentes y provocadoras que hicieron saltar

de sus sillas a los representantes más ortodoxos de ese sistema del arte totalmente inflexible y ampliamente arraigado en el funcionamiento institucional. Dichas curadurías constituyen discursos paralelos o alternativos que tienen la impronta de detonar la incomodidad de la diferencia y poner sobre la mesa la producción artística de la región, valiéndose de una nueva forma de trabajo expositivo y académico. Estas muestras se convirtieron en dispositivos, en términos de Foucault,⁷ erigidos desde esta latitud como parte de un proceso de recuperación de la memoria y la amnesia del ámbito curatorial latinoamericano, dado que existe un vacío muy grande en los compendios occidentales y del norte global. Otra característica a destacar es la temática o los conceptos que fueron pertinentes en un determinado momento, específicamente a partir de 2000, y que fueron cambiados por otros que interpelaban más a los circuitos de la crítica y el arte de la región. Santos Mateo afirma al respecto: “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” (2018: 25).

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

7 Michel Foucault define el concepto de ‘dispositivo’ anclado a diferentes ámbitos, entre ellos el filosófico, con distintos matices. Aquí lo entendemos en función de un vínculo entre distintos elementos que permiten cambios de posición y que se inscriben en una relación de poder.

En las exposiciones sobre arte latinoamericano seleccionadas por el español se pone de manifiesto el arduo trabajo realizado por curadores, artistas y críticos en un afán por proponer nuevas lecturas, desafiar a la crítica activando las tensas relaciones geopolíticas, puntualizar las prácticas desiguales e izar una bandera de ‘no olvido’. Cada una implicó un desacople con el sistema de poder cultural o económico y 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 muestras más importantes y que parece haber sido un referente a nivel regional fue “Ante América”. En el explosivo 1992, cuando se conmemoraron los 500 años del encuentro de dos mundos, se realizó una encomienda clara: presentar ante América quién era América. En el catálogo de la exposición, Gerardo Mosquera argumenta:

“Ante América” es un discurso de integración. En él 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 y Pérez, 2009: 74).

El concepto ‘América’ remite a Latinoamérica, que según expresa Mosquera, se conecta con las referencias históricas que desarrollamos en el apartado anterior. Hay un discurso latente,

potente, de integración y unión. La politización, en este caso en el ámbito del arte, funciona como un lineamiento fundacional de esa imagen idealizada de la región. Tal parece que 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” (2010: 170), sobre todo pensado como esa unidad latinoamericana o comunidad imaginada cohesionada por un sentimiento de pertenencia.

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. Se trató de ideas y discursos convertidos en prácticas, ajustadas a un tópico inalterable: la identidad, que junto a un complejo entrecruzamiento —podemos sugerir coyuntural— de financiamiento, organización, representación y plataforma institucional, intentaron fraguar toda esa iluminadora experiencia artística en una propuesta de inclusión plural efectiva. Esto dio por resultado una confrontación.

La producción artística latinoamericana, para Gerardo Mosquera y Rachel Weiss, no tiene que 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, afirma que la curaduría no debe verse como una forma de decoración sino 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, conectan lugares y sugieren viajes, es una estrategia que tiene más que ver con un territorio expandido que con un sitio delimitado. Mesquita, moviéndose entre su función curatorial y su labor crítica, propone el verbo ‘cartografiar’ como sinónimo de crear territorio. Así, aboga por una capacidad creativa que tendría el curador —en su

nuevo rol de cartógrafo— para inventar un mapa ajeno a cualquier frontera geopolítica, pero destacando su carácter transformador en ese imaginario trasterritorial que es la exposición de arte.

Mesquita 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” (2018: 95).

Santos Mateo afirma que la exposición de Mesquita, además de su facultad transgresora, asumió el desafío de aparecer junto a las grandes muestras de 1992 que buscaban recordar el descubrimiento de América con un alto grado homogeneizador.

En el mismo tenor, “Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America”, de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (1994), se erigió como una de esas muestras catalogadas como de las más importantes de la década por su irreverente crítica a la corriente estadounidense dominante y por concebirse, principalmente, como una provocación. Como sugieren sus curadores, se buscaba reinterpretar el impulso utópico del arte de la región, 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 (2018: 237).

El citado 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 fusión de identidades —artistas latinoamericanos y latinos— que estaría articulada a las perspectivas de las políticas identitarias y a las luchas de los grupos minoritarios. Ramírez sostiene que esa deriva política no es desinteresada ni ingenua, sino que replica la promoción que los curadores proyectan mediante prácticas y que son un ‘constructo falaz’ (Ramírez, 2018:14), dado que están al servicio de los grupos de poder y de élite específicos del continente.

Sobre la exposición “Global Conceptualism: Point of Origin, 1950-1980”, recuperada por Santos Mateo, Luis Camnitzer aseveró que para el proyecto se buscaban creadores que hubiera sido excluidos de la corriente conceptualista o que presentaran un discurso político explícito en su obra. La muestra intentó reescribir la historia, narrar una suerte de metahistoria desde la clasificación de otra geografía y con 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 once secciones geográficas —Japón, Europa oriental, Europa occidental, Latinoamérica, Norteamérica, 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 setenta a finales de

los ochenta— la muestra se presentó como un soporte revisionista muy ambicioso que tuvo una crítica controversial. Por primera vez, los espacios destinados a Japón y Corea eran mayores a los de Canadá y Estados Unidos en una mínima antesala. La ausencia de renombrados creadores americanos también provocó los pérfidos comentarios de críticos, artistas y periodistas situados en una escena avalada por la organización tradicional, totalmente opuesta a la posición rupturista encabezada por Camnitzer, Farver y Weiss.

Ese mismo espíritu promiscuo y provocador impregnó “Lo impuro y lo contaminado”, realizada en Lima en 2002 bajo la dirección de Gustavo Buntinx. Este crítico y curador fue responsable de muchas muestras y acciones ciudadanas en Perú. Si bien no tiene el tipo del curador medio, Buntinx se trasladó desde una exposición internacional en algún lugar del mundo a la sala oculta en un recoveco de un hospital limeño, donde reunió la obra de Micromuseo con una simpleza que no hace justicia a su compromiso crítico y a su práctica política incesante. Para Butix, “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” (2018: 196). Para él, lo interesante era exhibir los procesos de ruptura y quiebre, no presentar 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 como una ‘osadía curatorial’. El teórico/crítico — autoreferido como curandero— no puede pensar en el arte como un problema de técnicas sino de intensidades, por ello su compromiso artístico lo llevó a rescatar un espacio en ruinas en clara alusión a un país que se estaba desmoronando.

Este grupo de muestras sobre arte latinoamericano, tan importante para su desarrollo en el circuito internacional, fue el detonante de una serie de iniciativas de carácter paradigmático que

externaron, desde lo práctico, nuevos modos de afrontar la curaduría. Lo que tienen en común las exposiciones mencionadas —además de las otras que se incluyen en la catalogación realizada por Santos Mateo y que por razones de extensión no es posible incluir en este artículo— es su sello de corte transgresor. Todas comparten, desde la perspectiva crítica enunciada en este trabajo, la intencionalidad de quebrar los parámetros⁸ imperantes hasta el momento en el modo de exhibir y presentar el arte. Esa búsqueda deviene del hastío repetido de los curadores por enfrentarse a una mirada —la establecida desde los centros que dominaban la crítica en Europa y Estados Unidos— tan ingenua o ignorante, parafraseando a Mari Carmen Ramírez en la entrevista realizada por Santos Mateo, que signó la proyección del arte latinoamericano en aquella época. 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 contrapecho 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 (2018: 241).

El común denominador, la idea recurrente en las entrevistas a los curadores latinoamericanos realizadas por Santos Mateo, es la oposición a una homogeneización. Si bien la mayoría de las exposiciones tenía como meta confrontar, transgredir, plantar posición, hacer frente y subvertir las miradas eurocéntricas irreales sobre las creaciones latinoamericanas, habría que sugerir que

8 Esas pautas que tienen que ver con la diferencia, lo primitivo, lo exótico, lo marginal y lo periférico funcionan como una contralectura a los lineamientos establecidos por la centralidad dominante de la crítica curatorial.

esta fuerza infractora dejó una huella y asentó una postura ideológica en el mundo del arte. Pero estos hitos se ubican en los años noventa y en la primera década del siglo XXI, 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 de destacar la diferencia y cruzar la línea. Una propuesta pertinente es explorar nuevas maneras 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 es más una apertura que un cierre porque intenta recuperar todo lo dicho a partir de una propuesta metodológica: el abordaje de una curaduría diferente en Latinoamérica. A lo largo del trabajo se ha sugerido una serie de referencias discursivas y prácticas en torno a la categoría 'arte latinoamericano', es importante aclarar que se trata de una selección, ya que incluirlas todas implicaría un trabajo exhaustivo mucho más extenso. Se analizó cuándo esos discursos adquirieron otra forma y se materializaron en instituciones, centros de investigación, exposiciones y asociaciones. También se observó esta categoría 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 organizaciones, políticas, leyes y mercados. Se trata, desde cierta perspectiva, de un esquema real y no solo un imaginario —como suele verse enunciado en algunos textos académicos— en el que se realizan acciones que tienen repercusión en la ciudadanía, pues se materializan en políticas culturales y nos posicionan frente a un otro.

Luego de revisar algunas entrevistas⁹ —realizadas a curadores de arte que trabajan desde Latinoamérica publicadas en revistas especializadas, en los catálogos de algunas exposiciones recientes y, principalmente, las compendiadas en el libro de Santos Mateo— 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, se espera que esta curaduría 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 de las muestras, atendiendo a la posición enunciativa. Esto no significa que no desafíe las propuestas de metodologías presentes en artículos, textos, debates y encuentros académicos actuales.

Como dispositivos disidentes, la meta de estas curadurías debería estar puesta en trascender los viejos debates, los discursos gastados y los lugares comunes, para así dar cabida 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 propuesta 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 enfatizar la diferencia —lugar tan

9 En mi tesis doctoral analicé las entrevistas realizadas al curador español Agustín Pérez Rubio y a la curadora argentina Andrea Giunta a propósito de la exposición "Verboamérica", realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

recurrente para la mayoría de los artistas y curadores latinoamericanos—.

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

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 (2015: 135).

Este tipo de metodología prepara a los curadores para deconstruir los modelos occidentales sesgados. Uno de los primeros desafíos para su puesta en marcha es entender qué es el arte y por qué no debe considerarse solo como un concepto vacío.

A Bal le interesa destacar, por ejemplo, la noción de ‘focalización’, que posibilita orientar la percepción del público (2015: 136). Su preocupación también está centrada en la experiencia estética, no como concepto académico sino como una vivencia. En esta arista radica, de alguna manera, la diferencia con una curaduría desde el sur o una expandida, las cuales se siguen ocupando del mensaje: qué comunicar, no solo en un registro estético o artístico, sino y sobre todo, político. Esa es la impronta y las condiciones de posibilidad de la práctica curatorial en este hemisferio. La apelación a lo político o politizado forma parte de la historia de las exposiciones de la región 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. Si bien englobar las producciones latinoamericanas

bajo una etiqueta como ‘lo político’ no resulta lo más apropiado, es necesario enfatizar que en la historia del arte la lucha por la identidad, la visibilización de los artistas, críticos y curadores, así como la posición geográfica, ha sido un escollo recurrente e insoslayable que no debe subvertir uno de los proyectos más importantes de esta práctica: la producción de arte latinoamericano siempre debe estar politizada.

Nelly Richard (1994), en su artículo “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representaciones”, sostiene que la producción de la región se posiciona e inscribe, dentro de los circuitos globales del arte, como un dispositivo de legitimación del discurso sobre una otra-cultura. En el mismo tenor, Hal Foster (2001) centra sus estudios en los retornos y los giros en las prácticas artísticas en relación con 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. Richard aboga por recuperar todo ese potencial crítico operado por las instituciones del centro “y las energías de resistencia y oposición desplegadas en los bordes del sistema de organización cultural por ciertas prácticas periféricas o semiperiféricas” (1994: 1016).

Una ‘curaduría desde el sur’ —nombre que llevó un seminario dictado por Cuauhtémoc Medina en México y que se transformó, posteriormente, en el lema de un simposio— sugiere ampliar la escena y traspasar las barreras nacionales. Para Medina:

pasar de revisar una genealogía curatorial «latinoamericana» a la elaboración de 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» (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, se pregunta por ese estigma de lo primitivo — que ha devenido en exotismo— y alcanza altos índices de consumismo y, lo más importante — parafraseando a Medina (2015)—, quiere perder el norte.

Se puede postular una premisa clara, luego de analizar someramente dos tipos de metodologías curatoriales que calzan muy bien con los abordajes teóricos, prácticos y alternativos que recurrentemente se sitúan al interior de la escena latinoamericana: abogar por una práctica expandida que dé libertad a la producción de la región, acá, allá o entre, y que permita visibilizar la obra y el trabajo —visual y teórico de muchos creadores que hasta el momento no han sido incluidos en el circuito artístico contemporáneo monopolizado por el centro— sin detenerse en un territorio fijo o limitado; de ahí la sugerencia de eximir el término ‘sur’ de esta apuesta metodológica que apela a abrir las fronteras y ampliar horizontes.

Recapitulando, hemos distinguido algunas referencias históricas en la cultura y el arte, ya que son una suerte de coordenadas que dan cuenta de ciertos puntos en el espacio, un mapeo que da sentido a la categoría ‘arte latinoamericano’. La definición que se propuso de esta noción a lo largo del trabajo es la de un lugar que se encuentra institucionalizado, tiene constantes, forma parte de un imaginario social y se presenta, también hoy, como un proyecto de nación. Otra característica que describe lo latinoamericano es la identidad, la cual parece ser una de las cualidades —y aquí afirmamos que es importante

migrar hacia la concepción de la pluralidad de identidades, atendiendo a la multiplicidad presente en el territorio— que marcan una práctica instituyente y necesaria para la subjetivación de la ciudadanía latinoamericana, así como para los que se encuentran fuera de ella y permiten significarla desde esos otros lugares. Esta categoría, resituada 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 regional 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 pluralidad de identidades. La producción latinoamericana crea imaginarios que se convierten en discursos que circulan a nivel local e 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, al arte latinoamericano.

REFERENCIAS

- Agencia EFE (2016), “La colección Patricia Phelps Cisneros dona 150 obras de artistas latinoamericanos al MoMA en Nueva York”, en *Agencia EFE*, 17 de octubre de 2016, Madrid.
- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE.
- Ardao, Arturo (2010), “Panamericanismo y latinoamericanismo”, en Leopoldo Zea, *América Latina en sus ideas*, México, Unesco/Siglo XXI, pp. 157-171.
- Bal, Mieke (2015), “Curaduría intercultural”, *Errata*, núm. 14, pp. 132-153.
- Benjamin, Walter (2012), *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- Foucault, Michel (2002), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- Canntizer, Luis (2001), “La visión del extranjero”, en Gerardo Mosquera (ed.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura.

- García Canclini, Néstor (ed.) (1987), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.
- Giunta, Andrea (1996), *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano* [Simposio], Instituto de Investigaciones Estéticas and Rockefeller Foundation, Oaxaca, México.
- Giunta, Andrea (2000), *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile, Palinodia.
- Godoy Vega, Francisco (2018), “La larga memoria de las exposiciones latinoamericanas”, en *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Matamala, Carolina (2018), “La crisis de la Bienal del Mercosur”, en *Artishok, Revista de Arte Contemporáneo*, 26 de junio de 2018, Santiago de Chile, disponible en: <http://artishockrevista.com/2018/06/27/la-crisis-de-la-bienal-de-mercosur/>
- Medina, Cuauthémoc (2015), “Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos”, *Errata*, núm. 14, pp. 108-123.
- Mosquera, Gerardo y Juan Pablo Pérez (2009), “Contra el arte latinoamericano”, *Ramona*, núm. 91, pp. 9-15.
- Mesquita, Ivo (1993), “El curador como cartógrafo”, *Catálogo de la exposición Cartographies*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery.
- Pérez Diez, Gustavo (2018), “Inés Katzenstein llevará la batuta del Arte Latinoamericano en el MoMA”, en *Arteinformado, Espacio Iberoamericano del arte*, 8 de febrero de 2018, Madrid, Barcelona, disponible en: <https://www.arteinformado.com/magazine/n/ines-katzenstein-lleva-la-batuta-del-arte-latinoamericano-en-el-moma-5826>
- Ramírez, Mari Carmen (1996), “Brokering identities: Art curators and the politics of cultural representation”, en *Resa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), Thinking About Exhibitions*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 15-27.
- Richard, Nelly (1994), “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano. Montaje, representación”, en *Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces (eds.), Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte vol. 3. La presencia de la modernidad artística europea en América*, México, UNAM, pp. 1011-1016.
- Santos Mateo, Juan José (2018), *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC.
- Semana (2017), “Arte Latinoamericano para la posteridad”, en *Semana*, <https://www.semana.com/cultura/articulo/centro-henry-ransom-de-documentacion-sobre-arte-latinoamericano-en-colombia/550877>
- Traba, Marta (1956), “¿Qué quiere decir ‘un arte americano?’”, *Mito*, año 1, núm. 6.



Sin título (2014). *Farmacollage*: Leonardo Leonardo Montelongo
Prohibida su reproducción en obras derivadas.