

LATINOAMERICA EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA

RODRIGO ALONSO
VALERIA AÑÓN
SERGIO CHEJFEC
EDGARDO COZARINSKY
GONZALO DÍAZ
LAURA ISOLA
GRACIELA MONTALDO
HORACIO ZABALA

PROA

Latinoamérica en el arte y la literatura

Esta publicación es el resultado del Seminario *Literatura y Arte. Encuentros y desencuentros*, presentado en el auditorio de la Fundación PROA los días 27 y 28 de agosto de 2015 en el marco de la exhibición Daros Latinamerica de la Colección Daros

Textos

Rodrigo Alonso / Valeria Añón / Sergio Chejfec / Edgardo Cozarinsky /
Gonzalo Díaz / Laura Isola / Graciela Montaldo / Horacio Zabala

Coordinación editorial: Guillermo Goldschmidt

Edición: Carlos Ávila

Desgrabaciones: Juan Pablo Mariano

© de los textos: los autores

© 2020, Fundación PROA, Buenos Aires. Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial

Fundación Proa

Av. Don Pedro de Mendoza 1929

C1169AAD CABA, Buenos Aires

Argentina

T +5411 4104 1000/1

proa.org

FB: @FundacionProa

Ig: @fundacion_proa

TW: FundacionPROA

YouTube: proawebtv

SoundCloud: proa-radio

TENARIS-ORGANIZACION TECHINT

Latinoamérica en el arte y en la literatura /
Rodrigo Alonso... [et al.].- 1a ed.-
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Proa, 2020.
76 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-1164-42-4

1. Arte. 2. Arte Argentino. 3. Arte Contemporáneo. I.
Alonso, Rodrigo.
CDD 709.82

Latinoamérica en el arte y la literatura

Rodrigo Alonso

Valeria Añón

Sergio Chejfec

Edgardo Cozarinsky

Gonzalo Díaz

Laura Isola

Graciela Montaldo

Horacio Zabala

PROA

Índice

- 8** Introducción
 Carlos Ávila
- 13** ¿De qué hablamos cuando hablamos
 de América Latina?
 Valeria Añón
- 22** Edgardo Cozarinsky en conversación con Laura Isola
- 30** Sergio Chejfec en conversación con Laura Isola
- 43** Latinoamérica como estrategia. La experiencia
 latinoamericana en Estados Unidos
 Graciela Montaldo
- 51** Un recorrido por la historia de las exhibiciones
 de arte latinoamericano
 Rodrigo Alonso
- 65** Horacio Zabala y Gonzalo Díaz en conversación
 con Rodrigo Alonso
-

RESISTENCIA

Horacio Zabala¹⁶ y Gonzalo Díaz¹⁷ en conversación con Rodrigo Alonso

Rodrigo Alonso: me gustaría empezar a delinear algunas cuestiones que nos sirvan para reflexionar sobre la construcción de este circuito o no circuito latinoamericano. Partiría de la década del 60 y el “boom”, las ventas y el reconocimiento internacional hacia la literatura que se produce en América Latina. ¿Cuál les parece a ustedes que fue el contexto en el terreno de las artes visuales? Y sobre todo en relación al caso particular de ustedes dos, teniendo en cuenta el contexto de las dictaduras. Pensaba en las formas de circulación de la literatura y de las artes visuales, es decir, cómo cierto tipo de literatura, incluso crítica, que trabajaba elementos bastante problemáticos en relación a lo que estaba sucediendo en los países de América Latina, a veces tenía más posibilidades de circular que las artes visuales, que son más expositivas y que se tienen que exteriorizar o visualizar. Muchas veces, en contextos sociales o políticos complejos, hay formas que tienen mayor capacidad de circulación. Pensé que podríamos empezar por este lado: entender un poco el contexto efectivo de la producción. ¿Cómo se puede llevar ade-

¹⁶ Horacio Zabala (Buenos Aires, 1943) es artista y arquitecto de la Universidad de Buenos Aires. En 1976 emigró a Europa y vivió durante 22 años en Roma, Viena y Ginebra. Sus obras están presentes en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina; Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil; Tate Modern, Londres, Inglaterra y The Metropolitan Museum, New York, EE.UU.

¹⁷ Gonzalo Díaz (Santiago de Chile, 1947) es artista visual. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde obtuvo la Licenciatura en Arte. Su obra se ha ocupado de las relaciones entre el arte, las instituciones artísticas, la política y el poder, siendo una preocupación central en toda su producción privilegiar la autonomía de los lenguajes artísticos. Ha participado en las bienales de La Habana, Sao-Paulo, Venecia y Documenta de Kassel, entre otros eventos internacionales. En 2003, Gonzalo Díaz fue galardonado con el Premio Nacional de Arte.

lante los proyectos y hacer visible el trabajo? Otra cosa que también podríamos discutir es cuál era efectivamente el contexto fáctico de visualización y presentación de las obras. Evidentemente, la institucionalidad de los 70, el mercado de los 70, la circulación de obras de arte en los 70, no es la misma que hoy en día. Son preguntas muy amplias, pero desde el punto de vista de la experiencia de cada uno de ustedes me parece que podríamos empezar a hablar de estas cosas.

Horacio Zabala: en los años 70 yo era un marginal, no sé si es la palabra justa, pero si hubiera existido algún límite, una línea roja entre lo institucional y lo no-institucional, yo estaba en lo no-institucional. No sólo yo, naturalmente, sino varios artistas visuales que teníamos maneras de hacer nuestras obras que escapaban a las convenciones establecidas. Yo no participé en el Instituto Di Tella; sin embargo, estaba en contacto con varios artistas que exponían en sus salas. En cambio, sí formaba parte del Grupo de los 13 con sede en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Si bien los 13 hacíamos obras experimentales y de investigación, cada uno desarrollaba su propia poética. Compartíamos problemas relacionados con los medios de difusión que no aceptaban nuestras propuestas ni obras. Las primeras inauguraciones de nuestras exposiciones en el CAYC no tenían difusión: estábamos los integrantes del grupo y algunos invitados más: en Buenos Aires seguíamos siendo “sapos de otro pozo”, pero exponíamos nuestras obras en museos y centros de arte de Londres, México, París, Amberes, Lima, etcétera. Emigré a Europa en 1976, residí sucesivamente en Roma, Viena y Ginebra y regresé después de 24 años. Más tarde, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, me invitó a realizar una exposición antológica en sus salas cuyo título fue “Ejercicios y tránsitos”. De esta forma retomé los vínculos que había dejado: me reintegré a la actividad artística de mi ciudad. Tengo visiones un poco quebradas del proceso de la dictadura (que no viví) y no me resulta fácil determinar la influencia de residir en el exterior en mi producción artística y en mi concepción del arte, en mi visión de las cosas y en mi sensibilidad. Me gustaría hacer un pasaje a la Colección Daros y al tema del arte latinoamericano. Quisiera detenerme en *Resistencia*, una de las obras de la exposición de mi colega Gonzalo Díaz. Es una obra realizada con la palabra *resistencia*

escrita con letras mayúsculas por medio de la corriente eléctrica. El término posee más de una acepción: en el contexto sociopolítico latinoamericano la palabra se refiere a la capacidad de resistir a algo (por ejemplo a una orden, a un sistema). O bien, la palabra se refiere al conductor que se intercala en un circuito eléctrico para que actúe por su resistencia. Ahora bien ¿Qué pasa, si exhibo esta obra en un espacio público de Atenas en estos días, con graves problemas económicos debidos al pago de la deuda de Grecia? ¿Cómo funcionaría la obra “Resistencia” particularmente en Atenas? Las respuestas serían múltiples y diferentes. Personalmente, la relacionaría con el arte conceptual que, en este caso, sería arte contextual. A propósito de contextos, creo que sostener y promover la existencia de un arte latinoamericano es un gran tema a discutir. Creo lo que sí tienen en común los países de la región latinoamericana es la problemática: sus desigualdades e injusticias. Esto no significa ni justifica la existencia de un “arte latinoamericano”. ¿Cómo sería un arte europeo o un arte oriental? Creo que la obra de Gonzalo Díaz es válida localmente y globalmente, más allá de los límites establecidos: en todos lados se resiste como se puede. Ésta es una de las sensaciones que yo tengo.

Gonzalo Díaz: yo tendría que decir que soy más retrasado que Horacio Zabala, a pesar de que somos de la misma generación. Yo ando por los 80: en los 70 yo todavía no estaba. Eso por un lado. Lo otro es que mi lugar de origen es Chile, Santiago de Chile, es decir, un lugar que está detrás de la Cordillera de los Andes, no delante, como Argentina. En el momento en el que a mí me tocaba empezar a hacerme cargo de mis enunciados artísticos, comenzó la dictadura en Chile. Una dictadura como la de Pinochet, detrás de la Cordillera de los Andes, atenta directamente en contra de toda la circulación de obra y de cultura. Nosotros nos quedamos, no tenía ni motivo ni posibilidades para exiliarme: yo era el hombre menos buscado por la dictadura, por lo tanto, no tenía razones para irme, no tenía esa urgencia, no fui perseguido, muchos amigos sí, pero yo me tuve que quedar ahí. El aislamiento era completo, la circulación no existía, no había ninguna institución que amparara, auspiciara, financiara absolutamente nada. Por lo tanto, la noción de margen, de borde, también de iniciativas siempre individuales o de grupos, de pequeños grupos de amigos, etc., era la condición de trabajo, yo diría que de todos los artistas

que tuvimos que quedarnos encerrados y silenciados en ese lugar. Sin embargo, todos nuestros maestros, los que nos formaron, que sí tuvieron que desaparecer del mapa, o fueron desaparecidos del mapa, o arrancaron al exilio antes de que los hicieran desaparecer, sí practicaban un arte político que, según la consideración de mi generación, era un arte que hacía concesiones al “discurso de la historia”. Nuestra preocupación era cómo hacerse cargo de ese contexto, político y social, sin caer en el paralelismo narrativo panfletario de la palabra y la cosa (todas cuestiones que están incluidas en *Resistencia*, la obra a la que Horacio Zabala ha hecho referencia). Ese era un problema que para mí era crucial: solamente una obra de arte puede hacerse cargo de algún referente externo, por ejemplo, de los detenidos desaparecidos —otro término muy propio nuestro, inventado por nosotros—, si es que logra incluir en las metáforas que construye los asuntos temáticos que aborda. En Chile todos éramos “detenidos”, en el sentido de que estábamos quietos; y estábamos “desaparecidos”, porque no podíamos circular por ningún lado, aunque estos “privilegios” eran incomparables a los sufrimientos tormentosos horribles a que eran sometidos los perseguidos políticos. Éramos nosotros con nosotros. No sé si los policías eran tan semióticos como para saber que daba lo mismo que inauguráramos ese tipo de obras, porque no comportaban ningún peligro —por la sofisticada apariencia de su superficie— para el poder. Sí cerraron varias obras de teatro, eso era más peligroso, pero en cuanto a las artes visuales yo creo que sabían medir exactamente esa “inversión de procedimiento policial”. Otro buen asunto a tratar es aquello de que el arte podía salvar a alguien. Hablo de que la condición para que la obra pueda hacerse cargo propiamente de una situación extrema —y esta ha sido mi preocupación permanente— es que las dimensiones temáticas bajen al nivel profundo de los procedimientos de la obra. Es la única manera de superar el panfletarismo que haría de la obra la hegemonía de un discurso ideológico o de reivindicación histórica, por ejemplo. Entonces, la obra, en este caso, hace lo que dice y dice lo que hace, de hecho, el alambre mismo que se vuelve incandescente se llama “resistencia”. Lo latinoamericano también es un asunto que me ha interesado pensar. Aunque no puedo llegar a ninguna conclusión, puedo decir que a veces pienso que no soy latinoamericano. La música y el alcohol son los elementos más estructurantes de la identidad:

nuestra dimensión dionisiaca. A mí lo que me gusta tomar no es el alcohol nacional, que es el vino o el pisco. Prefiero el whisky y el vodka, eso sí que me gusta mucho. También pasé por épocas que escuchaba a Violeta Parra, pero también me gustan mucho los tríos de Mendelssohn. Me gusta mucho la música alemana o austríaco-alemana o europea, Purcell, Bach, Mahler, etc. Entonces, ¿somos latinoamericanos si bebemos whisky, vodka y escuchamos Beethoven? Por otro lado, uno efectivamente es latinoamericano si es que la abuela de uno y la tía viven en Latinoamérica. Sí, mi abuela y mi tía son de Santiago, por lo tanto, yo soy latinoamericano. El lugar de uno es donde vive la abuela. Ustedes son más abiertos, están mirando hacia el mundo. Nosotros tenemos una muralla de Cordillera de los Andes y tenemos al poniente el mar océano infinito: el Polo Sur y el abismo del Mar de Drake hacia el sur y el Desierto de Atacama por el Norte. Estamos totalmente encerrados en una *Locus Conclusus* infranqueable.

RA: pensando esta cuestión del aislamiento, del estar detrás de la cordillera, se me ocurría que, curiosamente, en la década de los 70, Chile fue la metáfora del intento violento por frenar al socialismo. La llegada de Pinochet y la salida de Allende fue una bandera política muy fuerte, podría decirse que la bandera más fuerte después de la Revolución Cubana. Hubo un gran revuelo internacional. Una Bienal de Venecia entera se dedicó a eso, la del año 74. De alguna manera, Chile fue, insisto, una suerte de símbolo, de paradigma, de estos conflictos que se estaban dando en América Latina. Fue el símbolo de lo latinoamericano. Recuerdo que se hicieron montones de exposiciones en homenaje a Chile, en homenaje a Allende. De hecho, ustedes tienen el Museo de la Solidaridad, conformado por obras artísticas donadas por todo el mundo en solidaridad con lo que sucedió en esa época. Es un poco curioso el hecho de que ciertamente hay desconocimiento sobre lo que sucede detrás de la cordillera, pero al mismo tiempo han generado un lugar a partir del cual muchísimos pensadores políticos, artistas e intelectuales, construyeron una imagen de América Latina de los 70. Dictaduras había por todos lados, no obstante, la chilena fue el símbolo de lo que estaba sucediendo en toda América Latina. Luego, quería hablar sobre otra cuestión que los distingue mucho a ustedes dos. Gonzalo Díaz ha trabajado y trabaja en la universidad

y desde siempre ha sido un gran profesor y ha dejado una semilla en muchísimos artistas chilenos, ha tenido y tiene una voz potente dentro del arte chileno. Si bien Gonzalo Díaz hablaba de una falta de institucionalidad desde el punto de vista de los museos, de las galerías, del mercado (lo cual es cierto), evidentemente la institución en Chile es la universidad y creo que el trabajo de Gonzalo Díaz desde la universidad ha sido un eje dentro de la producción chilena, lo cual tal vez se ve mucho menos en el caso de los artistas argentinos, quienes, en general, rehúyen a la universidad o no tienen esa capacidad de construir discípulos como sí la han tenido Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, que son las cabezas de las universidades y casi diría de los programas de formación de artistas. Entonces, ¿cuál es la relación, el vínculo de Gonzalo Díaz con la universidad? ¿Por qué esa relación con la enseñanza y si te parece que eso efectivamente sucede o es algo que yo me imagino?

GD: si bien tienes razón (yo llevo más de 40 años dando clases en la Universidad de Chile), creo que hay diferencias entre la tradición formativa de los artistas en Chile y cómo se forman los artistas aquí. Es un tema muy relevante que podría dar luces de lo que pasa en Latinoamérica, donde nos caracterizamos, además, por estar totalmente desconectados unos de otros. Estamos a dos horas en avión de Santiago y no tenemos idea de lo que pasa en estas dos ciudades. Latinoamérica es eso, una máquina que, por falta de conexión, pierde energía por todos lados. Para mí, la universidad fue un lugar de trabajo durante toda la dictadura, hasta los años 90 que volvió la democracia. Recién en 1990 pude integrarme a la universidad donde estaba un poco acorralado: iba a dar la clase y me iba para la casa, no tenía nada más que hacer, sin embargo, eso me permitía tener un sueldo mensual para poder producir y vivir. Era un trabajo que no tenía nada de académico. Podía establecer, a veces, alguna relación con algunos estudiantes, pero esta vida de mayor responsabilidad académica sucede después de los 90. En Chile, la incidencia del espacio universitario en la formación de artistas es histórico. En ese sentido, es distinto a Argentina y creo que a los demás países latinoamericanos. La facultad de arte en la Universidad de Chile, que es una universidad tradicional, estatal, es muy temprana. Ha sido tradicional ese vínculo entre artistas jóvenes y artistas viejos

que van formando. Esto es un problema porque la institución universitaria no es capaz de contener a un espacio verdaderamente creativo en su interior. La facultad de artes siempre la pasa muy mal en el espacio universitario, que es un espacio eminentemente científico y, por lo tanto, se guía y se estructura de acuerdo a esas necesidades de producción del conocimiento. La Universidad de Chile, según creímos en un momento, había logrado resistir la dictadura. Nosotros dijimos: “la Universidad de Chile logró resistir la dictadura”. Al poco rato nos dimos cuenta de que no había resistido, que estaba profunda, medularmente dañada. La universidad se había neoliberalizado y privatizado en su interior. Eso ha producido efectos, yo creo que al final bastante nocivos, en esta cadena de formación de artistas viejos que forman a más jóvenes. En una tentativa de revitalización, tuvimos una iniciativa de profundizar ese requerimiento académico, sin darnos cuenta de que, para revitalizarla, la Facultad de Arte debía tener un posgrado. O sea, seguimos con la misma lógica de las facultades científicas. Logramos tener un Magíster en Artes Visuales, que en el fondo es un error peor: ahora nos pidieron un Doctorado en Artes. Yo creo que la cosa va muy mal y no va por ese lado, pero no sé por qué lado puede ir porque en Chile no hay otras posibilidades. Las escuelas privadas son lo peor, son puro negocio, son un fraude infinito. Por otro lado, hay una discusión acerca de quiénes pueden enseñar artes: ¿solamente los artistas u otras personas que no son artistas? En algunas áreas parece que sí. Los profesores de piano, por ejemplo, no tienen por qué ser todos genios del piano. El profesor de dibujo puede ser una persona que sepa algunas nociones técnicas y no tiene por qué ser un genio. Pero otros decimos que no, que los artistas pueden enseñar una experiencia vital o de producción de obra, que una buena escuela de arte debiera ser un lugar donde asistan artistas que se rocen con otras personas que todavía no lo son. Ese tipo de desorden o de orden superior, no sé cómo llamarlo, sería lo único que podría funcionar. Tal vez sería un desastre administrativo, académico, de todo orden. De cualquier manera, la cosa no se ve bien por ningún lado...

RA: pensando un poco en lo que contabas sobre la universidad y los contextos, evidentemente las dictaduras han repercutido en los ámbitos

académicos de América Latina. Yo recuerdo que en algún momento alguien me dijo que en la década de los 70, si uno quería ir a la universidad, mucha gente se iba a Brasil porque la dictadura brasileña había sido más o menos “benévola” con las universidades. Allí no pasó lo que sucedió aquí en la Argentina donde la dictadura desmanteló la universidad. El tema con el desmantelamiento, más allá de los miles de problemas que trae, es el de haber creado un agujero generacional; muchos intelectuales se fueron, se exiliaron; luego vino el desafío de reconstruir esa universidad, que en la Argentina llevó un buen tiempo, hasta que aparecieron los nuevos pensadores (me refiero al arte, exclusivamente), una nueva generación a partir de finales de los años 90, principios de los 2000, con sus estudios, sus investigaciones, sus tesis. En definitiva, reconformar el tejido fue una cosa bastante compleja. Todo esto me sirve como preámbulo para preguntarle a Horacio Zabala por la cuestión de la producción. Gonzalo Díaz decía: “El sueldo por mi cargo en la universidad me permitió dedicarme a la producción”. Me llama bastante la atención de muchos artistas de tu generación que todo lo que tenemos de ese primer momento de despliegue de su creatividad sean proyectos. Hoy estamos asistiendo a una acelerada exhumación de proyectos de artistas, o sea, obras que no se hicieron. Yo no soy artista, quizás por eso me apasiona este tesón del artista que hace un proyecto aun sabiendo que no puede hacer la obra. Una cosa que me asombra del contexto chileno actual es que los artistas chilenos aplican a becas, hacen montones de proyectos para aplicar a becas y luego, si la beca no sale, el proyecto se deja de lado. Lo que uno ve en la década de los 70 es a este artista que hacía proyectos. En tu caso es muy característico porque el gran cuerpo de tu obra de los 70 son proyectos y anteproyectos. Lo veo en muchos artistas de tu generación: si bien muchos no se puede materializar, hay como una pulsión por seguir trabajando en el lugar del proyecto.

HZ: sí, es cierto, es una buena radiografía. En mi caso particular, no tengo una formación en la Escuela de Bellas Artes, sino que pasé por la Facultad de arquitectura y soy arquitecto. Entonces mi relación y mi práctica con anteproyectos y el proyectos es de muy cerca, pero no es ir de proyecto en proyecto, sin nada que concretar. El anteproyecto, que es la idea anterior al



Gonzalo Díaz. *Resistencia*, 1999

proyecto, presentado en el contexto del arte y no de la arquitectura, adquiere el carácter de obra. En los años 70 hice varios anteproyectos de arquitectura carcelaria y no me interesa convertirlos en realidades. Sólo me valgo del lenguaje arquitectónico (plantas, una secciones, perspectivas, etcétera) para vehicular conceptos (el aislamiento, el tiempo como castigo, la repetición de lo mismo). Hay ejemplos en la historia del arte, como el arquitecto, arqueólogo, dibujante y grabador del siglo XVIII, Giovanni Battista Piranesi y sus *Carceri d'invenzione* o "cárceles imaginarias" que jamás se construyeron. No obstante, siempre aparece el vaivén entre el anteproyecto (como ficción) y

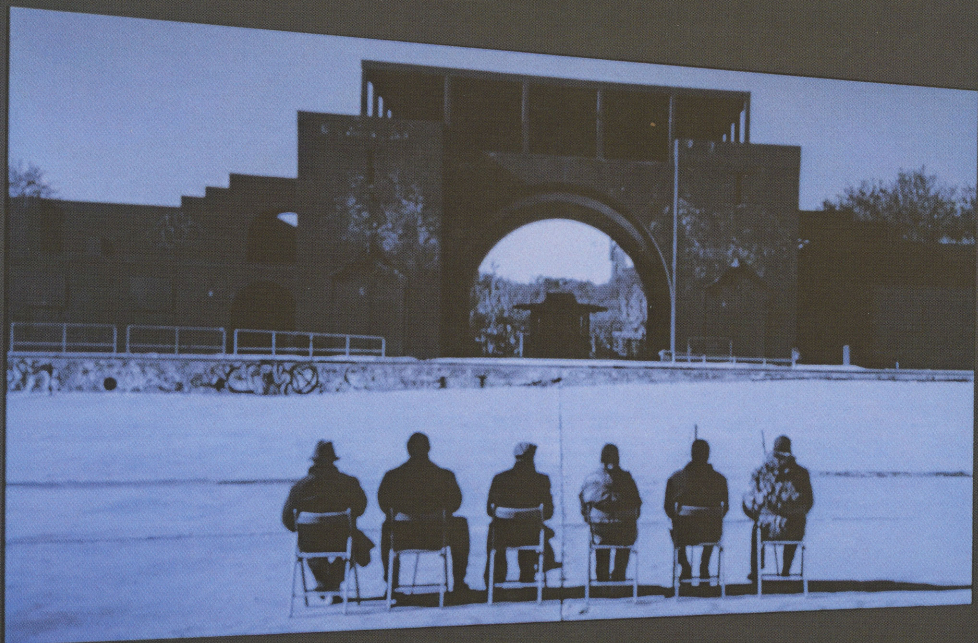
el proyecto (como posible realización anti-utópica). Tengo algunos colegas arquitectos que nada les impidió dedicarse al arte, como Luis Bénédict y Nicolás García Urriburu. Tal vez nos hemos dedicado al arte pues hemos elegido los aspectos imaginarios de la arquitectura y también, debido a la lamentable ausencia de planes urbanísticos y construcciones de viviendas, tan concretas como poner un ladrillo arriba de otro.

GD: hablábamos también si era posible distinguir el origen formativo del artista en la obra, por ejemplo, hablando precisamente de los artistas con formación de arquitecto (de hecho, en Chile hay varios, Alfredo Jaar entre ellos). La otra cosa son las condiciones neoliberales o ultra capitalistas, en todo caso, me refiero a la obligación de presentarse a becas, que es una manera de conseguir fondos de producción. Un modelo copiado de Norteamérica. Entonces, cada presentación es un proyecto. Uno tiene que pedir plata como a un mecenas: hay que enunciar un proyecto y en eso hemos copiado la forma de los arquitectos, que tienen eso formativamente metido en la cabeza.

RA: es verdad. Gonzalo Díaz, desde de la universidad, ha podido generar un vínculo entre los artistas jóvenes y yo creo que algo que sucedió en la Argentina con este hiato que dejó la dictadura, es justamente haber cortado un poco los vínculos entre generaciones de artistas. Yo me acuerdo que en los 90, cuando Marina de Caro hacía sus obras tejidas, nadie se acordaba que había existido Delia Cancela, por ejemplo, porque había quedado como un agujero entre el Di Tella y los 90. La universidad se había desactivado. Aparte, se sabía muy poco sobre el Di Tella en la década de los 90. Todos estos libros, los más importantes, salvo el de John King, se publicaron desde los 90 hacia adelante. Entonces, en algún punto se rompieron los vínculos entre distintos tipos de productores y de artistas. Por eso quería preguntarle a Horacio Zabala por sus vínculos con el arte argentino y con los artistas jóvenes. Cuando volviste, ¿cómo recuperaste el vínculo con el arte de aquí y luego con el resto de los productores que estaban en actividad?

HZ: yo volví en el 98 a Buenos Aires y realmente no encontré una gran diferencia con lo que estaba viendo en Roma y en París. Todo era más o menos

lo mismo. Cuando llegué allá en el 76, tampoco encontré grandes diferencias. Por eso hablaba al principio de que una obra está aquí en un contexto, pero podría estar igualmente en Grecia, porque en el fondo, me da la sensación, eso no sé si será un producto absolutamente deformado de la globalización o no, de que los problemas son comunes. No creo que haya grandes diferencias, creo que existen sensibilidades que apuntan a una cosa o apuntan a otra. Es ahí, en esas pequeñas diferencias, donde habría que profundizar: son las pequeñas diferencias que pueden existir entre tu obra y mi obra, las que pueden identificarnos y a la vez generar un diálogo productivo. Las grandes diferencias no existen más. Cuando yo volví me encontré con que más o menos me había cambiado el lenguaje, había cambiado el idioma en el que me expresaba todos los días, pero me encontraba con artistas e iba a un museo a ver muestras, iba a talleres de artistas amigos y veía lo que ya veía. Esa es la sensación y creo que eso ha aumentado desde el 98 hasta hoy: hay menos diferencias. Sólo existen, como diría Duchamp, “espacios infradelgados...”.



¿Qué define “lo latinoamericano”?
¿Qué lugar ocupan la literatura y las artes visuales de la región respecto de esta discusión? **Latinoamérica en el arte y en la literatura** reúne intervenciones realizadas durante el Seminario *Literatura y Arte. Encuentros y desencuentros*, enmarcado en la muestra de la Colección Daros Latinamerica (Proa 2015), en el que investigadores, críticos y artistas intentan responder estas cuestiones muchas veces sin consenso.

PROA

Fundación Proa | proa.org

ISBN 978-987-1164-42-4



9 789871 164424