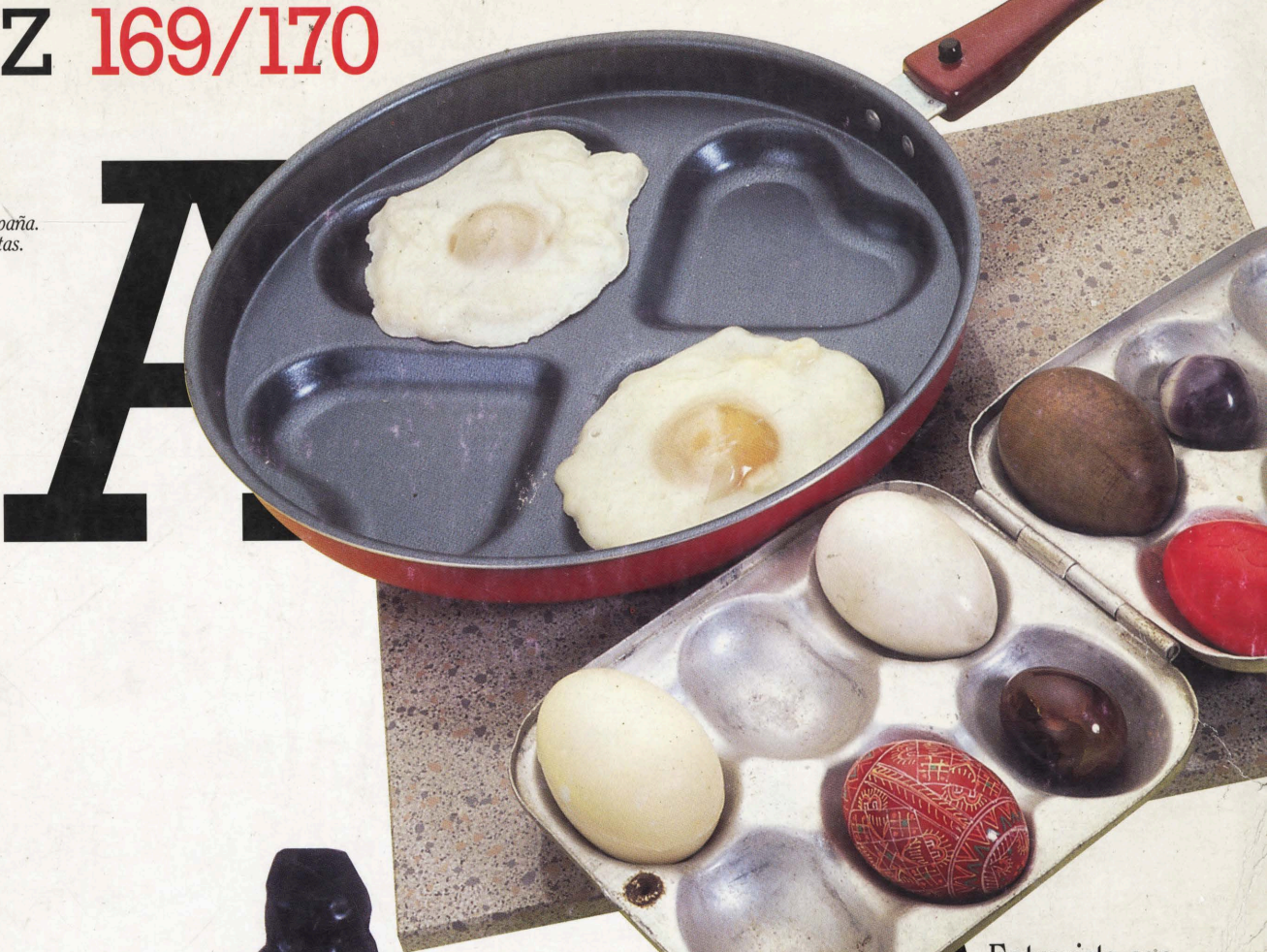
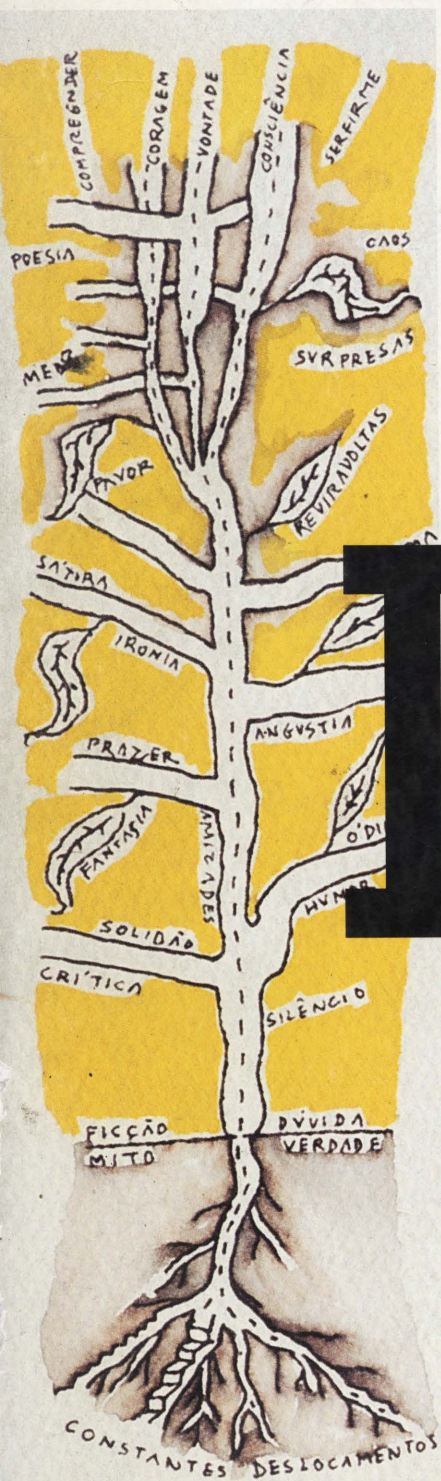


Versiones del Sur,  
una revisión desde el norte  
de la producción artística  
moderna y contemporánea  
de Latinoamérica



Entrevista con  
Carlos Pazos,  
un artista  
que se confiesa  
harto del arte

Tecnologías, terminologías y  
sus derivaciones en la  
plástica contemporánea.  
La imagen digital y sus estéticas

Especial Arte en el  
Reino Unido, nuevas  
propuestas se abren  
paso junto a las que  
protagonizaron  
el fenómeno YBA  
en los noventa

Agradecemos al British Council de Madrid, el apoyo técnico recibido en la elaboración del dossier dedicado al arte británico.

CURADURÍA Y BIENALES Empezar con una advertencia. No hablo aquí en nombre de nadie, menos aún del grupo que intentó organizar la xxv Bienal de São Paulo que fue decapitado el verano del 2000 debido a una disputa con la directiva de la Fundación de la bienal. Por lo demás, estoy seguro que si hubiera discutido éste texto con mis antiguos colegas<sup>1</sup>, hubiera resultado mucho más mesurado e inteligente. Pudiera decirse que es la falta de proporción que ha de esperarse de intelectuales latinos como yo lo que me hizo abandonar una

...en página 34



TECNOLOGÍAS Y TERMINOLOGÍAS Desde hace algo más de una década se han venido sucediendo de forma creciente las muestras, ferias y eventos artísticos que, con carácter monográfico, se han preocupado por las nuevas tecnologías aplicadas a la imagen de creación. Con este motivo también se ha abierto un acalorado debate acerca de cómo estas nuevas tecnologías han venido afectando a los comportamientos sociales y culturales de los últimos años. Sin embargo, mirando retrospectivamente a todo el siglo XX, esta circunstancia no debería sorprendernos en demasía puesto que, ya desde el siglo pasado, todas las nuevas

...en página 46



ARTE, MATERIA Y VIRTUALIDAD Para Clement Greenberg en el arte no hay progreso. De ahí que el crítico estadounidense siempre haya repetido con insistencia que no hay nada en el expresionismo abstracto, o en la painterly abstraction (término que siempre prefirió tanto a «expresionismo abstracto» como a «action painting»), que rompa con el arte anterior. De tal modo, existen solamente desarrollos, pliegues, lo que

...en página 58



VERSIONES DEL SUR El pasado 12 de diciembre se inauguraron en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía cuatro de las cinco exposiciones que conforman el gran proyecto Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en América. Presididas por grandes expectativas, las exposiciones se presentan como muestras autónomas en su fundamento teórico, su

...en página 66



CINCO HORAS CON PAZOS Agarrarse durante cinco horas a la barra de un bar bebiendo y charlando con un artista que llama a sus obras “mis porquerías” y que dice existir para “almacenar, depositar, clasificar y violentar objetos

...en página 78



EL TIEMPO DE ÁFRICA “No volver a hacer el negro”. El lema con el que el escultor costamarfileño Christian Lattier resume su designio creador puede ser también un buen emblema de la muestra El Tiempo de África, que acoge estos días el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, una exposición que postula una mirada al arte del continente que rebasa tanto los clichés exotistas de Occidente como las trampas autóctonas que invocan esencias

...en página 88



MONTserrat SOTO En 1998 Montserrat Soto recibe una beca para viajar al archipiélago de las Åland-Köhar en Finlandia, un conjunto de más de 500 islas –la mayoría deshabitadas– que, en su absoluta desnudez, constituyen la más depurada antesala del vacío. Durante su estancia –cercana a los dos meses–

...en página 94



LA IMAGEN DIGITAL Y SUS ESTÉTICAS Si lo real se nos presenta de manera imperfecta sólo nos parecen “auténticas” las imágenes que retienen el ruido o la imprecisión de un acto fotográfico casual. Así que la mejor manera de simular una imagen fruto del encuentro es ocultar parte de la información y velar un poco la escena. Frente a la nitidez extrema de las imágenes

...en página 100



ARTE PÚBLICO  
Si el concepto de público se contrapone al de privado, refiriéndonos al campo artístico se diría que el arte público se contrapone a un arte privado, la cosa suena a *perogrullada* pero quizá no lo sea tanto en el sentido de que el arte padece de comportamientos endógenos en su forma de producción y su puesta en

...en página 108

MARIO FLECHA  
CERRAR LA BRECHA  
El Reino Unido en el año 2001 con sus galerías privadas y públicas vive uno de esos raros

...en página 116

JAIME GILI  
MUESTRAS ANUALES.  
PLATAFORMAS Y TRAMPOLINES  
En el éxito del producto *yBa*, o 'joven arte británico', es sin duda vital el papel que juegan las

...en página 122

KATYA GARCÍA-ANTÓN  
HISTO(E)RIAS DEL ARTE RECIENTE BRITÁNICO  
La violencia, el sexo, la vulgaridad, la vida y la muerte son algunos de

...en página 128

SANTIAGO B. OLMO  
PAISAJE DESPUÉS DE LA FIESTA  
A partir de los primeros años noventa, al abordar el arte producido en el Reino Unido se hablaba del *fenómeno* del arte británico,

...en página 136

ALICIA MURRÍA  
TATE MODERN, OTRA FORMA DE MUSEO  
La nueva Tate, cuyo director es el sueco Lars Nittve, es el fruto de una historia

...en página 148

CARLOS JIMÉNEZ  
LAS GALERÍAS BRITÁNICAS EN ARCO  
En febrero el arte británico protagoniza en ARCO una gran operación de desembarco sobre la que se cierne

...en página 152

CLARE CAROLIN  
UN JUEGO MERCANTIL. TRES PUNTOS DE VISTA  
**El pedagogo.** De 1971 a 1991 Jon Thompson dirigió el departamento de Bellas Artes del Goldsmith College. Ha comisariado numerosas exposiciones, incluyendo la muestra *Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975* (Hayward Gallery 1993). Es profesor adjunto en la Universidad de Middlesex y ha colaborado recientemente en la exposición *Public Offerings* que se mostrará próximamente en

...en página 158

Como es habitual en esta sección, el panorama de la actualidad expositiva queda reflejado a través de diversas muestras, entre las que destacamos este mes las de Annette Kisling, Lothar Götz, Pedro Gomes,

...en página 166

ACTUALIDAD Y PUBLICACIONES

En la sección de Actualidad recogemos algunos acontecimientos y proyectos que se han celebrado en el mundo del arte y la cultura. En el apartado de Publicaciones, reflejamos las últimas novedades del panorama editorial. Este mes: Nuria Enguita Mayo, Marcelo Expósito y Esther Regueira Mauriz,...

...en página 190

EDITOR/DIRECTOR  
José Alberto López  
lapizdirector@retemail.es  
SECRETARIA DE REDACCIÓN  
Clara Merín  
REDACCIÓN  
Concha Iglesias  
Alicia Murría  
Santiago B. Olmo  
lapizredaccion@retemail.es  
DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Tomás Adrián  
CORRESPONSALES  
Angel Luis Pérez Villén (Andalucía), Víctor del Río (Castilla y León)  
Piedad Solans (Baleares), Luis Francisco Pérez (Barcelona)  
José Luis Loarce (Castilla-La Mancha)  
Francisco Javier San Martín (País Vasco), Manuel García (Valencia)  
Javier Barón (Asturias), Cristina Giménez (Zaragoza)  
José Manuel Álvarez Enjuto (Alicante y Murcia)  
Mariano de Santa Ana (Islas Canarias)  
David Barro (Galicia), Elena Lledó (Berlín)  
Laura Batkis y Jorge López Anaya (Buenos Aires)  
Vivianne Loria (Costa Rica), Paco Barragán (Holanda y Colonia)  
Carlos Vidal (Lisboa), Jaime Gili (Londres)  
Gianni Romano (Milán), Bernardo Pinto de Almeida (Oporto)  
Mercedes Vicente (Nueva York), Esther Ferrer (París)  
Adolfo Montejo Navas (Río de Janeiro), Pía Jardí (Viena)

COLABORADORES

José Angel Artetxe, Montse Badia, Pilar Bonet, Orlando Britto Jinorio, Daniel Canogar, Francisco Carpio, Antón Castro, Manel Clot, Lola Doñaire, Estrella de Diego, Iván de la Nuez, M<sup>o</sup> José de los Santos, José Gómez Isla, Ana María Guasch, Olga Guinot, Felipe Hernández Cava, Alfonso López Rojo, Rosa Martínez, Enric Mira, Gerardo Mosquera, José Alvaro Perdiges, Eduardo Pérez Soler, Juan Antonio Ramírez, Jaume Reus, Sergio Rubira, Josune Ruiz de Infante, David G. Torres

EDITA

Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.

ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES

Mercedes Hernández

Ismael García

Tel. Administración: 91 521 30 03

lapizadmon.sus@retemail.es

PUBLICIDAD

Isabel del Busto

Marta Sagarmínaga

Tel.: 91 522 29 71

lapizpublicidad@retemail.es

RELACIONES EXTERNAS

Fernando Martín

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES

Gravina, 10 - 28004 Madrid

Tel.: 91 522 29 72 - Fax: 91 522 47 07

lapiz@retemail.es

COPYRIGHT BY LAPIZ

© de las reproducciones autorizadas: VEGAP, Madrid, 2000.

D. LEGAL: M-39-711-1982. ISSN: 0212-1700

DISTRIBUCIÓN

ESPAÑA:

SGEL. Avda. Valdeparra, s/n. Polígono Industrial. 28100 Alcobendas (Madrid).

Teléf.: 91 657 69 90 - Fax: 91 657 69 28.

PORTUGAL:

Asirio & Alvim - Rua Passos Manuel, 67 B - 1150 Lisboa.

Teléf.: 356 27 43 - Fax: 315 29 35.

ARGENTINA:

Dafne - Prometo - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires.

Teléf. y Fax: 4953 11 65. info@prometolibros.com.ar. Librería Técnica CP67 - Florida, 683, Local 18, 1375 - Buenos Aires. Teléf.: 4314 63 03 - Fax: 4314 71 35.

BRASIL:

Dipul. Rua Mergenthaler, 232 - 2.º Andar. Vila Leopoldina. 05311 / 030 São Paulo.

Teléf.: 837 46 00 - Fax: 364 14 726.

CHILE:

Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile.

Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94

COLOMBIA:

Siglo del Hombre Editores Ltda. - Cra. 32, n.º 25-46/50 - A.A. 24692

Santa Fe de Bogotá D.C. Teléf.: 337 77 00 - Fax: 337 76 65. gerenciasiglo@sky.net.co

ECUADOR:

Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito. Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209.

GUATEMALA:

Sophos. Av. Reforma, 13-89; Zona 10. El Portal, Local 1. sophos@gold.guate.net

ITALIA:

Messinter - Via Alessandro Manzoni, 8 - 20089 Rozzano. Teléf.: 575 12 656.

Fax: 575 12 612.

MÉXICO:

Gandhi México. Miguel Angel Quevedo, 134. Col. Chimalistac - 01050 México D.F.

Teléf.: 66 110 41 - 662 06 01 - Fax: 661 20 43. nudelman@mail.internet.com.mx. Fondo de Cultura Económica. Cra. Picacho Ajusco, 227. 14200 México DF. Teléf.: 480 18 05. Fax: 480 18 04. amena@fce.com.mx. Nuevo Siglo. R. Sánchez Taboada, 61 C. Zona Río, 22320 Apdo. Postal 175. Tijuana BC 22.000. Teléf.: 84 09 08 - Fax: 34 14 69.

EE.UU. Y CANADÁ:

L.M.P.I. Canadá 4001, Boul. Robert Montreal, Quebec H1Z4H6 Canadá.

Teléf.: 374 96 61 -

Fax: 374 47 42. Nuevo Siglo - P.O. Box 434 05 69. San Isidro,

Ca 92143-0569 EE. UU.

PERÚ:

La Casa Verde. Pancho Fierro, 130, San Isidro. Lima, 27. Teléf.: 4 40 82 20.

Fax: 2 21 03 81.

URUGUAY:

Ediciones Trecho. Maldonado, 1092. Teléf.: 29 08 36 06. Fax: 29 00 69 83.

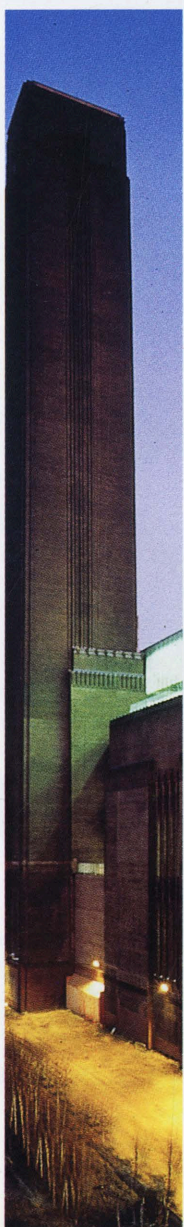
trecho@adinet.com.uy. Libros de la Arena. Benito Blanco, 962. arecore@adinet.com.uy

VENEZUELA:

Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas.

Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10.

Esta publicación es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE), del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), y de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)



# P

## royecciones desde el Norte

VIVIANNE LORÍA

El pasado 12 de diciembre se inauguraron en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía cuatro de las cinco exposiciones que conforman el gran proyecto *Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en América*. Presididas por grandes expectativas, las exposiciones se presentan como muestras autónomas en su fundamento teórico, su concepto museográfico y su carácter de representatividad por el número variable de piezas.

La idea de una imprescindible sustitución del concepto vago e inadecuado de “arte latinoamericano” por el de arte “desde Latinoamérica” sirvió de argumento básico para que *Versiones del sur...*, que en un principio fue planteado como un megaproyecto comisariado desde España, fuera seccionado en propuestas realizadas por curadores latinoamericanos, con el fin de que estos expusieran sus ópticas vernáculas sobre los fenómenos artísticos observables en la región. Los antecedentes en el campo de las grandes exposiciones organizadas desde los “centros” connotan en general la imagen de una América Latina conflictiva social y políticamente, y exuberante en el placer, como en la tragedia. Muestras de repercusión mediática desde finales de la década de los 80 han sido presentadas como fastuosas rectificaciones de la indiferencia general profesada tradicionalmente desde Europa y Estados Unidos a la producción plástica de la zona. Los proyectos “locales” latinoamericanos, reivindicativos de una mirada desde la región y que pretenden partir de un concepto inclusivo de *americanidad*, están proliferando como respuesta a ese reduccionismo simplista de “lo latinoamericano”. De hecho, el comisariado de exposiciones ha pasado a ser uno de los campos de mayor influencia en el proceso de especialización del circuito artístico en Latinoamérica, con una gran interrelación con la crítica que reclama una teorización de bases autóctonas. Es así que conceptos fundamentales ampliamente tratados durante las dos últimas décadas en Latinoamérica por críticos e investigadores sociales, como lo son los de postcolonialismo, hibridación, apropiación, transterritorialización y multiculturalidad, conforman la base común como indicadores de pertenencia teórica de las distintas propuestas de *Versiones del Sur...*

Las referencias a la imbricación de los procesos de mestizaje, migración y apropiación de los lenguajes estéticos de los llamados “centros” por parte de las periferias latinoamericanas, subyacen en las cuatro propuestas que se comentarán a continuación, y justifican la noción de “ensayo curatorial” asumida por sus comisarios, en contra de una concepción castrante de tesis comprensiva. Para los efectos: en contra de una *exposición antológica*. La reivindicada pluralidad del arte producido en Latinoamérica, o por latinoamericanos que han emigrado a otras latitudes, es también el pretexto que im-

pulsa algunas disposiciones audaces en la selección de obras y en su distribución museográfica. Así, la consciente huida del estigma de los discursos integradores que por decenios han convertido la entelequia “Latinoamérica” en un monstruo con pocas cabezas visibles —básicamente las de México, Cuba, Colombia, Venezuela, Argentina y Brasil—, lleva a la subversión de ciertas reglas que suelen regir las exposiciones históricas y de representación geográfica. Normas de sistematización, como las de la lógica cronológica, la del control de la mixtura de medios y de los espacios vitales de cada obra, o la de claridad distributiva y “limpieza” del panorama visual, llegan a ser obviadas por la sobreestimación del discurso.

En *F(r)icciones*, comisariada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, el discurso literario serpentea por la exposición estructurándola y explicándola. *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, (1918-1968)*, comisariada por Mari Carmen Ramírez y por Héctor Olea, destaca, al menos en el discurso teórico, una voluntad antihistoricista, que se refleja en la práctica como una sencilla interrelación elíptica de los siete grandes apartados en que los comisarios ordenan sus análisis cuasihistoriográficos sobre el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas, desde Pedro Figari, Rafael Barradas, etc., hasta el conceptualismo representado por Luis Camnitzer, Luis Ferrari y Cildo Meireles, entre otros.

Más discreta, aunque respondiendo a ese reclamo de negarse a encajar en categorizaciones, la muestra *Mas allá del documento* aborda el medio fotográfico por un método de inversión, por el que se hace destacar el aparato referencial integrado en las imágenes incluidas en la selección. Esta estrategia de descategorización de un medio, dejando al margen los aspectos tradicionales relacionados con el tipo de registro y con el hecho técnico de la fotografía, permite a los curadores, Mónica Amor y Octavio Zaya —único comisario no latinoamericano—, ampliar la noción de lo fotográfico para incluir el vídeo y la instalación.

Apostando por el purismo museográfico, valorando las virtudes de los espacios neutrales y la elocuencia autónoma de las obras, el comisario Gerardo Mosquera propone en *No es sólo lo que ves: pervertiendo el minimalismo* la transgresión más radical al saltar por encima de la noción geográfica que da base a *Versiones del sur...* para incluir en esa exposición a seis artistas —la mitad de los participantes— no latinoamericanos.

La quinta exposición, *Eztétyka del sueño*, comisariada por Carlos Basualdo y por Octavio Zaya, se inauguró el 23 de enero en las salas del MNCARS en el Parque del Buen Retiro: los palacios de Cristal y de Velázquez.

A pesar de las autojustificaciones que defienden una general rebeldía contra el yugo de las nociones eurocentristas de lo que debe ser una exposición de “arte latinoamericano”, y con un notable enrevesamiento de ciertos enunciados teóricos adjuntos, *Versiones del sur...* adquiere el tan temido carácter de muestrario emblemático de lo que presuntamente ha pasado y pasa hoy en los más de veinte países que pueden agruparse bajo el término “Latinoamérica”. Esto por la sola dimensión de la muestra, con más de seiscientos piezas en exhibición ocupando prácticamente todas las salas del MNCARS, por el presupuesto de alrededor de 300 millones de pesetas invertido –con el patrocinio de la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio–, y por el número de curadores implicado en el proceso.

Los comisarios de la muestra *F(r)icciones*, que ocupa la tercera planta del MNCARS, llevaron a cabo el cruce de dos conceptos, el de *ficciones* y el de *fricciones*, a partir del cual construyeron la estructura museográfica de la muestra. De origen eminentemente literario, las ideas subyacentes a la confluencia de esos conceptos apuntan a las atmósferas barrocas desarrolladas especialmente en el universo simbólico borgiano, en el nutrido abigarramiento lingüístico de Alejo Carpentier y en las oníricas ficciones de Severo Sarduy y de Macedonio Fernández, entre varios otros. *Ficción* y *fricción* se muestran como ideas intercambiables por la alquimia que hace de las nociones de multiculturalidad –como entramado con fronteras superpuestas e invasivas– y de historia –como multiplicidad de procesos activados en red– un compuesto inestable cuyas infinitas variables exigirían una puesta en escena lejana al rigor sistemático y al discurso racionalista de la típica exposición temática. Las citas que versan sobre la ciudad, como las extraídas de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, “Radiografía de la Pampa”, de Ezequiel Martínez Estrada, “Brasília: cinco días”, de Clarice Lispector, o “Las ciudades invisibles”, de Italo Calvino, junto a otras de análisis cultural o carácter simbólico y poético, dan la clave sobre un concepto fundamental que rigió la selección de obras, de una parte, y su ubicación de efecto caótico, de otra. Ese concepto es el de *laberinto*. Las referencias literarias se multiplican, en ocasiones como ecos de textos fundamentales que constituyen la misma base del proyecto, como “El jardín de los senderos que se bifurcan” y “La biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, y “O espelho” de João Guimarães, o como justificaciones y descripciones directas del entramado expositivo adoptado.

Para mayor literalidad, y en una intervención creativa audaz de los curadores sobre el espacio expositivo, las dos entradas posibles a las salas que acogen la muestra están forradas de grandes espejos. En

una de ellas, precedida por el texto de Guimarães mencionado, destaca la pieza escultórica *América* de Lorenzo Vaccaro, que data de 1692 y que muestra una alegoría triunfalista de América, cual Diana cazadora, sentada sobre el mundo bajo su dominio, sostenida la esfera terrestre por reptiles.

El efecto de los pasillos de acceso reflectantes, con su correspondencia con la puesta en escena laberíntica de las obras y con el abordaje de esa antigua polémica de la identidad, participan de la atmósfera de feísmo que transpira la exposición por la vulgaridad propia a que remite el añoso *kitsch* de las grandes superficies cubiertas de espejos y por esa corriente caótica que inicia en su reflejo múltiple y protoesquizoide y que se extiende por pasillo y salas, en el topos experimental en que las obras se acumulan, e incluso se superponen, creando esa sensación tan cara a los comisarios de estar recorriendo un mapa lleno de accidentes.

Las piezas de Francis Alÿs, *The Leak* –una performance en la que el artista recorrió el museo y su zona aledaña con un tarro de pintura goteando–, y de Jac Leirner, *Ghost* –segmentos de papeles del tamaño de billetes, unidos por un cordón–, se distribuyen sobre el suelo remitiendo al serpenteo de los ríos observable en los mapas físicos. Señalamientos obvios a la temática que explica la distribución de las piezas, son obras como los colchones con mapas pintados (*Sin título*, 1992) de Guillermo Kuitca, *Kitchen door maze* (1997) de Gabriel Orozco, y el anónimo *Plano de Mytla*, óleo de 1822. La propuesta curatorial se debate entre la ilustración de los contenidos literarios del discurso que la origina y la construcción de un entorno temático fragmentario en el que el espectador debe hurgar para hallar el sentido diseminado en subcircuitos temáticos que buscan confluir en la reflexión fundamental acerca de la prolijidad y lo laberíntico de las historias de las identidades latinoamericanas y de la oscilación desde el naturalismo a la utopía que se trasluce en el imaginario urbano del subcontinente.

En el panorama variopinto y complejo de la muestra destacan nombres que se repiten con insistencia, como Leonilson, Waltercio Caldas, Iran do Espírito Santo y Courtney Smith. Los seudomapas de Leonilson (1990's), los recodos ciudadanos de Xul Solar (1940's), el paisaje de Rio de Janeiro interpretado por Lasar Segall (1927), o las maquetas para penetrables (1970's) de Hélio Oiticica abordan ilustrativamente la temática de la muestra. Otros detalles anecdóticos son piezas como *Laberinto* (2000) de Courtney Smith, los libros de Caldas y las imágenes de libros *En blanco* (1998) de Milagros de la Torre. Alegorías del laberinto o la multiplicidad, la *Espiral con rojo* (1955) de Jesús Rafael Soto y el *Objeto rítmico número 2* (1953) de

Mauricio Nogueira Lima plantean la inestabilidad como posible aportación temática a la exposición y participan de los perturbadores saltos visuales que ponen en función los comisarios. La confrontación de estilos se expone como una estrategia más de perversión sistemática de las reglas de oro de la exposición ideal.

Se potencia tanto la calidad invasiva de ciertas obras, como la mezcla de géneros y estilos y, especialmente, de épocas, en giros que incluyen de la sorpresiva irrupción de un biombo del siglo XVII, a paisajes decimonónicos de mayor o menor calidad. Secuencias de piezas tratan sobre los tipos humanos, con obras de David Alfaro Siqueiros (*Etnografía*, 1939), José Mariano Lara y Hernández (*Retrato de Don Matheo Vicente de Musitu y Zalvide y de su esposa Doña María Gertrudis de Salazar y Duarte*, 1792), Almeida Junior (*O destruidor brasileiro*, 1871) y Cecilio Guzmán (*Nusta*, 1936), entre otros. *Las castas mexicanas* (1793) de Miguel Cabrera son confrontadas a las castas según General Idea (1992), que las representa mediante abstracciones uniformes. Se completa esta problematización de la lectura de la cuestión identitaria desde los conceptos de procedencia con las genealogías de Guillermo Kuitca, Frida Khalo, Iñigo Manglano-Ovalle y Nahum Zenil, y se extiende al tema de la nacionalidad y el patriotismo visto irónicamente con obras como *La República* (1934-1936), de Pedro Nel Gómez, y *Símbolos Patrios* (1973), de Enrique Guzmán.

Los principios que orquestan el panorama laberíntico y accidentado de *F(r)icciones*, con su base directamente en el discurso de raíz literaria y no en las obras de arte, parten de una noción esencial del papel omnisciente del *curator*. Dependiente de las citas textuales, las cuales son asumidas como obras dentro de la propuesta, *F(r)icciones* es claramente lo que podría llamarse una “curaduría de autor”, con su desequilibrio entre la exquisitez experimental del discurso y el fracaso estético de la puesta en escena.

En *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, (1918-1968)* se proponen siete vías de interpretación del desarrollo de las vanguardias y los conceptualismos en Latinoamérica, por medio de lo que sus curadores han bautizado como *modelo constelar*. Las siete muestras que componen esta gran exposición de más de 400 piezas, dividen parte del arte de Latinoamérica en las siguientes corrientes: promotora, concreto-constructiva, cinética, óptico-háptica, universalista-autóctona, impugnadora y conceptual. Este método expositivo “constelar” implica una multiplicidad de puntos de vista activados por un recorrido alineal, no cronológico y no comprensivo. La enunciación insistente de su antihistoricismo y oposición a las categorizaciones impuestas desde los “centros” deviene en el establecimiento

de una nueva categorización presuntamente flexible, intercambiable, y crítica. En el catálogo puede hallarse la intrincada disertación que desvela las claves teóricas que fundamentan esa nueva clasificación. Las reflexiones sobre un “no-lugar” de la utopía y su inversión en el “sin lugar” heterotópico como sistema de apropiación de los modernismos cultivado en Latinoamérica, pretenden una revisión crítica de los métodos de análisis de la historia del arte del subcontinente que aborde la complejidad del entramado histórico y cultural que relaciona los movimientos y estéticas tanto al interior de los países latinoamericanos como entre ellos y con respecto a sus referentes europeos y norteamericanos. Las nociones de multiculturalismo, de universalismo, de globalización y de fragmentación como código de percepción, aparecen en esta tesis como ejes que sostienen conceptualmente, la dispersión como subtexto museográfico y la segmentación temática sin sucesión cronológica como sistema de orden dentro de un proyecto de arte histórico. Los conceptos, en origen sencillos, que sustentan la división de los movimientos de vanguardia en los siete grupos mencionados arriba, se entrecruzan retorciendo la semántica para hacer encajar ciertas mezclas interesantes de movimientos. De esta forma, se hacen dialogar piezas de Vicente do Rego Monteiro, Antonio Berni, David Alfaro Siqueiros y Pedro Figari, o se ensaya sobre una nueva interpretación de las corrientes abstraccionistas poniendo en relación a Joaquín Torres-García, Alejandro Otero, Gyula Kosice, Lucio Fontana, Gego, Lygia Clark y Hélio Oiticica, por ejemplo. Partiendo de la misma base discursiva, se han excluido de la muestra aquellos artistas que los comisarios consideran demasiado centrados en “el valor sobredimensionado del oficio pictórico”, entre los que se encontrarían, como aparece señalado en el catálogo, “Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Roberto Matta, Fernando Botero, entre otros.” Estos artistas, y quizás también los ausentes Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Amelia Peláez y Emilio Pettoruti, no participarían según los comisarios en el “proyecto vanguardista” de los que sí fueron tomados en cuenta, que son calificados por la curadora Mari Carmen Ramírez como “visionarios” o como “nuestros más iluminados creadores”. Si con *Heterotopías...* se pretendía en parte presentar proyectos vanguardistas “poco entendidos o, incluso, desconocidos fuera de sus países de origen”, con unos criterios de relevancia histórica que resultan difusos, la exclusión total de las vanguardias centroamericanas no se halla justificada, y es la que demuestra la parcialidad de esa revisión crítica de la “Historia Oficial” propuesta por los comisarios.

De recorrido fluido, *Heterotopías...* incluye desde piezas de gran relevancia, hasta algunos malos ejemplos anecdóticos e intrascen-

dentes (como el *Retrato de Torres-García*, 1918, de Rafael Barradas, o *La filosofía presentada por Palas Atenea en el Parnaso*, 1911, de Torres-García) que intentan ilustrar esa pretendida óptica innovadora dentro del revisionismo crítico de la historia del arte latinoamericano. Pueden hallarse también numerosas obras de ciertas figuras, como Xul Solar, Joaquín Torres-García y Lygia Clark, no necesariamente más importantes que otros autores menos representados.

Por otra parte, los numerosos documentos que apoyan la exhibición (publicaciones, fotografías, manifiestos, registros de acciones artísticas, etc.) otorgan a la muestra un halo de aquello a lo que precisamente se pretende huir, un cariz de historicismo, de señalamiento cronológico y de alineación de las obras de arte en el nivel de fuentes primarias, simples documentos historiográficos al servicio de la tesis del “*modelo constelar*” como metodología para el análisis histórico del arte y para el diseño de exposiciones. Otorgando gran importancia a las escuelas y los manifiestos, *Heterotopías...* es una muestra interesante, de correcta museografía, pero con un volumen de piezas que hace que ciertas ausencias no se vean compensadas por la retórica académica antiantológica.

La muestra *Más allá del documento*, por su parte, pone en perspectiva el tema de la fotografía, sirviendo de contrapunto a las exposiciones comentadas. El carácter técnico de la fotografía, como el del cine, le ha costado que por decenios fuese considerada un *oficio* en el que la intención estética podía estar o no presente, apenas como característica aleatoria. La obvia condición documental, sin embargo, dio paso desde los inicios de la fotografía a la voluntad estética en el registro de hechos bélicos, de imágenes de interés científico o de entornos naturales.

La inclusión de la fotografía como otro medio dentro del arte ha sido simultánea a la proliferación del menú mediático en las artes plásticas de la segunda mitad del siglo xx, viéndose contagiada por las ambigüedades en la interpretación de los valores estéticos que rodean al arte contemporáneo. La fotografía “artística” actual y la obra de arte contemporáneo que se sirve de la fotografía como un vehículo en el mismo rango que la pintura o el ordenador, muestran recurrentes desequilibrios entre calidad técnica, pertinencia conceptual y cualidad estética que convierten al medio fotográfico en el campo donde menos artistas llevan a buen fin sus proyectos. A esto se suma la menor espectacularidad de la imagen fotográfica como reclamo visual por su aire prosaico de reproducción naturalista, y a pesar de la acentuación en el gran formato. Todo lo anterior puede contribuir a que una exposición de fotografía resulte deslucida, abiertamente aburrida o simplemente intrascendente.

La muestra *Más allá del documento* sortea estos peligros imponiendo una inversión a la delimitación técnica de la temática, del concepto de fotografía contemporánea al de arte contemporáneo de carácter fotográfico, a partir de una fórmula que opera en la base del hecho fotográfico: la de registro de un acontecimiento, un entorno, un objeto o un sujeto que *ha sido*. Esta reducción básica del concepto de fotografía permite la ampliación a la problemática de las relaciones entre lo registrado como referente, y la imagen final como interpretación sesgada del mismo. También permite la apertura formal a enunciaciones de intención fotográfica, como es el caso de las “pinturas aeropostales” (*El Blériot de Acevedo en el Bío Bío*, 1993 y 2000) de Eugenio Dittborn y las cajas negras de Alfredo Jaar (*Real Pictures*, 1995) —éstas últimas, con fotografías en su interior que no se pueden ver.

A pesar de los portillos abiertos por el planteamiento teórico, en *Más allá del documento* pueden encontrarse piezas en las que falla la proposición conceptual, como el caso del vídeo de la argentina Bibi Calderaro y de las fotografías de la mexicana Maruch Sántiz Gómez, que parecen haber sido seleccionadas solo por su simple confirmación del sesgo interpretativo que el autor de la imagen impone al referente. Por otro lado, los comisarios no se substraieron a la cita histórica, incluyendo obra fotográfica del brasileño Marc Ferrez (1843-1923), piezas de entre las décadas de los 20 y los 60 del mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902), e imágenes de dos series de 1950-1952 (*Raíces* y *Piedras*) de la venezolana Fina Gómez (1920-1998), así como las series *Alineamientos* y *Fotoinformes* (1976) de Claudio Perna (1938-1997).

No obstante la inversión conceptual de la noción de fotografía que opera como disuasión de buscar en *Más allá del documento* un muestreo representativo de la fotografía contemporánea de América Latina, incomodan ciertas ausencias notorias. En todo caso, es una exposición comedida y controlada espacialmente, en la que sobresalen las figuras afianzadas en el panorama del arte contemporáneo producido en Latinoamérica —Dittborn, Jaar y Miguel Rio Branco—.

*No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* es la muestra más interesante del conjunto inaugurado el 12 de diciembre de 2000. Partiendo de una clara y comprobable proposición teórica, la exposición escapa a la delimitación geográfica inherente al proyecto incluyendo a seis artistas no latinoamericanos (Wim Delvoye, Mona Hatoum, Santiago Sierra, Kaisu Koivisto, Willem Boshoff y Byron Kim). Esta irregularidad, en conflicto con las expectativas puestas en *Versiones del sur...*, funciona por la conceptualización de la muestra como de análisis de la inserción en el circuito internacional de una

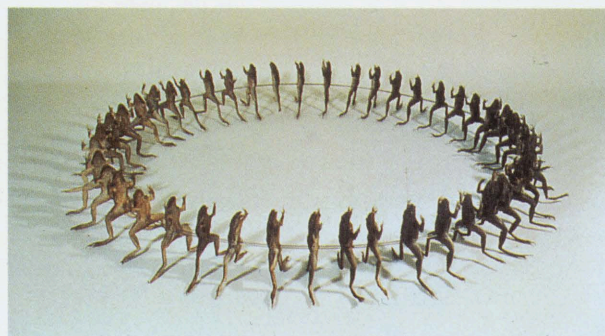
corriente específica de gran arrastre en la producción artística latinoamericana. La rebelión contra las tipificaciones de lo que debe ser la exposición de “arte latinoamericano” es en *No es sólo lo que ves...* más inteligente, ciertamente posibilitada por una selección de obra más reducida y manejable y restringida estrictamente a la producción de la última década –con una sola excepción–, incluyendo el montaje de la obra póstuma *Sin Título* (proyecto de 1994-1995) de Félix González-Torres (dos estanques circulares instalados en el patio del Reina Sofía).

Las apropiaciones atrevidas de las estrategias formales del minimalismo y las traducciones pervertidas de sus postulados teóricos como vertientes de gran interés en el arte contemporáneo de corte internacional, son el tema central de la muestra. La selección se apoya en una museografía acorde a las convenciones de holgura espacial y neutralidad ambiental del *cuco blanco*, como se observa en el perfecto montaje del diminuto cubo de madera *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), de Cildo Meireles, colocado directamente en el suelo de una sala vacía. La aplicación de este sentido “conservador” – en el contexto de los atrevidos ensayos expositivos analizados antes– de sencillez temática, ausencia de saturación espacial y diseño museográfico diáfano se revela de gran eficacia, a pesar de los cuestionamientos que puedan persistir por la no *latinoamericanidad* del proyecto.

Parece cierto que *Versiones del sur: cinco propuestas en torno*

*al arte en América* se aleja de las expectativas que había despertado, grandes por tratarse del mayor proyecto sobre Latinoamérica llevado a cabo hasta ahora por un museo español. El esfuerzo encomiable del MNCARS por corregir la ausencia de difusión museística del arte de la región se ve empañado por la confusión de algunos comisarios en lo que respecta al delicado equilibrio entre el presupuesto económico implicado, la responsabilidad de comisariar un proyecto que dejará zanjado el tema latinoamericano en España por muchos años, y el posible interés general y especializado en sus experimentos teórico-prácticos. Queda, además, un regusto enrarecido por la repetición de ciertos nombres, que inspira la suspicacia al remitir a las reiteraciones sucesivas de autores en proyectos internacionalistas según su cotización en el “mercado simbólico” de la crítica y la curaduría.

Por último, ese aura de internacionalidad con perfil neoyorkizante que rodea a *Versiones del sur...*, y a sus particulares señalamientos en torno al fenómeno postcolonial, las migraciones y las hibridaciones socioculturales, denota la estilización del discurso sobre la multiculturalidad, abstraído de los fenómenos reales y prosaicos, o profundamente dramáticos, que lo fundamentan. Con pocas apuestas arriesgadas, *Versiones del Sur...* no ofreció tampoco la actualización esperada en lo que se refiere a figuras emergentes. Como se sabe, en proyectos de esta especie, siempre las exigencias son numerosas. ■



Maria Fernanda Cardoso, “Dancing Frogs”, 1990. Ranas, metal.