

Unidos, la historia del arte no sólo tiende a ser eurocéntrica en sus valores y juicios, sino que sigue dominada por el determinismo y el formalismo. Ambos modelos conciben a las vanguardias como una secuencia continua y lineal que se inicia con el realismo del siglo XIX, seguida por el impresionismo, el posimpresionismo, el fauvismo, etc. Es un procedimiento *naïf* que avanza hacia la destilación y depuración de la forma, con la abstracción pura como su última expresión. Este constructo metanarrativo —cuya terminología es posmoderna aunque sea esencialmente positivista— no tiene espacio para el tipo de tradiciones híbridas y sincréticas del arte latinoamericano. De hecho, dentro de esa concepción teleológica, el surrealismo era el único paradigma a través del cual se podía conceptual el arte de Latinoamérica o el arte de los otros. Los estereotipos que describí anteriormente surgen de esta deficiencia metodológica que, a pesar de los avances de la nueva historia del arte, aún se siguen reproduciendo en el entrenamiento de los historiadores del arte y de los profesionales de museos.

—¿Cree que los últimos años estas distorsiones han comenzado a corregirse?

—Efectivamente, ahora contamos con un número mayor de profesionales mejor entrenados y con una conciencia más clara sobre cómo evitar esos pasos en falso. Varios curadores norteamericanos también se han comprometido con el arte latinoamericano en un sentido más responsable y con más dominio de la especificidad cultural. Sin embargo, a pesar de esos avances, aún enfrentamos en Estados Unidos un vacío que afecta seriamente la apreciación a largo plazo y el desarrollo sustentable de este campo emergente.

Ese vacío incluye la falta de compromiso institucional sólido en el ámbito de los museos y de la academia. Las instituciones que coleccionan sistemáticamente arte de Latinoamérica o de las comunidades latinas, todavía son escasas. Además, a pesar de que el número de departamentos de historia del arte que ofrecen cursos en este campo está aumentando, sólo un puñado está seriamente comprometidos a otorgar títulos de especialización en el tema. Lamentablemente, la situación en Latinoamérica no es mucho mejor.

—¿Cree que la utilización de concepto geográficos, como el de arte latinoamericano, aún tiene utilidad?

—Esa práctica, que yo sepa, nunca se ha aplicado al arte europeo. ¿Podrías imaginar qué absurda sería una exhibición de arte europeo del

siglo XX? A mi modo de ver, ese modelo es un obstáculo, en el sentido que presupone un desarrollo lineal sin interrupción que, en la realidad, nunca ha existido, lo cual quiere decir también trabajar con significados sin contradicciones. Como bien sabemos, el arte no se desarrolla de esta manera secuencial o a través de este tipo de ordenamiento. Como todo en la vida, la historia del arte es desordenada y está llena de incongruencias, accidentes y resultados inesperados. En el arte contemporáneo hemos llegado al punto donde su historia en sí no puede abarcar todo el espectro de manifestaciones, como la *performance*, la instalación, el arte cibernético o hasta el conceptualismo.

A propósito: es interesante notar cómo, después de todos estos años, instituciones como el MOMA, el Pompidou y la Nueva Tate, están enfrentando ese problema; lo que está en juego es representar el arte del siglo XX en el XXI usando parámetros que no sean históricos. Es necesario recordar que este debate se inició hace treinta años y que fueron necesarios tantos, para que las instituciones canónicas se pusieran al día y se realinearan.

—*Sin embargo, hay críticos que entienden el abandono del concepto de arte latinoamericano como una renuncia a la identidad...*

—La insistencia en el concepto de identidad como marco interpretativo de las artes de América Latina equivale a reproducir un modelo de subordinación que esconde una problemática más profunda: el eje desigual de poder que caracteriza la posición de América Latina en el mundo. Luis Camnitzer y yo, recientemente, editamos *Beyond Identity: Globalization and Latin American Art* y allí exponemos nuestro argumento que se debate entre las variables de identidad y legitimación. La primera presupone una entidad todopoderosa que confiere el derecho a la existencia a otro ente inferior, desventajado y en posición históricamente subordinada, como si esta última reclamara derecho de paternidad. En nuestro caso, este derecho a existir se nos confiere por capitales hegemónicas del mundo del arte, principalmente de Nueva York, la Gran Manzana de la discordia. Puesto que muchos de los movimientos complejos y valiosos emergidos de los países latinoamericanos no han sido reconocidos en los centros, hemos seguido la estrategia de apelar a la identidad de grupo para legitimarlos. Pienso, sin embargo, que esta estrategia está completamente equivocada.

—*Por último ¿Cómo afronta estos problemas en su práctica curatorial?*

—En los últimos años he estado trabajando con un modelo no histórico basado en la idea de constelaciones. Es un concepto formulado por Theodor Adorno en su *Teoría estética* y que Héctor Ola ha aplicado en sus investigaciones sobre las vanguardias literarias. La constelación trabaja con una estructura flexible que funciona a través de la noción lingüística de la metonimia o la sinécdoque.

En la constelación, la parte representa a la totalidad. De ahí que este modelo no opera con consecuencias lineales o narrativas, sino con puntos luminosos que condensan, sin narrar, aspectos de un fenómeno amplio. De esta manera se hace posible reunir artistas y obras de diferentes períodos, modalidades artísticas o regiones geográficas en grupos que exploran relaciones formales o ideológicas basadas principalmente en tensiones, despliegues, (in)versiones, contradicciones. Eso facilitar trabajar dentro de una densidad que permite contrastes complejos y yuxtaposiciones relacionadas con el enfoque crítico (no histórico *naïf*) de la proposición curatorial.

La primera aplicación que hice de este modelo fue una exposición de dibujo sudamericano. En vez de narrar la historia del dibujo, lo que es imposible, seleccioné puntos luminosos. En *Heterotopías*, en el Reina Sofía, también usé ese modelo pero de otra manera. Esa exposición incluyó una constelación denominada *Universalismo autónomo*, donde la noción de arte de vanguardia que medió entre lo local y lo universal está enfatizado.

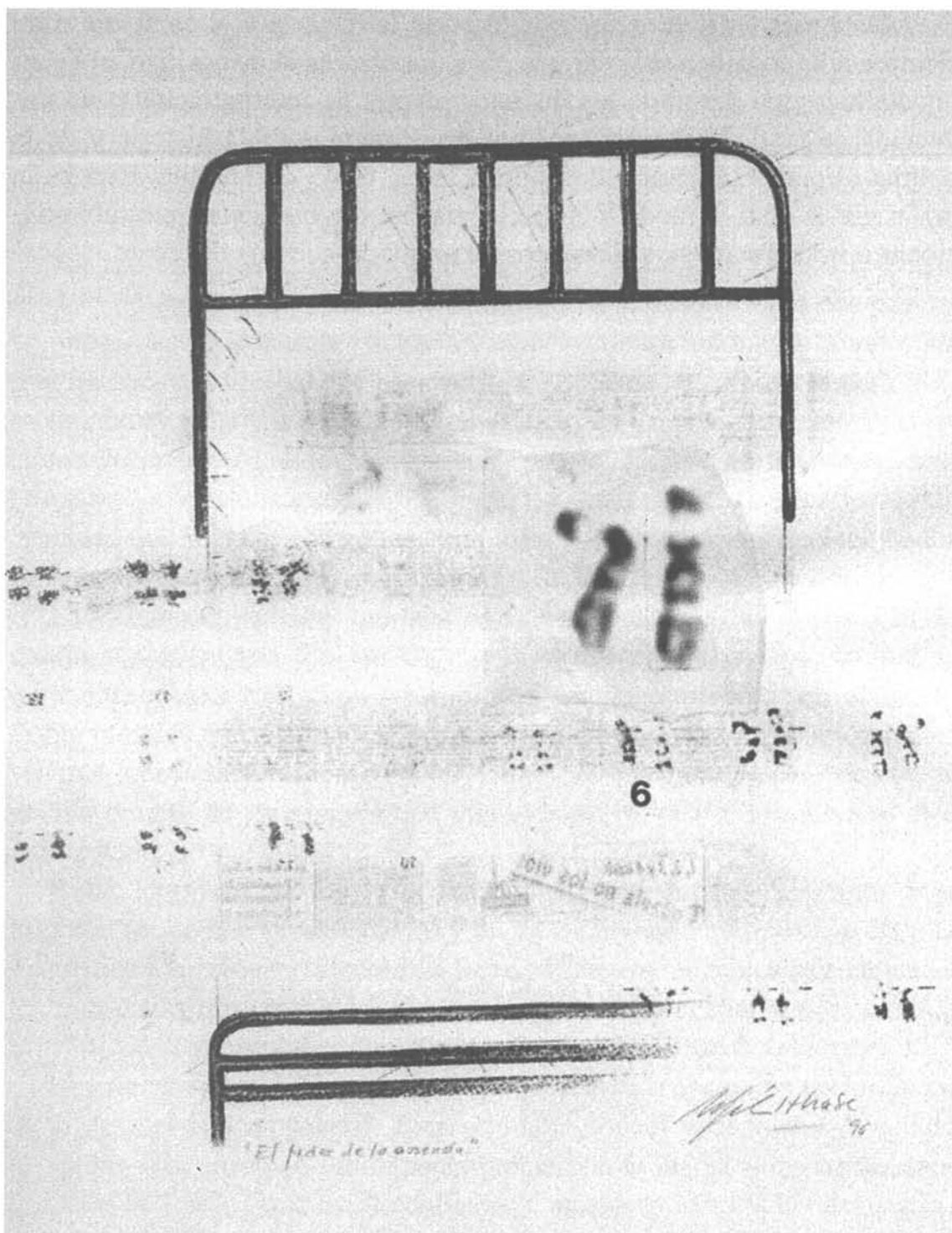
Hubo agrupaciones no ortodoxas de algunos artistas y grupos más importantes de las décadas del 20 y el 30, incluyendo a Torres García y la Escuela del Sur, Figari, Vicente do Rego Monteiro, los minoristas cubanos, los muralistas mexicanos. Esta constelación fue enfocada en la noción de movimientos, yuxtaponiendo a Siqueiros con los cinéticos venezolanos.

Una tercera agrupación, *óptica-Háptica*, realza la oposición entre visión/tacto, lo material/inmaterial. Esta se inicia con el venezolano Armando Reverón —quien trabajó fundamentalmente con la luz— avanza contrastando obras de Lucio Fontana, Soto, Sergio Camargo y Mira Schendel, y concluye con la idea de cromo saturaciones en un corredor de murales mecanizados de luz, hecho por los pioneros de este género como Julio Le Parc, Abraham Palatnik y Gyula Kosice. Estos artistas nunca fueron vinculados por época, país o movimiento, aunque sus obras, sus preocupaciones formales o sus experimentaciones estaba profundamente relacionadas o imbricadas.

—Entonces, ¿el curador es tan importante como el artista?

—Debemos tener presente que, aunque la historia y el contexto están siempre allí, no deben eclipsar a la obra. La obra es el dispositivo, el agente catalítico que despierta los distintos niveles de interpretación o de traducción cultural. Posteriormente nos preocupamos de la historia y de la política. Es un error tratar de imponerle las cosas de entrada. Esta es la razón por la cual el modelo constelar trabaja tan bien, pues permite relacionar o interpretar estos elementos de un modo nuevo y diferente\*.

\* Ver en el número anterior de la revista el Dossier Sobre Arte latinoamericano actual.



*El poder de la ausencia*, 0,54 x 0,37 cm. Collage e impresión s/papel, 1997