

**ANDREA
GIUNTA**

CONTRA EL CANON

El arte contemporáneo
en un mundo sin centro

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
1. Adiós a la periferia. La multiplicación de los centros en el arte de posguerra	45
Prati, Maldonado, Kosice y los artistas concretos de la posguerra en Buenos Aires	47
Suspender el modelo evolutivo: vanguardias simultáneas, en todas partes y al mismo tiempo	53
Mathias Goeritz y un programa emocional para la abstracción mexicana	57
Clark, Oiticica, o la apropiación de Mondrian por el neoconcretismo brasileño	60
Vanguardias y neovanguardias en un mundo sin centro	64
2. Indigenismo abstracto. Citas prehispánicas y metáforas de enraizamiento: un archivo visual de las vanguardias y las neovanguardias	67
De Xul Solar a Torres García; de Gunther Gerzso al grupo Litoral	69
El pasado precolombino como modo de resistencia	79
“Punto poncho”: fricciones <i>queer</i> en las lecturas de los noventa	86
3. Abstracciones simultáneas. Nasreen Mohamedi y la abstracción brasileña: lecturas modernas, decoloniales y comparativas	89
Una mirada extranjera	90
La caída de París y las abstracciones de posguerra	93
Formas que se expanden en los cuerpos	97
La obra de Mohamedi en la trama poscolonial	101
Simultaneidades y diferencias	106

4. Joan Miró y la solidaridad con Chile. Las obras que el artista donó al pueblo de Chile como un manifiesto contra la dictadura	109
1972: el llamado de Chile	113
De la República española a la Unidad Popular en Chile	116
Conexiones y simultaneidades después del golpe	120
5. Ramona vive su vida. Antonio Berni, Jean-Luc Godard: derechos, moral y violencia en las representaciones de la prostitución en los años sesenta	129
¿Ramona por Godard o Naná por Berni?	132
El cuerpo como arma. Ramona entre Milonguita y Marilyn	140
Berni, la renovación del grabado y la expansión de una iconografía	143
Ramona en clave feminista	144
6. Pueblo, masa, multitud. Tres nociones en fricción en los imaginarios de la revolución	149
Pueblo y masas en los bordes de la modernidad	152
Coreografías de la masa en los años sesenta y setenta	155
La multitud en el más allá	167
7. La comunicación como un <i>happening</i> global. La imaginación predigital en el arte de los años sesenta: simultaneidades y anticipaciones entre la Guerra Fría, la revolución y las dictaduras	171
Estrategias preconceptuales	174
Entre los medios	178
El poder de las palabras	179
<i>Mail art</i>	181
Comunicación y arte por teléfono	183
Arte de sistemas	184
<i>Information</i>	187
Un arte para cambiar el mundo	189
Conectados y resistentes	193
8. Imaginarios de la desestabilización. Paranoia y complot como matrices de la crítica de las instituciones del arte	195
Extranjeros en Nueva York	200
Revelación del archivo	205

Los límites de la institución	208
El diálogo con la institución	212
Lista de abreviaturas	217
Bibliografía	219

Agradecimientos

En este libro se da forma a una idea sobre la que presenté avances en conferencias realizadas, desde 2008, en instituciones como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y la Fundación Proa, en la Argentina; el Museo de Cáceres y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en España; el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y el Centro Latinoamericano de Estudios Visuales de la Universidad de Texas, Austin, en los Estados Unidos; el Hamburguer Bahnhof en Berlín, Alemania; la Fundación Júmex, en México; la Escuela Normal Superior de París en Francia, entre otras. Versiones preliminares de algunos capítulos se publicaron en revistas o en catálogos de exposiciones. En su conjunto, sus capítulos fueron concebidos desde una hipótesis central en torno a la comparación de las simultaneidades del lenguaje y de las ideas que se producen en el arte desde la segunda posguerra y que problematizan la idea de centros culturales que generan las innovaciones que luego son copiadas por las periferias. Agradezco los comentarios y observaciones que recibí de mis colegas y de los lectores durante las presentaciones en seminarios y a través de la recepción particular de cada texto en tanto contribuyeron con su lucidez a enriquecer los argumentos del libro.

Son muchas las personas que me brindaron su tiempo en entrevistas o asistiéndome con referencias bibliográficas y de fotografías, con traducciones, o que permitieron hacer visible mi trabajo en distintas instituciones. Aun a riesgo de no recordarlos a todos, quiero agradecer a Mariana Botey, Mariana Marchesi, Diana Dowek, María Amalia García, Leandro Katz, Ricardo Blanco, a la familia Polastri Prati, Andrea Wain, Pablo Ferrari, Joan Punyet Miró, Lola Fernández Jiménez, Pilar Ortega, María Esther Molina Costa, Roser Salmoral Buitrago, Claudia Zaldívar, Federico Brega, María

José Lemaitre, Agustín Díez Fischer, Fernando Bryce, Mimi Carbia, Edward Sullivan, George Flaherty, Julieta González, Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea, Mélanie Roumigièrre, Mafalda Rodríguez, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Jane Brodie.

Un agradecimiento especial a Yamila Sevilla y Federico Rubi. Ellos no solo cuentan por el cuidado editorial del libro, sino también por su apoyo ante cada proyecto nuevo, un entusiasmo (o viceversa) del que Carlos E. Díaz es protagonista. A Eugenia Lardiés, por encontrar la forma de sorprendernos con sus diseños de tapa. Las reuniones en la editorial constituyen un capítulo especial en la publicación de cada libro.

Quiero dedicar este libro a todxs lxs artistas que realizan su obra en condiciones muy diversas, con un limitado apoyo de instituciones públicas y privadas. Conversar con ellxs sobre sus trabajos, además del conocimiento y la expansión de conceptos sobre el arte que me proporcionan, produce en mí una admiración particular. No es sencillo seguir haciendo una obra con medios escasos. Las escenas culturales se articulan a partir de la obra que lxs artistas realizan. En la ciudad de Buenos Aires, son constantes las exposiciones en museos y centros culturales; la existencia de estas instituciones depende de las obras por las que solo excepcionalmente pagan alguna compensación u honorarios. Son muy pocos lxs artistas que logran vivir de su trabajo. En contextos adversos siguen creando, pensando en la innovación, en el acontecimiento nuevo que cada imagen produce, en las posibilidades de pensar el mundo de maneras alternativas, desde la combustión de ideas que se produce en las obras. Las nociones de centros y periferias se instrumentan para sostener el sistema de poder que articula el mundo del arte internacional. Pero, sin duda, la innovación, la vanguardia, las contribuciones a la imaginación artística se realizaron y se realizan de forma simultánea y situada en distintas ciudades del mundo.

Introducción

La historia cultural del Tercer Mundo ya no será una repetición en miniatura de la historia reciente de los Estados Unidos, Alemania Occidental, Francia, etc. Tiene que expulsar de su seno la mentalidad [en la] que se apoya el espíritu colonialista.

Mário Pedrosa¹

Subvertir [la] dicotomía de poder requiere producir teoría local, conocimiento situado, discurso y conciencia situacionales, que generen un desequilibrio de funciones en el interior de la repartición hasta ahora dividida entre el proliferar latinoamericano de las diferencias (como excedente de irracionalidad) y la función de quienes están encargados de producir “la narrativa de restitución del orden” que el latinoamericano usará para otorgarle a cada diferencia un lugar clasificable e interpretable.

Nelly Richard²

Entre 1944 y 1947, con la publicación del único número de la revista *Arturo* y con las exposiciones, manifiestos y revistas de las agrupaciones de Arte Concreto-Invención, Madí y Perceptismo, el clima de la vanguardia, de la innovación, de la anticipación se apoderó del espíritu que animaba las actividades de un grupo de jóvenes artistas abstractos de Buenos Aires. Ellos se autorrepresentaban como artistas de avanzada; analizaban y debatían modelos de abs-

1 “Discurso a los tipinaquis o nambás”, redactado por Mário Pedrosa en París, 1975, y publicado en *Revista Versus*, 4, 1976. Véase Pedrosa (2017: 265).

2 Richard (1998: 255). La autora cita entre comillas el artículo de Francine Masiello (1996: 751).

tracción, descartaban opciones locales y anticipaban las internacionales. Imbuidos de la idea de que el arte progresa, de que sus lenguajes debían ser transformados, de que nuevos conceptos visuales requerían ser inventados, trabajaban desde un repertorio de imágenes que provenían de la abstracción de Buenos Aires, del modelo del Universalismo constructivo propuesto por Joaquín Torres García desde Montevideo, y de los últimos momentos de la vanguardia constructiva europea. Retomaban y continuaban los postulados del arte abstracto en el lugar en el que habían quedado suspendidos cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial. Desde las dos orillas del Río de la Plata, los artistas del Taller Torres García en Montevideo y los concretos en Buenos Aires debatían con virulencia. Discutían poéticas, radicalizaban sus propuestas, las integraban a la arquitectura a fin de transformar no solo el espacio bidimensional de las obras de arte, sino también el espacio en el que transcurría la vida, integrando el arte con la arquitectura y el diseño. Eran jóvenes que recogían fragmentos de la tradición para contestarla o para convertirla en función de un presente en el que resultaba urgente pensarlo todo de nuevo.

No se trataba de un tiempo despojado de historia. Una Europa destruida emergía en el paisaje de la posguerra. Una fotografía tomada en 1947 retrata a Lucio Fontana cuando regresa a Milán—después de residir durante los años de guerra en la Argentina— y camina sobre las ruinas de su estudio. La ciudad había sido intensamente bombardeada en agosto de 1943. La fotografía comunica que sus telas cortadas se realizan desde ese contexto, en el que se siente el polvo de los escombros.

Pero probablemente la imagen que más poderosas marcas había dejado en el imaginario del arte provenía de la invasión de París por los alemanes. El 14 de junio de 1940 el ejército alemán desfiló cruzando el Arco de Triunfo. Los registros transmitían una inquietud profunda. La ciudad cuna del arte moderno había quedado en manos de quienes habían quemado libros, quienes habían condenado y parodiado el arte moderno en una exposición de arte “degenerado” realizada en Múnich en 1937, quienes descolgaban de los museos las obras de arte moderno para subastarlas o para destruirlas. Eran todos signos de barbarie, de espectacular retroceso, una postura completamente reactiva si se la compara con la utopía de un futuro en el que los postulados y las obras de la modernidad

se encastrarían para diseñar un mundo medido, integrado, moderno, anticipado. La historia se daba vuelta y retrocedía vertiginosamente hacia un tiempo que para la modernidad resultaba ya irrepresentable. El sentimiento generalizado, de derrota y de espanto, provocaba un simultáneo sentido de responsabilidad. El legado del arte moderno debía ser salvado y también continuado. Muchos artistas habían dejado Europa antes de la guerra para proseguir con su trabajo en ciudades septentrionales: pensemos en Torres García en Montevideo o en Attilio Rossi o Lucio Fontana en Buenos Aires. Ellos funcionaban como puente entre Europa y América Latina, pero no como un sendero que trasladaba las ideas europeas encriptadas y puras hacia nuevos territorios. Por el contrario, redefinían y refundaban el propio espíritu de la vanguardia. Y aún más: en algunos casos eran transformados por las fuerzas culturales de las ciudades a las que arribaban y allí se deshacían de los signos regresivos de la cultura europea que habían dejado al partir. Fontana, por ejemplo, había estado involucrado con numerosos proyectos del fascismo en Milán, estética a la que renuncia definitivamente al final de su estadía argentina, cuando participa de la Escuela de Altamira o cuando apoya a los jóvenes que firman el Manifiesto Blanco. En 1935 Attilio Rossi abandona el contexto político y estético reactivo de Italia, al que se había enfrentado con radicalidad, y actúa como una figura central en la creación de la editorial Losada, vinculada a los intelectuales exiliados de la República española. Torres García, por su parte, funda una nueva escuela de arte en Montevideo, a la vez estética y ética, inserta en el trabajo grupal que suscribía la utopía de lo colectivo, contra el individualismo.

Quizá podamos representarnos el clima que predominaba en estas iniciativas desde la imagen doble que inscriben los términos “rescatar” y “fundar”. Estos artistas querían salvar de las ruinas que había dejado la violencia irracional y planeada a esa otra dimensión de la humanidad que había imaginado un futuro igualitario, funcional, moderno y que se había astillado en ocupaciones y bombardeos. Querían generar un movimiento nuevo capaz de acopiar y refundar desde un sentido contrario, opuesto a la profunda crisis en la que la guerra había sumido a los hombres y su cultura. Los casos a los que me refiero –Rossi, Fontana, Torres García– fueron simultáneos a aquellos que articulaban con sus iniciativas jóvenes artistas argentinos como Kosice, Prati,

Lozza, Rothfuss, entre muchos otros. Unos llegaban de la experiencia europea, eran emigrados. Otros habían nacido en las ciudades latinoamericanas y desde tal posición establecían conversaciones distintas con la cultura europea. Diálogos que no se expresaron desde nociones como “derivativo”, “copia” o “dependencia”, sino que se generaron desde la idea de la contribución a una preocupación compartida: cómo realizar un arte innovador, original, de vanguardia. En diversas ciudades del mundo se elaboraban, de forma simultánea, propuestas para volver a pensar el futuro. A pesar de la diferencia entre los lenguajes de estos movimientos, podemos colocar en dicha relación de simultaneidad, por ejemplo, la abstracción del Río de la Plata con el expresionismo abstracto en Nueva York en los años cuarenta, o, una década más tarde, el grupo Gutai, en Kansai, Japón, con el neoconcretismo en San Pablo. Más allá del eje euronorteamericano, en distintas ciudades del mundo se producían experiencias de vanguardia.

Estas son las dimensiones que el término “vanguardias simultáneas” quiere recuperar. Este concepto privilegia aspectos que nociones como “periferia” o “descentramiento” desdibujan. Desde un ejemplo preciso, cuando los artistas abstractos argentinos proponían ideas plástico-visuales tales como “marco recortado” o “coplanar” no estaban copiando o reproduciendo soluciones de las vanguardias abstractas europeas. Si bien ellos partían de proyectos abstractos gestados en Europa, e incluso de obras precisas (de Mondrian o de Malévich), no las reproducían en términos de una variación. Por el contrario, elaboraban soluciones a problemas que encontraban que la abstracción europea había dejado irresueltos. En tal sentido, sus propuestas plásticas se involucraban en una dinámica equivalente a la de los movimientos de la vanguardia artística ordenada en los libros de arte moderno, en la que cada “ismo” se generaba a partir de aspectos que había dejado irresueltos el movimiento anterior. Pensemos, por ejemplo, en la relación entre impresionismo y posimpresionismo, o en la idea de evolución del cubismo cezanniano al analítico o al sintético, o en la relación entre cubismo y futurismo. Cada nuevo movimiento consideraba un aspecto que había quedado fuera del marco de análisis de la corriente previa. El lenguaje “evolucionaba” en términos históricos y formales. Los nuevos conceptos plásticos que proponían representaban un momento superador respecto de rastros o síntomas que podían encontrarse en obras

de Malévich o Mondrian. Los dos conceptos mencionados (coplanar y marco recortado) se desarrollaban en las obras de los artistas abstractos argentinos así como en los artículos que solían escribir. Pero si observamos otros escenarios, por ejemplo aquel en el que Hélio Oiticica realiza sus *Metaesquemas* o sus grandes núcleos en Río de Janeiro, durante los años cincuenta y sesenta, también se encuentra la elaboración de ideas que no resultan ajenas al pensamiento visual de Mondrian, pero que son, al mismo tiempo, independientes. Las obras de Oiticica abarcan el espacio, lo modulan. Introducen, más allá de la ortogonalidad, la experiencia del cuerpo –me refiero a los núcleos o, un poco más tarde, a los *Parangolés*–. Entonces, no alcanza la centralidad de las vanguardias europeas para analizar poéticas que no se explican tan solo desde lo mezclado, sino desde la experiencia fundante de vivir en ciudades con culturas distintas, para cuyo análisis necesitamos instrumentos específicos, situados.

Sobre todo desde los años ochenta el término “periférico” se aplicó para referirse a lo característico del proceso cultural latinoamericano. “Modernidad periférica” fue una caracterización que se articuló fundamentalmente en relación con la literatura y que se expandió al campo de las artes visuales. Se trata de una noción que se vincula productivamente con dos libros, el de Carl E. Schorske, *La Viena de fin de siglo* (1979) y el de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982). Estos autores contribuyeron a gestar una visión no monolítica de la modernidad europea. Ambos analizan el laboratorio urbano de las grandes metrópolis en sus procesos de modernización. Berman observó la tensión productiva entre el impulso hacia lo nuevo, el futuro y los restos de otros tiempos, en un sentido, reactivos, que remiten a distintos pasados. En tanto París y Nueva York responderían a una modernización desarrollista, San Petersburgo –sostiene Berman– sería lo opuesto: un modernismo del subdesarrollo y la ilusión, alejado de los parámetros de un desarrollo que se expande en todas las esferas. Tales análisis comparativos sirvieron para pensar la modernidad latinoamericana.

El libro que Beatriz Sarlo publica en 1988, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, propone la perspectiva de una “mezcla compuesta”. Ella misma traza la relación entre su libro y los de Schorske y Berman para su estudio centrado en

comprender de qué modo los intelectuales argentinos, en los años veinte y treinta de este siglo, vivieron los procesos de transformaciones urbanas y, en medio de un espacio moderno como el que ya era Buenos Aires, experimentaron un elenco de sentimientos, ideas, deseos muchas veces contradictorios (Sarlo, 1988: 9).

Quizá porque este libro comienza con una descripción iluminadora de un conjunto de pinturas de Xul Solar, el concepto que aparece en el título (“periférica”) impactó en los estudios de historia del arte que se desarrollaron en América Latina entre los años ochenta y noventa.³ En un campo en el que las ideas de novedad y de innovación regulan las museografías, el mercado de arte, el coleccionismo institucional y privado, la noción de periferia cae del otro lado, como opuesto al de innovación. El aspecto problemático del término radica en que generalmente es aquel que utilizan los centros para descalificar lo que no realizan ellos. En el estudio del arte la noción de periferia no logra la sofisticación, excepcionalidad y complejidad que Sarlo le asigna cuando analiza el proceso cultural de la modernidad en Buenos Aires.

Néstor García Canclini publica en 1990 su libro *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad*, en el que el término “híbridas” remite a las mezclas culturales de la contemporaneidad. Desde una perspectiva transdisciplinaria, que involucra la historia del arte, la literatura, la antropología, la comunicación, entre otras ciencias sociales, permite observar los cruces entre lo tradicional y lo moderno, entre lo culto, lo popular y lo masivo, y permite además analizar desde una perspectiva diferenciada lo que ha sido generalmente interpretado como “contradicciones y fracasos de nuestra modernidad” (García Canclini, 1990).

La forma de desregular el poder normativo del centro desde una opción adjetivadora (periferia, hibridez, descentramiento) sin duda resulta productiva para pensar aparentes contradicciones culturales. Pero al mismo tiempo desdibuja lo específico, particularmente

3 Yo misma lo utilicé para titular un trabajo sobre un artista rosarino. Me refiero a “Gambartes y una modernidad (doblemente) periférica”. Véase Giunta (1992a: 105-110).

el valor de aquellos términos que los propios artistas plantearon para nombrar sus poéticas. Poéticas que fueron pensadas como innovaciones, y no como expresiones periféricas. Volviendo a Torres García, si analizamos su trabajo según sus descentramientos respecto de la propuesta constructiva de Mondrian, se nos escapa lo específico que él mismo nombró cuando se refirió a su programa estético como “Universalismo constructivo”, en el que planteaba una noción de objeto, de tono, de medida, de referencias a universos humanos, afectivos, mentales, vegetales, animales o minerales paralelos. De igual modo, si pensamos por ejemplo la obra *Cuadro escrito*, que León Ferrari realiza en 1964 como un protoconceptualismo, perdemos de vista aspectos vinculados a la literatura latinoamericana que activaron la trama cultural de sus escrituras y *collages*, gestados y desarrollados de forma completamente ajena al conceptualismo. La noción de simultaneidad permite destacar otra articulación histórica que, como veremos, no ignora las relaciones culturales con los centros euronorteamericanos, pero al mismo tiempo destaca lo específico y situado.

A pesar de los esfuerzos de las historias del arte y de las exposiciones con perspectiva global que en los últimos años han buscado un abordaje inclusivo, el arte contemporáneo sigue dividiéndose en el arte de los centros –los mismos nombres de siempre, provenientes del eje euronorteamericano– y el de las periferias –artistas latinoamericanos, africanos o asiáticos que ingresan, ante los requerimientos del orden global del arte, a eventos internacionales y al mercado de precios, aunque nunca su presencia sea equivalente a la del arte de los centros–. Las periferias quedan por lo general representadas en exposiciones colectivas –arte de América Latina, Asia o África–, excepcionalmente individuales o en las plataformas de las bienales en proporciones que dependen de la responsabilidad de sus curadores. El aire fresco de la novedad es celebrado por la prensa, pero el ingreso al mundo del arte con mayúsculas (coleccionismo, mercado, museos, exposiciones individuales) solo en algunos casos se produce. La incorporación casi nunca es definitiva. Las obras quedan sumidas en lo singular y exótico de la periferia, donde permanecerán después de su irrupción extraña en los grandes escenarios del arte. Museos como el Tate en Londres o el Museum of Modern Art (MoMA), en Nueva York, las adquieren para sus colecciones, pero lo habitual es que permanezcan casi siempre en sus reservas. A

los circuitos principales del arte les interesa la anécdota, el comentario, lo que suma al eje que confirma su carácter rector, sin cuestionar los presupuestos desde los que se ha configurado el canon, un relato construido por un conjunto de obras que resulta reductivo y excluyente.

Analícemos lo que sucedió en febrero de 2017 con el montaje de la colección permanente del MoMA. Quienes frecuentan el museo van al encuentro de lo que puede apreciarse habitualmente en sus salas: la tradicional historia del arte moderno organizada a partir de un repertorio de obras señeras en la constitución del argumento evolutivo del lenguaje de la modernidad. El público lo visita para ver las obras de Monet, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Mondrian, Boccioni, Miró, Pollock, Gorky, entre otros artistas provenientes de Europa y los Estados Unidos, centrales en el relato de la modernidad artística. Son las obras infinitamente reproducidas en catálogos, afiches y tarjetas postales. El MoMA es, de diversas maneras, la historia del arte moderno desplegada en las paredes del museo. Desde su colección se ilustran los libros que explican qué es el arte moderno. El público acude a ver el original de lo que ha visto innumerables veces reproducido. Por ello es que resultó sorprendente y grato encontrar en febrero de 2017 interrupciones inesperadas en dicho relato, incrustaciones que llevaban al público a aproximarse a obras extrañas, introducidas entre otras muy conocidas. El MoMA respondía y desafiaba desde su montaje el veto migratorio de Donald Trump propuesto para impedir el ingreso de ciudadanos de Libia, Sudán, Somalia, Siria, Irak, Yemen e Irán a los Estados Unidos. Así, en la galería de Picasso se introdujo *The mosque* del artista sudanés Ibrahim el-Salahi (1964); en el sitio de las obras de Matisse (*La lección de piano* y *El baile*), la del artista iraní Charles Hossein Zenderoudi *Mon père et moi* (1962). También Marcos Grigorian y Shirana Shahbazi representaban a Irán. En el quinto piso del museo se exponía una escultura del iraní Parviz Tanavoli. Completaban la irrupción *El pico de Hong Kong* de Zaha Hadid y el video *Chit Chat* de Tala Madani, ambas originarias de Irán. Junto a cada obra un texto explicaba:

Esta obra pertenece a un artista de una nación a cuyos ciudadanos se les está negando el acceso a los Estados Unidos, según la orden ejecutiva presidencial firmada el 27 de enero de 2017. Esta es una de varias obras de la colección

del museo instaladas en la quinta planta para reafirmar que los ideales de la bienvenida y la libertad son vitales en este museo, así como en los Estados Unidos.⁴

El museo articulaba una protesta desde la intercepción del guion tradicional de la colección: daba cabida en el relato del arte del siglo XX a un conjunto de obras que posee pero que permanece en sus bodegas, sin exponerse nunca como configuradoras de la narración que esta institución propone sobre la experiencia de la modernidad artística. Esta inserción, que actuaba como un manifiesto contra la xenofobia alimentada desde Washington, permitía ver, probablemente por primera vez, estas obras. En la relación compacta y naturalizada desde la que el MoMA enseña que el arte moderno proviene de Europa y continúa en los Estados Unidos –principalmente en Nueva York– estas imágenes establecían una brecha inesperada que al mismo tiempo demostraba el orden restrictivo del relato instituido.

Con esta introducción busco señalar un estado de situación al que los propios artistas dieron respuesta cuando nombraron sus poéticas con términos distintos a los se utilizaron para denominar los movimientos del arte internacional desde la posguerra y aun antes, desde la modernidad. Cubismo, futurismo, surrealismo, conceptualismo, minimalismo, y todos los léxicos que surgen para clasificar el arte de los centros son simultáneos a otros que, en el caso que nos ocupa, las y los artistas latinoamericanos propusieron para designar lo que estaban realizando. Diferentes de las palabras que configuran los vocabularios del centro, otras pueden ser relevantes para comprender el arte en sus propios contextos. Muralismo, Antropofagia, Martín Fierro, Arte Concreto-Invencción, Madí, Perceptismo, Frente, Neoconcretismo, entre muchas otras, son las denominaciones específicas que artistas y críticos latinoamericanos inventaron para sus movimientos artísticos. Ante la eficiencia de las taxonomías de las historias del arte establecidas por los centros, proliferan términos que señalan inscripciones específicas, que se refieren a un lenguaje artístico situado más allá de lo generalizable.

4 Jason Farago, "MoMA Protests Trump Entry Ban by Rehanging Work by Artists from Muslim Nations", *The New York Times*, 3 de febrero de 2017 (trad. de la autora).

Recuperar las palabras, las teorías, los conceptos sería una forma de evitar aquello que Nelly Richard señaló en los años noventa en relación con los debates sobre poscolonialidad en América Latina, planteado inicialmente desde los departamentos de español y literatura de las universidades en los Estados Unidos. Ella advirtió acerca de la geopolítica del poder cultural que coloca a la academia estadounidense en el lugar de productora de teoría y a América Latina en el de materia prima: esta proporciona las novelas, los testimonios, las crónicas, en tanto la academia estadounidense produce los instrumentos teóricos para analizarlas. Un conocido esquema que caracteriza la distribución de roles en los procesos de producción mundial, y que también se cumple en el campo de la cultura y en el del arte (Richard, 1998a).

Aunque el cuestionamiento a la distribución desigual entre centros y periferias en el campo de la cultura se haya discutido durante décadas, esta sigue articulando el circuito global. El arte latinoamericano ingresa en el mercado internacional por aquello que es generalizable, comprensible desde un punto de vista externo; y es este ángulo de lo generalizable el que bloquea la posibilidad de percibir y analizar lo específico (véase capítulo 1). En los escenarios centrales no puede percibirse la reciprocidad porque esta no es representable desde la perspectiva hegemónica. Como señala Nelly Richard, cuando el otro se analiza desde el saber crítico que elabora la metrópoli, aquel no participa con voz propia en dicho debate. Se produce una definición teórica del otro y de lo otro que no tiene la palabra (Richard, 1998a: 253). La autora expuso este punto cuando en una conferencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía analizó hasta qué punto el montaje que el museo realizaba de la obra *El perchero* de Carlos Leppe, la descontextualizaba y la despolitizaba. Una serie de fotografías, de autorretratos, en la que el artista se representaba desde una corporalidad herida y sexualmente interceptada, imágenes que se exhibían dobladas sobre un perchero, habían sido desplegadas de manera vertical sobre el muro, desintegrando la potencia crítica del cuerpo doblado –y quebrado– en el espectáculo de la museografía impresa en copias nuevas, prístinas y aplanadas.⁵

5 Nelly Richard, “Los desafíos de la circulación internacional de la memoria de resistencia crítica de los archivos del arte chileno”, conferencia magistral,

Esta inscripción de la interacción cultural se hace observable cuando la representación global y la localizada son confrontadas para volver visible qué es lo que la primera elimina de la segunda. Como señala Richard (1998a: 255), subvertir la dicotomía de poder requiere producir teoría local.

¿Puede esta teoría generarse descartando las historias y las narrativas que se gestan en los espacios artísticos centrales? A pesar de lo hasta aquí señalado, no propongo en este libro abandonar los argumentos y las propuestas que se formularon en el marco de la historia del arte euronorteamericano. Me interesa considerarlos cuando sus lógicas nos permitan visualizar articulaciones que aplican a todos los contextos, no solo los canónicos, buscando, al mismo tiempo diferenciarlas de otras lógicas situadas, específicas. No propongo descartar la relación entre las poéticas concebidas en la primera mitad del siglo, sobre todo en París, y los artistas latinoamericanos que allí viajaron y residieron. Pero a su vez es necesario destacar que estos contactos no resultan suficientes para acceder a la complejidad de propuestas –en nuestro caso, latinoamericanas–, para las cuales el dato moderno europeo fue tan relevante como lo fueron las esculturas africanas para la concepción plástica del cubismo. En otras palabras, podríamos trazar una comparación entre la relación del arte moderno latinoamericano con el arte moderno europeo, y la relación entre el arte moderno europeo con el arte africano. Desde tal perspectiva podría sostenerse que, si el arte latinoamericano es periférico respecto del europeo, el europeo lo sería respecto del africano. Aunque cuando a Picasso le preguntaban por el lazo entre su obra y la escultura africana respondía no conocerla, el artista fue un gran coleccionista.⁶ Sin embargo, el cubismo no es lo mismo que la escultura africana. De igual modo, aunque Tarsila do Amaral estudió con Fernand Léger, su obra tampoco es igual que el cubismo o que la obra del artista francés. Una imagen suya, así como el

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 17 de agosto de 2017, disponible en <www.museoreinasofia.es>.

⁶ Así lo demostró la exposición *Picasso primitivo* organizada en el Museo del Quai Branly de París en 2017. Allí se reunieron obras y fotografías que prueban que el artista vivió rodeado de esculturas kanak de Nueva Caledonia, de tambores del Congo y de arpas de la tribu kele.

poema-manifiesto de Oswald de Andrade, generó una teoría cultural brasileña anclada en el término “antropofagia” (Garramuño, 2019).

Pero más allá de este señalamiento, más que detectar filiaciones y diferencias, me interesa volver visible una lógica explicativa que, elaborada en la modernidad y en el contexto de las vanguardias históricas, se expande al arte de posguerra. Es entonces cuando los dispositivos de las vanguardias históricas fueron retomados, profundizados en sus consecuencias, expandidos en sus potencialidades tanto en Europa como en otras ciudades del mundo. Este retorno estuvo, durante los años cuarenta y cincuenta, vinculado a la idea de continuidad, mientras desde los años sesenta predominaron las ideas de repetición y de cita. Se trata de dos momentos que se detectan, de forma simultánea, en las tradicionales metrópolis del arte europeo así como en el escenario global de ciudades en las que, durante los años de la posguerra, y particularmente en los años sesenta, se inscribieron los proyectos de modernización. En un sentido contrario a lo que el modelo de difusión de rasgos estilísticos sostiene (que la innovación primero se produce en Europa y luego, como copia, réplica o descentramiento, en otras escenas artísticas), después de la Segunda Guerra Mundial el arte se articuló en distintas metrópolis del mundo a partir de esquemas semejantes a los que funcionaron en los centros. La revisión de los lenguajes de la modernidad artística y la expansión del experimentalismo sucedieron simultáneamente. Pero “procesos simultáneos” no significa “idénticos”. El impulso experimental se produjo de maneras extraordinariamente diferenciadas.

En los capítulos de este libro propongo suspender la idea de excepcionalidad de las producciones de los centros hegemónicos para destacar las simultaneidades entre diversos escenarios artísticos. Se busca considerar formaciones en las que pueden observarse procedimientos compartidos –por ejemplo, las estrategias conceptuales– pero que provienen de tradiciones distintas que se activan en la compactación de los sentidos (pasados, presentes, proyectados) que se produce en cada obra.⁷ Desde tal aproximación podemos, por ejemplo, revisar la propuesta del conceptualismo de Joseph Kosuth como situada, más que como seminal y centrípeta. En los

7 María Amalia García (2016) propone un modelo para una aproximación comparativa al arte latinoamericano.

años sesenta, poéticas que no se autodenominaban conceptuales recurrían a procedimientos equivalentes. Cuando en 1965 Kosuth presenta una silla, su fotografía y su definición en el diccionario (*Una y tres sillas*, 1965), articula un protocolo comparable al que utiliza León Ferrari cuando describe el cuadro que pintaría si supiese pintar (*Cuadro escrito*, 1964). La sustitución de la obra pintada o esculpida por un texto descriptivo es un procedimiento comparable que se verifica en la propuesta de ambos artistas, pero que, analizados en sus especificidades, resultan distintos. En Ferrari funciona una matriz literaria y una crítica teológica, en tanto en Kosuth prima la filosofía analítica. Propongo así dejar de lado la adjetivación que se ha aplicado al conceptualismo latinoamericano (conceptualismo político, conceptualismo periférico, conceptualismo descentrado), ya que constituye un procedimiento que recurre a universales normativos para dar comprensión y legitimidad a obras que se generaron ignorando, en muchos ejemplos, lo que se realizaba en los centros del arte. El caso de Ferrari lo expone con claridad. ¿Por qué analizar su *Cuadro escrito* como protoconceptualismo (sin duda, Kosuth no conocía la obra de Ferrari) en lugar de entenderlo como un recurso poético para producir desde el texto, y no desde la imagen –o, en todo caso, desde una imagen mental–, una crítica a la Biblia como texto central en la idea de Occidente?⁸ ¿Tenemos que conceptualizar la historia del arte latinoamericano como anticipos o consecuencias de la historia de los centros?

Dar prioridad a las palabras que nombraron poéticas situadas parte de otros presupuestos diferentes a los que articulan la historia como

8 Es esta una alternativa al modelo propuesto por la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, Nueva York, 1999. Un ensayo de Mari Carmen Ramírez (1999: 65) plantea la anticipación de Ferrari respecto de las tautologías xerográficas de Joseph Kosuth. También el libro de Luis Camnitzer (2007) constituye una intervención decisiva sobre el tema. Él discute la noción de “originalidad” desde la de “impredecible localidad” [*local unpredictability*] y sustituye la noción de arte conceptual (el estilo, el movimiento, cuyo inicio se ubica en la obra de Kosuth) por el de conceptualismo, una forma de referirse a procedimientos que estaban disponibles en distintos contextos antes de Kosuth, destacadamente en las *Pinturas instrucciones* [*Instruction Paintings*] de Yoko Ono o en los trabajos tempranos de George Brecht.

la dispersión o el anticipo respecto de los estilos de los centros. Esto es lo que propusimos y llevamos adelante con Agustín Pérez Rubio cuando en la exposición *Verboamérica*, que cocuramos para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) entre 2016 y 2018, en su catálogo incorporamos un glosario que comenzaba con la definición del término “activismo”, mucho más significativo para las prácticas artísticas contemporáneas en América Latina que el de “conceptualismo”, por más descentrado que este se postule.⁹ Tuvimos la fortuna (poco frecuente para todo aquello que se realiza más allá de los centros del mundo del arte) de que la exposición fuese considerada por la crítica internacional como una propuesta que contradecía el canon establecido por la historia del arte central y que volvía visibles los lugares conceptuales y formativos de la vanguardia latinoamericana. El catálogo de la exposición funcionó como una intervención que sacudía las tradicionales visiones del arte latinoamericano.¹⁰ Centrada en obras y no en archivos dispuestos en vitrinas, la exposición proponía núcleos iconográficos que subvertían el orden de la cronología y de los estilos para introducir experiencias estéticas e intelectuales acerca de cómo América Latina había sido experimentada y cómo el arte había sido parte de esa vida. La selección reunida en el glosario, integrada por términos provenientes de las poéticas o de la cultura latinoamericana (incluida la cultura política), hacía visibles historias locales que organizaron el pensamiento estético de la región latina.

La inversión del ángulo de pensamiento que se expresa en textos y en propuestas curatoriales permite actuar de forma estratégica y generar un conocimiento nuevo y en absoluto arbitrario. Permite

9 El glosario incluido en el catálogo recopila un número importante de términos utilizados para nombrar poéticas del arte latinoamericano. Véase Giunta y Pérez Rubio (2016), con selección y edición de los autores; las entradas fueron escritas por Pablo Fasce.

10 En un artículo se afirmaba que “el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires ha reorganizado su colección permanente, asignando un nuevo contexto para el arte latinoamericano del siglo XXI y sus movimientos. En vez de presentar la colección en un estilo cronológico, Giunta y Rubio crearon un nuevo léxico para interpretar el arte de Latinoamérica”. Nicole Martínez, “A Buenos Aires Museum Creates a New Lexicon for Latin American Art”, *Hyperallergic*, Nueva York, 4 de abril de 2017 (trad. de la autora).

despojarse de los complejos de aislamiento, incompreensión o desinterés que las museografías y el mercado internacional generan, para abordar lo particular y significativo que estalla en cada obra, en cada asociación de artistas que juntos imaginan en sus propias circunstancias viajes plástico-poéticos emprendidos desde las imágenes y desde las palabras que escribieron en manifiestos, en textos polémicos y fundacionales.

Tuvimos el privilegio de trabajar con obras que compactaban y fundaban muchos sentidos. Sin duda la colección del Malba reúne piezas paradigmáticas del arte latinoamericano: *Abaporú* de Tarsila do Amaral, *Manifestación* y *La gran tentación* de Antonio Berni, *Lo normal* de Mónica Mayer, *Los sueños* de Grete Stern, la serie de fotografías de Horacio Coppola sobre Buenos Aires, la *Arruga* [*Wrinkle*] de Liliana Porter, las obras de Diego Rivera y de Frida Kahlo, todas ellas, entre muchas otras, piezas emblemáticas en la trayectoria de estas y estos artistas. La del Malba no es una colección de papeles, de archivos, de impresiones de copias digitalizadas, como sucede con algunas políticas de adquisiciones de arte latinoamericano reciente, basadas más en la compra y exhibición de archivos que de obras.¹¹

11 Abordo la situación de los archivos de arte latinoamericano en el artículo "Sobre la venta de archivos y la conservación del patrimonio", *Leedor*, 13 de enero de 2019, disponible en <leedor.com> (consultado: 23/4/2019). La exposición *Perder la forma humana*, curada por el colectivo Conceptualismos del Sur y el MNCARS es un ejemplo paradigmático de exhibición de archivos. En la presentación de la exposición en el Hotel de Inmigrantes, Muntref, realizada en Buenos Aires en 2014, se exhibió un destacable porcentaje de archivos digitalizados, impresos y enmarcados. Sin duda la copia erosiona el fetiche de la obra y contribuye a la difusión de la imagen. Pero debe considerarse también su efecto adverso: las copias de fotografías documentales, que son sujetas a modificaciones de medida y de presentación respecto del original, provocan la alteración del sentido original de la obra de la que la fotografía es solo un registro, tal como lo analizó Nelly Richard en la citada conferencia en el Reina Sofía (2017). Se producen así importantes desvíos en función de estrategias museográficas a las que no son ajenas los bajos presupuestos para adquisición de obras. Un archivo digitalizado obtenido con el derecho de imprimirse para su exhibición implica un costo geoméricamente inferior que el que involucra la compra de una obra. Será necesario estudiar las consecuencias que tales políticas tienen en el mercado del arte latinoamericano que, en relación con las políticas de adquisición de los museos, se ha dividido, en términos generales, en dos: las que llevan adelante los museos que compran

La densidad de las piezas de su colección puede apreciarse en la cantidad de posibilidades que ofrece para su montaje. Al descalzarlas de las cronologías y de los estilos, es posible activar el poder de las imágenes, la luminosidad que emerge del contacto y del diálogo entre ellas. Pienso, por ejemplo, hasta qué punto el mural de Berni *Mercado colla* o *Mercado del altiplano* (ca. 1940) –que reúne el registro sensible, estético, formal, cromático e iconográfico de lo que el artista observó en su viaje al norte de la Argentina– adquiriría un sentido distinto cuando se lo observaba desde el pasillo en el que instalamos los afiches de Jesús Durán Ruiz (*Reforma agraria*, 1968-1973), concebidos en relación con la reforma agraria del gobierno de Velasco Alvarado. La vida indígena en el mercado que Berni desplegaba se expandía en el registro de las medidas tomadas para transformar la propiedad de la tierra. Y en la tierra, como señaló José Carlos Mariátegui en Perú, radica el problema del indio.

Si recorriamos otro núcleo de la exposición, aquel que abordaba las formas en que América Latina había sido entendida como un mapa y como un territorio por explorar y por explotar, el mapa invertido de Torres García (reproducido en el libro *Universalismo constructivo*, 1944) funcionaba como un manifiesto contra las condiciones de trabajo de los obreros muertos en la mina representada por David Alfaro Siqueiros (*Accidente en la mina*, 1931), o contra la explotación de la mina de Serra Pelada, Brasil, en la obra de Alfredo Jaar (*Gold in the Morning I, II y III*, 1983). La devastación del continente, hoy actualizada por los planes de desmonte y explotación de la Amazonia enunciados por el presidente de Brasil, Jair Bolsonaro, se anticipaba en el manifiesto ecológico de Nicolás García Urriburu (*Portfolio. Manifiesto*, 1973), cuando tiñó los canales de Venecia de verde; un manifiesto ecológico condensado en el color y en la imagen.

Verboamérica propuso abordar de una manera distinta a una colección acotada (alrededor de 700 obras de las que se seleccionaron unas 170) que tradicionalmente había sido expuesta desde el orden cronológico y de los estilos. Propuso volver a las obras mismas, a sus

obras originales (Tate, MoMA, Houston) y los que compran obras y archivos originales o digitalizados (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona [MACBA], MNCARS).

lenguajes y a sus articulaciones culturales y poéticas para producir una fricción distinta. Una aproximación comparativa que saltaba de la filiación estilística a la de las historias que las imágenes organizan desde los lenguajes visuales. En términos de la clásica historia del arte, desde sus iconografías. Una aproximación comparativa de las imágenes que, en palabras de José Emilio Burucúa, producía la “reverberación” de las obras.¹² La exposición ofreció una reflexión acerca del poder de las imágenes más allá del poder de las genealogías, de las cronologías, de los estilos que ordenan una historia teleológica, el relato acerca de la evolución de las formas.

La propuesta y la estrategia curatorial radicaban en apelar al poder de las obras en sí mismas, sus materiales, composiciones y textos, para organizar una experiencia distinta. La potencia de las imágenes de prolongar una sublevación más allá de su facticidad acotada, de prolongar su turbulencia en las novedosas emociones que, trasladadas hacia tiempos distintos (aquellos en los que la imagen, cuando la vemos, cuando sale de las reservas de los museos para ingresar en la sala, sucede de nuevo), provocan en los espectadores. Una masacre, una manifestación, una biografía, se vuelven elocuentes en momentos precisos, cuando frente a ellas vemos más de lo que sabíamos, de lo que veíamos, una posibilidad que se activa cuando separamos la obra de sus referencias previsibles (el estilo, la escuela, la cronología) para situarla en la fricción con otra obra en el espa-

12 En una entrevista en la que propone entender la belleza como un resplandor, Burucúa se refiere a las consecuencias curatoriales de *Verboamérica*: “Hay que ahondar y tratar de descubrir ese resplandor. Con el arte contemporáneo yo he tenido graves problemas. Tengo todavía. Pero he hecho muchos esfuerzos para tratar de encontrar esa reverberación en las obras de arte contemporáneo. Y me han ayudado mucho algunos museos. Yo le podría decir por ejemplo que el Malba me ayudó muchísimo. Que me ayudó muchísimo el guion del Malba que hizo Andrea Giunta [y Agustín Pérez Rubio], que me parece realmente espléndido, lo llevaba a uno de la mano para comprender el arte latinoamericano y lo conducía hasta esa esfera del arte contemporáneo que es tan compleja, ¿no? Porque, mire, en muchos aspectos la revolución estética que ha introducido el arte contemporáneo a partir de los ochenta con las instalaciones, las *performances*, lo efímero, esa puesta en acto de lo efímero es tan radical como fue la revolución cubista a comienzos del siglo XX”. Hinde Pomenariec, “José Burucúa: ‘La belleza es un resplandor’”, *Infobae*, 27 de septiembre de 2018, disponible en <www.infobae.com>.

cio de la sala. Otra obra de un tiempo distinto, de una voz distinta. Pienso, volviendo a *Verboamérica*, en la textura singular que producía la representación moderna del trabajador en una manifestación urbana (*Manifestación* de Antonio Berni, 1934) –los muchos, inmigrantes trabajadores, que pedían por comida y trabajo; el trabajador, el obrero, sujetos modernos– con la voz de Ana Gallardo (*CV laboral*, 2009) que leía su currículum, y enumeraba los trabajos precarios, inestables, que en su vida tuvo que realizar para poder ser artista, sin poder vivir del arte. Una escultura sonora, una voz, la primera persona, que tramaban en un registro biográfico una historia comparable a aquella a la que nos aproximaba *Manifestación*. “Ellos” en la pintura, “yo” en la escultura sonora, nos acercaban a dos aspectos, a dos afectos, respecto del drama de la mujer y el hombre que no tienen trabajo, salario o estabilidad. Un problema contemporáneo.

En la sala del museo, *Verboamérica* proponía al público vincular temporalidades. Las de las obras reproducen aquellas que habitan nuestras mentes, nuestras experiencias, nuestros propios afectos desdoblados en las poéticas que conciben los artistas. ¿Qué otra cosa es el arte sino una experiencia emocional e intelectual que nos aproxima a otras dimensiones de la historia y del tiempo, una invitación a aprender a ver la vida (la nuestra, la de los otros) en sus detalles? Las obras la compactan en formas que se nos propone mirar en sus fragmentos para desplegarlas en las historias múltiples que en ellas palpitan, viven, habitan. La imagen atravesada por el montaje de tiempos heterogéneos, en el que se produce una reconfiguración del presente y del pasado, un pliegue entre historia e imagen, como propone Georges Didi-Huberman (2006).¹³ Se trata de ver y leer, porque en una imagen también se condensan lecturas, historias escritas por otros.

13 En su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman se nutre de los conceptos de Carl Einstein sobre la historia del arte entendida como una lucha, como un conflicto entre formas y experiencias visuales desde las que se cuestiona la idea de la historia del arte como evolución de las formas en el tiempo. Einstein observó la relación entre escultura africana y las vanguardias del siglo XX como una colisión y como un cristal, un prisma en el tiempo, en el que ambas confluyen. Para Einstein, la escultura africana es la base de la estética moderna. A partir de esta apreciación, si suscribiésemos el concepto de periferia, podríamos analizar cómo el cubismo y el propio arte moderno se configuraron como periféricos respecto del arte africano.

Yuxtaponer las imágenes no implica producir una equivalencia. Por el contrario, las texturas de las obras son específicas (el óleo en Berni, la inflexión de la voz en Gallardo). Algo las vincula, pero de maneras diferentes. En lugar de sumergirnos en un relato (la historia del arte moderno, la historia del arte latinoamericano) se propone una lectura periscópica que desde la obra y sus espejos fisura la aproximación conformista a las representaciones, la serena narrativa que impone el orden de la cronología o incluso la codificación tradicional de las iconografías. El arte, especialmente el arte moderno y contemporáneo, es el gran escenario en el que los temas decodificados fueron introduciéndose. Las obras producidas por artistas mujeres, ligadas o no al feminismo artístico, contribuyeron en gran medida al estallido de inflexiones sobre el sentido político del cuerpo, a su representación desde ángulos y afectos distintos, que hasta los años sesenta habían tenido escasa cabida en el mundo del arte.¹⁴ Sus obras habilitaron, hicieron posible, la reconceptualización del cuerpo en general, desde el cuerpo femenino, hasta entonces principalmente representado a partir del deseo masculino. Se produjo así una democratización de afectos privados que se brindaron a la representación de formas de sentir el cuerpo que escapan del cerco administrativo y esencialista del binarismo.

La comparación de las imágenes no borra los contactos. Así, muchos artistas participaron del vínculo real que se produjo entre ellos, entre obras, entre poéticas y que tuvieron múltiples consecuencias. Atraviesa a este libro una perspectiva comparativa que recupera las zonas de contacto, de aquellos que efectivamente ocurrieron a través de espacios de interlocución. Ya sea los contactos que se materializaron en revistas, correspondencias, relaciones personales –la conversación en el café, el encuentro que produce un viaje–, como los que generan las imágenes mismas, cuando la reproducción las coloca en el universo de lo visible. Sobre las reproducciones se activaron lecturas intensas que tuvieron consecuencias poéticas. “Zona de contacto” es el término acuñado por Mary Louise Pratt (2011 [1992]) para dar cuenta de las relaciones materiales, más que de las divisiones que operaban en las fronteras coloniales, la

14 Para un análisis de casos realizado desde tal perspectiva, véase Giunta (2018d).

copresencia de colonizadores y colonizados, de viajeros y visitados, que se encontraron en relaciones de poder asimétricas. Antes separados, el proceso de colonización pone en relación a los habitantes de América y de Europa: los viajes vincularon a los artistas latinoamericanos con los europeos. Por otra parte, el descomunal traslado de obras de África a los museos de Europa trazó un puente entre la modernidad europea y la escultura africana. Queda aún por escribir la historia en la que Europa puede ser entendida como una periferia de África, incluso cuando quizá resulten más interesantes los discursos sobre el intercambio que sobre la hegemonía en la cultura. Y queda también por escribirse la historia de la presencia latinoamericana en Europa, sus círculos de influencia.

Zonas de contacto y campos de simultaneidades. Obras comparables que realizan artistas contemporáneos que, en muchos casos, no se vincularon siquiera por correspondencia. Dos argumentos se exponen en los capítulos de este libro que permiten trazar un marco comparativo para abordar las simultaneidades. Por un lado, se propone la existencia de un *horizonte cultural compartido*. Por ejemplo, el de la segunda ola del feminismo, como se analiza a través de la serie *Ramona* de Berni y de una sección de la filmografía de Jean-Luc Godard durante los años sesenta (véase capítulo 5). Los argumentos y la plataforma política del feminismo de segunda ola estaban claramente en escena, formaban parte del conocimiento que se distribuía por medio del activismo, de manifiestos, de libros, y de artículos periodísticos que configuraban saberes comunes. La visión del tema impregna películas como *Vivre sa vie* o *La chinoise* de Godard. Y puede seguirse también, desde una reflexión atenta, en la serie *Ramona* de Berni: allí pueden encontrarse hilos de Godard (sobre todo la secuencia narrativa) en la mirada de Berni sobre la prostituta. Ambos, Godard y Berni, están trabajando dentro de un horizonte cultural común, en el que se hallan inmersos, y que de distintas formas introducen en sus obras.

El segundo argumento se sostiene en la *productiva relación entre vanguardias y neovanguardias*. Es decir, en el nexos significativo entre las vanguardias históricas y el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, principalmente desde los años sesenta. En tal sentido, se propone como central la consolidación de una historia que ya ha sido contada: la del arte moderno, la de los movimientos que ordenan su relato, la idea de que estos movimientos involucran un camino

de superaciones (cada movimiento resuelve algo que el anterior dejó inconcluso, irresuelto) y la idea de que dicha evolución está marcada por la autonomía del lenguaje –esto es, por su separación de la heteronomía, de aquello que las obras representan, sus temas–, y que la culminación estaría dada por la abstracción en su integración con la arquitectura. Eliminada la obra como objeto autónomo, e integrada a la experiencia cotidiana a partir del espacio habitado, configurador de un hombre nuevo, emancipado, el arte se habría fundido, finalmente, con la vida; cumpliendo así una de las aspiraciones de la vanguardia, tal como ha sido codificada por la teoría que la analiza. Esta es, en apretado resumen, la concepción de arte moderno que señalaron las irrupciones de las vanguardias históricas y que fueron críticamente revisadas desde las neovanguardias.

Trasladada a esta introducción una síntesis posible sobre los presupuestos que organizan el relato del arte moderno, me interesa detenerme en algunas hipótesis que parten de su historicidad. La primera es que *el relato de la idea de arte moderno se había configurado antes de la Segunda Guerra Mundial*. Para ese momento, la historia del arte moderno se había establecido, se habían escrito libros que la narraban y esos textos se traducían. La idea de arte moderno se distribuía entre los artistas y los públicos del arte de las grandes metrópolis del mundo. Sus escuelas de arte, sus círculos artísticos, eran sus arenas, sus pequeñas escenas conversacionales. Incluso se escribían historias del arte moderno europeo en otros idiomas más allá del clásico francés. La exposición *Cubism and Abstract Art*, que Alfred Barr organizó en el MoMA entre el 2 de marzo y el 19 de abril de 1936, jugó un papel central en el ordenamiento genealógico de las vanguardias con foco, hasta entonces, exclusivo en Europa. Su mapa de los estilos, tanto como las obras que se reprodujeron en las páginas del catálogo que acompañó a la exposición fueron influyentes y formativas en una esfera metropolitana que se internacionalizaba. Un ejemplo local es el libro de Jorge Romero Brest, *La pintura europea contemporánea*, publicado en la colección de Breviarios de Fondo de Cultura Económica en 1952. Un *pocketbook* que garantizaba un precio y una accesibilidad ajenos al tradicional *coffee table book* de arte. Este libro explicaba, desde una perspectiva crítica, la historia del arte moderno. Esa entidad –el arte moderno, la evolución correcta de las formas, la valoración sobre su éxito y su fracaso– permitía a Romero Brest evaluar los aciertos o desaciertos de cada movi-

miento de arte moderno en relación con una historia evolutiva que se proponía dotada de una cualidad objetiva.

El corte de la guerra es un segundo elemento que me interesa destacar en este análisis de la historicidad de las vanguardias. Como se retoma en distintos capítulos de este libro, el hiato de la guerra fue en muchos sentidos significativo. Subrayo dos aspectos. Por un lado, el fracaso, la destrucción, la desesperanza que dejó la guerra. La derrota de los valores de progreso y de humanidad que latían en el impulso mismo de las vanguardias. La guerra implicó una suspensión, la clausura de la dimensión evolutiva del tiempo. El segundo aspecto tiene que ver con una hipótesis de lectura acerca de las formas del contacto entre la cultura europea y la latinoamericana. El habitual viaje ilustrado transoceánico, emprendido con el deseo de entrar en relación directa con esa cultura sobre la que se leía en los libros, en los que también se encontraban reproducidas las imágenes de las obras que paulatinamente se introdujeron en los museos, se había interrumpido. La circulación de la información y de los libros, tanto como las traducciones, estaban afectados por la guerra. Eso produjo lo que postulo como una *lectura productiva de las imágenes reproducidas* que habían quedado circulando y de las cuales se fueron extrayendo consecuencias alimentadas por dos deseos: continuar el camino evolutivo de las formas –algo que, como veremos, había insinuado Harold Rosenberg en su artículo “La caída de París” (1967)– y hacerlo desde cualquier escenario informado por el relato del arte moderno, por la idea de que el arte progresa. El progreso, representado por el *telos* internacionalista de la vanguardia, podía ser activado desde cualquier parte del planeta. Si nos ubicamos en una perspectiva que jerarquice la idea de progreso, el aspecto internacional de la vanguardia la sujeta al lenguaje y a la evolución de las formas. En su sucesión, las vanguardias se ordenan en un sentido marcado por la idea de progreso. Cada movimiento resuelve un aspecto que quedó irresuelto por el anterior. Los problemas relativos al lenguaje se formulan en términos que exceden las escenas locales; la idea de vanguardia, de innovación, tal como es entendida por el pensamiento de la modernidad plástica, se inscribe en términos internacionales. Desde esta perspectiva, se activó la primera instancia de la abstracción de posguerra en América Latina, con sede en Buenos Aires. Un momento que podemos vincular a lo que Benjamin Buchloh (2000: 24) denomi-

nó, para referirse a la escuela de Nueva York en los años cuarenta y cincuenta, como la *extensión inmediata* o el *desarrollo lógico* de las vanguardias. Es el momento en el que fuera de la Europa devastada se retomaba el impulso utópico, la percepción de que era posible delinear el futuro de las formas, en las vanguardias abstractas del Río de la Plata –a ambos lados, tanto en la utopía del Taller Torres García en Uruguay, como de la mano de los movimientos abstractos Arte Concreto-Invención, Madí y Perceptismo en la Argentina–. Una continuidad que no se entiende como difusión hacia las periferias, sino como activación productiva del impulso internacional sobre la idea de innovación en el lenguaje del arte. Activaciones situadas que en el Río de la Plata condensan términos que refieren a transformaciones del lenguaje como “universalismo constructivo”, “marco recortado” o “coplanar”.

No caracteriza a este período una revisión crítica de las vanguardias. Eso sucede después, en el *momento repetitivo de las neovanguardias*, desde los años sesenta, cuando el retorno involucró una mirada crítica, tal como lo propuso Hal Foster (2001). Una repetición productiva que, desde el concepto de *acción diferida* que este autor introduce tomándolo del campo del psicoanálisis, regresa al capital turbulento y de ningún modo exhausto de las vanguardias históricas. La sucesión abrupta de innovaciones del lenguaje habría involucrado un trauma del lenguaje: un impacto que no fue suficientemente elaborado, y que por ende es necesario repetir. Se trata de una posterioridad que modifica el pasado, lo configura de otra manera, una segunda escena desde la que se puede postular la condición traumática de la inaugural. Hablamos de una acción diferida en cuanto hiato temporal –entre la emergencia de las vanguardias y la recuperación o repetición de sus estrategias de lenguaje, como el *collage*, el *assemblage*, el *readymade*, la retícula, la monocromía, la *performance* o la experimentación con el sonido–, así como de la contrastación entre distintos tiempos y las diversas reacciones ante los programas estéticos y su incumplimiento. Cuando se observa cómo Europa emergió de la guerra, entra en juego el análisis de un presente que no se transformó como se anticipaba, sino en un sentido completamente contrario, que involucraba la derrota del concepto mismo de humanidad. El sujeto universal devorado por una violencia que excedió los límites de lo anteriormente representable.

Un retorno, una repetición productiva que se manifestó en distintas metrópolis del mundo, incluidas las europeas. Si la repetición fuese el rasgo que define la condición periférica desde la que sería posible postular la falta de originalidad, después de la guerra podríamos pensar a Europa como una periferia de sí misma. En sus ciudades se retomaban propuestas de las vanguardias históricas. El retorno al capital expresivo de las vanguardias se producía en Nueva York, Tokio, Ámsterdam, Bruselas, Copenhague, Buenos Aires, Caracas, Santiago de Chile, París, Milán.

Sobre esta base, en el presente libro se abordan casos específicos desde los que se elaboran propuestas comparativas para demostrar que la historia no se produce en un lugar y luego se replica en otro. Al menos desde los años sesenta, y observado el arte en el diagrama que propone su propia historia, en distintas ciudades se experimentaba desde la noción de innovación, de un lenguaje que emergía como nuevo, más allá de que, dotados de los instrumentos de la historia, hoy podamos ver sus rasgos repetitivos. Es en los años sesenta cuando se quiebra definitivamente la idea de autonomía del lenguaje artístico; cuando los materiales de la vida misma, pura heteronomía –*collage, assemblage, readymade, happenings, performances*–, se instalaron definitivamente entre las expresiones del arte; cuando las formas dejaron de evolucionar –aun cuando los estilos del centro se siguieran acumulando en un orden que reproduce la autorreferencialidad del lenguaje (conceptualismo, minimalismo)–. La relación que en el curso de los años sesenta se fue estableciendo entre la vanguardia y la política; el abandono, en cierto sentido, de la representación de que la transformación del lenguaje involucraba la de la sociedad; la relación entre el arte y la acción directa, el activismo, la vinculación con los movimientos de estudiantes, con la lucha obrera, con los sindicatos, con el feminismo: todos estos escenarios simultáneos marcan, a mi entender, el momento en el que la contemporaneidad se inscribe en el campo del arte. En lugar de postular un factor externo, como la caída del muro de Berlín, la masacre de Tiananmén, el ingreso pleno en la era digital o el Consenso de Washington, que coinciden aproximadamente en el año 1989, propongo pensar la contemporaneidad en el arte desde el retorno de las vanguardias como neovanguardias a partir de los años sesenta. Un momento en el que el paradigma de la autonomía del lenguaje artístico entra simultáneamente

en crisis. En otras palabras, propongo pensar la periodización del campo desde los quiebres que se producen en el lenguaje que el propio espacio del arte postula.

* * *

Estos son los parámetros que inscriben el sentido general de este libro. Ordenado en ocho capítulos, cada uno aborda un problema específico. Los tres primeros se centran en los discursos de la abstracción. El primero, “Adiós a la periferia”, analiza el momento de extensión o desarrollo lógico de las vanguardias, buscando desgarrar la lógica específica a partir de la cual los jóvenes artistas de Buenos Aires, que aún no habían viajado a Europa, llegaron a postular en obras, manifiestos y revistas, que ellos eran los nuevos representantes de la vanguardia abstracta, que ellos estaban formulando soluciones nuevas, innovaciones que no habían sido propuestas por quienes los precedieron en el escenario del arte europeo.

El segundo capítulo, “Indigenismo abstracto”, estudia la relación entre la abstracción que se desarrolla desde el regreso de Joaquín Torres García a Montevideo, en 1934, hasta la recuperación crítica de la abstracción andina en los años ochenta en Buenos Aires. En un intento de captar los signos de esa abstracción identitaria, que vuelve la mirada a las raíces formales de América, se recorren distintos escenarios en los que la abstracción derivó en metáforas de enraizamiento en la Argentina, Perú, Uruguay, México, Brasil y Chile.

El tercer capítulo propone una aproximación comparativa entre la abstracción de Nasreen Mohamedi, nacida en Karachi, Pakistán, y la abstracción latinoamericana. Se siguen en este ensayo las simultaneidades que parten del modelo propuesto como argumento central de este libro. Es interesante que el caso de Mohamedi haya planteado un debate historiográfico entre quienes se atienen a lo que la artista hizo o dijo, a las pocas frases que escribió, y quienes proponen interpretar sus delicadas abstracciones desde el contexto político, desde el trauma de la partición de la India después de su independencia, en 1947 o desde la experiencia de la guerra con Japón. Un análisis de ese estilo deja de lado la formación artística que Mohamedi tuvo en París y en Londres para enfatizar la relación con la abstracción de la India desde una perspectiva que la vincula a la historia no occidental. Se analiza aquí hasta qué punto pueden

cotejarse obras abstractas que emanan de contextos tan distintos como el que emerge en la India y Pakistán después de la descolonización y el brasileño de los años sesenta.

Otra es la geografía del cuarto capítulo, aun cuando la guerra siga presente. Este trata sobre la relación de Joan Miró con la creación del Museo de la Solidaridad durante el gobierno de Salvador Allende, en Santiago de Chile, y el Museo de la Resistencia, creado por los exiliados chilenos que emigraban a Europa debido a la dictadura de Pinochet. A ambos museos el artista donó obras. El capítulo se inscribe en la consideración de un concepto de museografía que, más que estar pautado por el paradigma evolutivo del arte moderno, se guió por el de la solidaridad. En lugar de tener a Alfred Barr sumergido en la búsqueda de las piezas ejemplares que le permitieran consolidar la idea de arte moderno encarnada en el museo y en la colección que dirigía, encontramos a Mário Pedrosa en la elaboración de estrategias para que, por donación y por solidaridad con el pueblo de Chile, se le cediese a este la colección que actualmente forma parte del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Se constituye así el caso excepcional de un museo cuya colección de arte proviene de los gestos solidarios internacionales. Un museo obsequiado por los artistas del mundo al pueblo chileno. El capítulo introduce la complejidad del concepto de pueblo (¿eran pueblo los habitantes de Chile durante el gobierno de Salvador Allende y dejaron de serlo durante la dictadura de Pinochet?) y la hipótesis de que Miró reprodujo en su donación el mecanismo que Picasso había articulado con *Guernica*: la obra que Picasso invistió del poder de decidir cuándo se habrían restablecido las libertades democráticas en España era el equivalente simbólico de la obra que Miró donaba al pueblo de Chile y que solo sería entregada cuando se restableciese en este país la democracia. Los espejos de esta historia de imágenes investidas de poderes especiales plantean un problema singular: el de obras que miden el grado de justicia en el mundo.

El capítulo 5, al que ya me he referido aquí brevemente, aborda la figura de la prostituta en la obra de Berni y su relación o simultaneidad con la filmografía de Godard durante los años sesenta. Se exploran en este capítulo las representaciones de la prostitución en el arte, en el cine y en la poesía en la Argentina. Se analiza hasta qué punto Berni construye la vida de su personaje sin adherir desde las imágenes a un repertorio moralizante. El artista constituye así un

personaje fluido, que transita diversas clases sociales, que conoce el poder y que en cierto sentido puede disponer de él. Berni fluctúa en su tratamiento de Ramona entre el análisis de los mecanismos que la empoderan y el de la corrupción social que conduce a su explotación –tal como lo hace Godard en *Vivre sa vie*–. Es interesante también considerar en qué medida Berni produce un intenso distanciamiento de la mirada del deseo masculino sobre el cuerpo de la prostituta. Los materiales recolectados de la urbe, yuxtapuestos en la conformación del cuerpo de Ramona, desarmen la unidad biológica para dar lugar a una alegoría social que se trama desde los propios materiales de la realidad, desde los restos del desarrollo industrial, desde los cordones suburbanos que transitan los personajes pobres, subalternos, desprotegidos.

“Pueblo, masa, multitud”, el capítulo 6 indaga en estos conceptos, en sus zonas de superposición e intercambio, y considera de qué maneras tales sujetos sociales –la masa, el pueblo, la multitud– son representados en el arte. El tema se aborda desde el horizonte de época de los años sesenta, cuando la presencia de la multitud cambió el rumbo de la historia. Se trata de un escenario latinoamericano posterior a la Revolución cubana. A diferencia del pueblo, la masa representa el borde de la modernidad, y deja de serlo cuando el Estado la ordena para situarla en la estructura moderna, administrada desde el relato de la nación. La masa inspira temor, encarna el accionar colectivo imprevisto. La masa, sumatoria borrosa de humanos, se inscribe como multitud cuando opera el cambio, y como pueblo cuando se vuelve legítimo y se organiza desde el Estado. Las constituciones se enuncian en representación del pueblo. El corpus de obras que analizo en este capítulo se sitúa en Brasil, en Chile, en Colombia, en la Argentina, y aborda el interrogante acerca de en qué medida, desde qué repertorios, las imágenes del arte fueron parte del escenario insurreccional que agitó la historia de estos países. La comparación también se establece con el cine de Glauber Rocha, a fin de explorar allí los modos de representación del pueblo y de la masa. Y, muy especialmente, me interesa reflexionar sobre el lugar que ocupa el poeta, como portador de una voz en disidencia, que indaga las razones de la violencia o el odio de los ricos hacia los pobres, tratando de establecer un orden, un sentido. El poeta habla con desesperación; el dictador, con violencia. En esas películas en poderoso blanco y negro, la fricción de los cuerpos es constante,

mutante, profundamente emocional. Otro es el clima que recorre el film de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, en el que su personaje, un burgués que se queda en La Habana, pero sin convicción alguna, recorre las calles de la ciudad como un *flâneur* de la multitud. Interroga desde una mirada escéptica, completamente descomprometida, la distancia burguesa (y por ello crítica) respecto de lo que la revolución anuncia como propósito de futuro. Sergio Malabre, su personaje, no cree, no desespera, no empatiza. En el fluir de acontecimientos que su mirada indiferente va captando se entretejen Playa Girón y el discurso en el que Fidel Castro traza su celebrada equivalencia entre la patria y la muerte. En los fragmentos documentales de la película vemos, sentados a la mesa de debate moderada por Rafael Bueno, a René Depestre, Gianni Toti, Edmundo Desnoes y David Viñas: una prueba de que el destino de América Latina se discutía en y desde La Habana.¹⁵

El capítulo 7, “La comunicación como un *happening* global”, estudia el mundo predigital en el que el poder de la comunicación se anticipaba y se sometía a crítica. Un *imaginario predigital*. De lo tipográfico a lo electrónico y a lo digital, el soporte de la escritura fluctuó entre lo analógico y la codificación numérica. Esta plataforma comunicacional y altamente experimental se inscribió en Europa, en los Estados Unidos, y también en la Argentina, sobre todo en el Instituto Torcuato Di Tella y en el Centro de Arte y Comunicación. Es en este capítulo en el que principalmente se problematiza la aplicación del término “conceptual” a distintas expresiones artísticas que, lejos de haber sido concebidas a partir del conceptualismo tautológico, emergían en forma independiente en diversos espacios artísticos. El poder global del que se ha dotado a la noción del conceptualismo alisa lo específico, lo que fue concebido fuera de sus marcos, para dejar a las obras atrapadas dentro de los marcos de referencia que inscribe el poder global en el mundo del arte. Después de todo, la batalla del nominalismo siempre ha tenido que ver con la disputa del poder –de nombrar, de caracterizar y de legitimizar–. Lo que sugiere el observatorio que estructura este capítulo es considerar la simultaneidad entre las experiencias que problematizaban el poder de la comunicación. George Brecht, Allan

15 Véase, en tal sentido, el libro de Claudia Gilman (2012 [2003]).

Kaprow, Wolf Vostell, Marta Minujín, Roberto Jacoby, todos ellos plantearon con sus obras una visión cuestionadora del mundo plano hipercomunicado. Las simultaneidades también se constatan en el terreno de la palabra-poema, del poema visual que tuvo cultores en San Pablo, México, Berlín: Eugen Gomringer, Mathias Goeritz, Frederico Morais se cruzan en el uso del poder visual de la palabra. Poema visual que se vinculó a las geografías del arte postal, soporte excelso de las simultaneidades predigitales que configuraron una red de interlocución mundial antes de internet. Los artistas postales pensaban, conversaban y planteaban posiciones políticas desde imágenes transportadas en sobres, desde obras que escapaban de la burocracia de la institución artística y que tenían como presupuesto de seguro y de traslado el precio de la estampilla del correo. Ruth Wolf-Rehfeld y Guillermo Diesler cruzaban la geografía política de Alemania del Este con el Chile de la dictadura del que había salido Diesler para residir en Halle, a pocos kilómetros de Berlín; también participaban de esta red On Kawara, Paulo Bruscky, Julio Plaza, Regina Silveira, León Ferrari, Clemente Padín, Eduardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx. La información, la comunicación, la movilidad, ese horizonte común de época que compactó el mundo cultural en una compleja y tramada geografía, podía hallarse en las páginas del catálogo *Information*, la exposición que realizó el MoMA en 1970 con la participación de varios artistas latinoamericanos y en la que la Guerra de Vietnam inscribía el clima político internacional y norteamericano en el filo de una década que había emergido con la Revolución cubana. A fines de los sesenta estallaban los simultáneos 68 que también señalaron un sentido para el arte: este debía contribuir a cambiar el mundo.

El último capítulo, “Imaginarios de la desestabilización”, se centra en el concepto de complot para abordar propuestas poéticas concebidas a partir de la desarticulación del poder de las instituciones del arte con el propósito de elaborar, con ello, una crítica a la sociedad. Aquí se propone examinar la dinámica entre el arte y las instituciones desde los años sesenta. Especialmente, reflexionar acerca de los artistas latinoamericanos que, en el contexto de las iniciativas culturales vinculadas a la Alianza para el Progreso, a la Guerra Fría, al uso político de la cultura desde programas que contaban con el apoyo de instituciones de los Estados Unidos (el MoMA, el Center for Inter-American Relations (CIAR), la OEA, e

incluso la CIA),¹⁶ desarrollaron un pensamiento conspirativo en relación con el poder de los museos. Un poder que la aspiración de la vanguardia siempre buscó desestabilizar. Desde tal perspectiva se analizan las estrategias críticas del grupo New York Graphic Workshop (NYGW) integrado por la argentina Liliana Porter, el uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano Guillermo Castillo. Se considera también una forma más contemporánea de dirigir una crítica a las instituciones del arte como la que propone Fernando Bryce cuando desarma, desde la copia que él mismo hace, la colección de un museo en Lima, Perú, organizado a partir de reproducciones de obras emblemáticas de los grandes museos. Se analiza además hasta qué punto una imagen impresa en una simple tarjeta postal pudo desencadenar un conflicto diplomático entre Chile y Venezuela –me refiero a la obra en la que se representaba una imagen de Bolívar travesti, y que fue concebida por el artista chileno Juan Dávila–. Asimismo, en este capítulo profundizaremos en el caso de una exposición, la retrospectiva de León Ferrari realizada en el Centro Cultural Recoleta (CCR) en 2004, que provocó un conflicto con la Iglesia y que tuvo un efecto mediático extraordinario. La exposición fue utilizada por la Iglesia como excusa para evitar que se discutiese en la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires un proyecto de ley de educación sexual en las escuelas. Las críticas imágenes de Ferrari hacia la religión (el artista entendía que la Biblia, con sus descripciones de masacres y castigos, era el fundamento de la violencia en Occidente), fueron interpretadas como signo del estado de disolución moral de la ciudad. La exposición culminó con una confrontación violenta y con un proceso judicial que dio lugar a un ejemplo paradigmático de crítica institucional. El capítulo aborda otros dos casos en los que la fricción con las instituciones se produjo en el contexto amable en el que el arte contemporáneo incorpora la crítica institucional: la exposición de Marcelo Pombo en el Museo Blanton de la Universidad de Texas en Austin (2009), y la obra *El ascensor* de Roberto Jacoby en la exposición *Extranjerías* en la Fundación Telefónica de Buenos Aires durante 2009. Ambos ejemplos sirven para poner de relieve

16 Sobre el uso político de la cultura durante los años sesenta en América Latina, véase Giunta (2015 [2001]).

la expansión sin conflicto de los límites de las instituciones, una de las características del arte contemporáneo.

Estos frisos del arte, que pueden recorrerse entre la posguerra y el presente, señalan las formas de la contemporaneidad en el arte. En este sentido, un último concepto recorre el libro, y es el que se vincula al poder de las imágenes para plantear intervenciones que no se deducen de los contextos. Las obras no solo ilustran la realidad, también la configuran. Desde esta perspectiva se entienden como objetos visuales que suceden, que acontecen, produciendo reacciones estéticas, afectivas e intelectuales. También son el soporte desde el que se presentan programas, declaraciones. La denominación de *imágenes manifesto*, comprendida como el poder inherente a la imagen de ser analizada como una toma de posición distinta de la palabra escrita, forma también parte del conjunto de conceptos que proponen desmarcar las obras de las cronologías y los estilos que establecen los límites del canon. Se propone así saltar, desde el destello que produce el arte, a campos de conocimientos nuevos, cuyas lógicas tendremos luego que discernir.