

Entrevista con Mari Carmen Ramírez

May Lorenzo Alcalá

Mari Carmen Ramírez es una reconocida crítica y curadora de arte norteamericana, nacida en Puerto Rico. Esta circunstancia, sumada a su experiencia en instituciones museísticas de los Estados Unidos, ofrece el infrecuente punto de vista de quien analiza, con sensibilidad latinoamericana, la mirada norteamericana sobre el arte que se produce al sur del Río Grande.

—Usted estuvo relacionada con el Museo de la Universidad de Texas y ahora al Museo de Houston. ¿Cuál es el grado de especialización de esas instituciones en el arte latinoamericano? ¿En qué se diferencian?

—De diciembre de 1988 a marzo de 2001 me desempeñé como Curadora de Arte Latinoamericano del Museo Jack S. Blanton de la Universidad de Texas en Austin —antes conocido como Galería de Arte Artcher M. Huntington. En mayo de 2001 me integré en el equipo del Museo de Bellas Artes de Houston, como Curadora y Directora del Centro Internacional de Arte de las Américas.

El de Austin es un museo universitario, asociado al centro académico de los Estados Unidos que más ha descollado en torno a los estudios sobre América Latina. Su vinculación con arte latinoamericano data de principios de la década del sesenta en que Donald Goodall, visionario Director de ese Museo, decidió comenzar una colección de arte latinoamericano contemporáneo. El conjunto medular de la colección fue donado, entre 1970 y 1972, a la Universidad de Texas por la coleccionista neoyorquina Barbara Duncan quien fue, a su vez, una pionera en la apreciación del arte de esta región desde los años 50. Entre 1970 y 1990, la señora Duncan patrocinó de manera significativa el desarrollo de la colección, cuyo fuerte refleja la producción pictórica y de dibujo de las décadas de los sesenta y setenta.

A diferencia del Museo de Austin, el de Houston no cuenta con un acervo significativo de arte latinoamericano. Este museo, fundado alrededor de 1910, encarna el modelo de museo de carácter enciclopédico que se convirtiera en parangón para las principales ciudades norteamericanas, tanto a finales del siglo XIX como durante el transcurso del siglo XX. Es, además, como la mayoría de las norteamericanas, una institución sostenida por el

capital y la iniciativa privados. Sus colecciones abarcan desde la antigüedad egipcia, grecorromana y asiática hasta los maestros europeos, el arte africano y las manifestaciones más recientes del arte contemporáneo.

En el año 2000, el museo sufrió una expansión física a raíz de la inauguración de un nuevo edificio proyectado por Rafael Moneo. Éste vino a sumarse al original, diseñado en los cincuenta por Mies Van der Rohe. A partir de entonces, el museo se encontró con una mejor posición para establecer un nuevo departamento de arte latinoamericano. Respondiendo a la invitación para unirme a equipo del doctor Marzio, presenté una propuesta para la creación de un centro denominado *International Center for Arts of the Americas* (Centro Internacional de Arte de las Américas). Aunando mi experiencia de más de quince años en Puerto Rico y en Austin, el propósito de dicho centro es coleccionar, exponer, investigar y diseminar mediante dispositivos educativos el arte latinoamericano, tanto del siglo XX, como del presente.

—*Además de Austin y Houston, ¿qué otras instituciones o coleccionista en Estados Unidos manifiestan interés por el arte latinoamericano?*

—Respecto del Museo Blanton de Austin, hay que decir que el futuro de la colección de arte latinoamericano no ha quedado claro a partir de que, en 1996, se adquirió una colección de arte barroco italiano muy costosa. El MOMA de Nueva York, por su parte, tiene una colección que data de los años 30, cuando Alfred Barr adquirió, mediante donaciones y compra, obras significativas de los muralistas mexicanos. En la década del 40, la institución se embarcó en el proyecto de armar rápidamente una colección de arte latinoamericano, bajo la dirección de Lincoln Kirstein y Alfred Barr. Este emprendimiento fue el resultado directo de la política exterior norteamericana y sus esfuerzos por contener las simpatías de los principales países latinoamericanos por los países del Eje. La colección misma es, a su vez, el resultado de intrigas políticas, diplomáticas y hasta espionaje de la familia Rockefeller y sus aliados durante la segunda guerra mundial y la guerra fría. Es una historia muy pintoresca cuyo legado irónico fue la creación de la noción misma de *arte latinoamericano*.

Luego de una serie de breves alzas y considerables bajas de interés de este arte por parte de la institución, el MOMA ha retomado el interés por el arte latinoamericano. La labor realizada desde la Junta Directiva por Patty Cisneros, en los últimos años, ha sido fundamental para reactivar ese interés.

Otros museos interesados de forma sistemática en el arte latinoamericano con carácter permanente son el Los Angeles County Museum, el San Diego Museum of Art y el Miami Art Museum. Sin embargo, ninguno de ellos cuenta aún con una colección comprensiva de la región. Entre los más importantes coleccionistas de arte latinoamericano pueden citarse: Diane y Bruce Halle (Phoenix, Arizona) y Rosa de la Cruz (Miami).

—*Volviendo a Austin y Houston me gustaría saber si sus colecciones han sido definidas previamente, es decir ¿existen documentos donde se establecen líneas o lecturas del arte latinoamericano?*

—No existen documentos públicos sobre las líneas de lectura de esas colecciones. En el caso de Austin, habría que rastrear las introducciones a los catálogos de Goodall y otros documentos de carácter interno. En el caso de Houston, la cercanía de México propició desde el principio el interés por lo latinoamericano del Director del Museo. En general, la preocupación por lo latinoamericano continuó creciendo en la medida en que la composición demográfica de Texas y de Houston se vio transformada a raíz de las migraciones procedentes de América Latina, durante los ochenta y noventa. Hoy la población latinoamericana de Houston comprende el casi 40% de la total, en tanto que en el sistema público de enseñanza asciende al 56%.

—*Las circunstancias que dieron lugar al coleccionismo público de arte latinoamericano en Estados Unidos —necesidades de política exterior durante la guerra fría o presión migratoria en algunas regiones, como California, Nuevo México y Florida— hacen pensar en que el reconocimiento es más geopolítico que artístico...*

—Los curadores y museos que inicialmente se aventuraron en este área, empujados por sus propias comunidades latinas o hasta presionados por los intereses de patrocinadores locales, lo hicieron con una comprensión extremadamente limitada de su compromiso con una especificidad cultural. En algunos casos, estos agentes adoptaban una actitud arrogante y frecuentemente obviaban el diálogo con las mismas comunidades y grupos que trataban de representar. Un ejemplo bastante clásico de esta tendencia fue la exposición *Art of the fantastic: Latin American Art 1920-1970* (Arte de lo fantástico: Arte Latinoamericano 1920-1970) organizada por el Museo de Arte de Indianápolis en 1987.

Esa muestra fue concebida por curadores que nunca habían estado relacionados con América Latina o peor aún, con su arte, además de que no hablaban ni sabían leer una palabra de castellano. A pesar de que invitaron a dos prestigiosos críticos latinoamericanos a escribir en el catálogo, ambos fueron ubicados en una sección al final de la publicación, llamada sintomáticamente *Otra visión*. Está de más decir que esta situación prejuiciosa produjo una serie de distorsiones a lo largo de la última década que, a mi parecer, han afectado la verdadera comprensión de los movimientos artísticos complejos emergidos de los países latinoamericanos.

—¿Cuáles son los estereotipos que ha detectado en las formas en que ha sido representado el arte latinoamericano y cómo estas distorsiones limitan el entendimiento de este fenómeno que usted misma califica de complejo?

—Esas distorsiones no son otra cosa que estereotipos derivados de interpretaciones reductoras y superficiales de movimientos artísticos latinoamericanos y de su relación con la vanguardia europea y norteamericana. Es lo que la coleccionista Patricia Phelps de Cisneros llama el síndrome de Chiquita Banana. Como sabemos, este tipo de síndrome sirve para encasillar grupos y personas en categorías fijas, quitándoles el derecho de ser reconocidos por lo que son y por lo que representan. En el caso del arte latinoamericano, la mayoría de las exposiciones albergan nociones de exotismo, primitivismo o una versión grotesca y retrógrada del concepto de realismo mágico. Entre los estereotipos promovidos está la visión del artista *naïf*; un segundo estereotipo es el de las heroínas del arte latinoamericano, tipo Frida Kahlo, que son vistas como mujeres excluidas, que se refugian en el arte para resolver sus conflictos personales.

También encontramos que se le niega al arte latinoamericano la capacidad de absorber y reaccionar a la modernización y a la cultura urbana industrial. Debemos recordar que los países latinoamericanos han tenido desarrollos artísticos extremadamente sofisticados al margen de las culturas rurales, contando con artistas y movimientos que sirvieron de parangón y en algunos casos hasta antecedieron a otros de Europa y Estados Unidos. Por ejemplo, en los países que mostraron un fuerte auge modernizador después de la segunda guerra mundial —Argentina, Brasil, Venezuela— un número de artistas se comprometió con la tradición del constructivismo europeo y lo transformó para lograr un desarrollo formal y conceptual sin precedentes.

—*Los estereotipos a veces fijan la imagen del observador en los géneros tradicionales ¿Se asocia al artista latinoamericano con los nuevos soportes, las nuevas tecnologías?*

—Efectivamente, esas directrices reductoras han oscurecido la apreciación de la obra radical o innovadora de creadores y grupos de vanguardia en todo el continente. Considérese por ejemplo el rol pionero que han jugado artistas de Argentina y Brasil en la emergencia y desarrollo del conceptualismo global. Al tipificar a los artistas latinoamericanos sólo como pintores o escultores, se les ha negado el valor de sus innovaciones artísticas y experimentaciones.

—*¿En qué sentido los artistas latinoamericanos han aportado nuevos aires al conceptualismo?*

—Al trabajar sobre el arte conceptual, uno de los aspectos que define tanto la tradición norteamericana como la inglesa es la desmaterialización, esto es la desaparición completa del objeto, y este aspecto no se dio de la misma manera en América Latina o simplemente no existió. Cada uno de los artistas conceptuales cuyo trabajo he podido ver y analizar, recupera el objeto dentro de la proposición conceptual.

Desde mi punto de vista, en esos casos se da una inversión total del modelo eurocéntrico en el arte contemporáneo latinoamericano. Lo que se plantea desde los centros de poder hegemónico como la desaparición total del arte y del objeto, en América Latina se replantea reutilizando el objeto e insertándolo dentro de nuevos significados. No se trata solamente de un proceso de recuperación del objeto: lo importante es que se recupera y reinviste de una carga semántica, y se lo pone a circular de otra manera.

Entre los objetivos conceptuales latinoamericanos está el poder de efectuar cambios en la estructura de conocimiento e incluso ¿por qué no? en la estructura social. Desde este punto de vista, no sólo hay una fuerte carga ideológica sino que, además el arte conceptual se impregna de una carga ética. Y eso es lo que justifica el uso del objeto en oposición al afán de hacerlo desaparecer en el modelo hegemónico.

—*¿Cuáles cree usted que han sido las causas de la conformación de los estereotipos de que hablamos?*

—Detrás de estos prejuicios culturales hay un sin fin de problemas metodológicos que se remontan a los estudios académicos. En los Estados