



Otros logos

REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad.
 Universidad Nacional del Comahue
 ISSN 1853-4457

Pensar al arte latinoamericano: desafíos en presente

Entrevista a Andrea Giunta¹ realizada por María José Melendo², Julia Isidori³ y Gustavo Cabrera⁴

1 |

Otros logos cumple diez años desde que publicó su primer número en diciembre de 2010 y desde entonces, ha buscado dar espacio a reflexiones que consideren imperioso pensar el presente. En tus publicaciones es recurrente la referencia a hitos coyunturales que marcaron en nuestro país las trayectorias del arte, como aquella escena política en la vanguardia de los sesenta y setenta, las particulares circunstancias sociopolíticas de los ochenta y los noventa y la crisis de diciembre de 2001. Quisiéramos saber cuál es tu mirada respecto a esta última década en el marco de la escena artística latinoamericana: las emergencias decisivas en estos últimos diez años y a cómo las y los artistas se entrelazan con dichas

¹ Escritora, profesora y curadora, recibió su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, donde es Profesora Titular de Arte latinoamericano moderno y contemporáneo. Es Investigadora Principal de CONICET. Fue Chair in Latin American Art and Criticism at the University of Texas at Austin, donde también fue directora fundadora del CLAVIS, Center for Latin American Visual Studies. Entre sus numerosos libros se destacan *When Does Contemporary Art Does Begin?* (2014), *Avant-garde, Internationalism and Politics. Argentine Art in the Sixties* (2007), *Feminismo y arte latinoamericano* (2018). Galardonada con las becas John Simon Guggenheim (2001), Harrington, University of Texas at Austin (2007) y Tinker Visiting Professor at Columbia University (2017), desde 2014 integra el Comité Académico y Artístico del museo MALBA, Buenos Aires y en 2018 fue nombrada académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Co-curadora de *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, LA, Brooklyn Museum, NY, y Pinacoteca de Sao Paulo), es actualmente curadora de la Bienal 12. Porto Alegre que se inaugurará en abril de 2020.

² Universidad Nacional del Comahue y Universidad Nacional de Río Negro.

³ Universidad Nacional de Río Negro / CONICET

⁴ Universidad Nacional de Río Negro e Instituto Universitario Patagónico de las Artes.

emergencias: a cómo las aluden, refieren, transitan en sus propuestas artísticas. Por su parte, y en virtud de la pregunta por las coyunturas, quisiéramos que expliques la distinción que establecés al plantear un desplazamiento desde pensar los contextos y las genealogías para en cambio pensar en lo que denominás “situaciones”.

A. G: Lo que emerge como específico y urgente en esta década es el feminismo artístico (entendido en el sentido más establecido y también desde la perspectiva que proporcionan las experiencias sobre sexualidades fluidas, no binarias), el arte afrolatinoamericano y, más recientemente, el arte realizado por artistas vinculados a los pueblos originarios. El arte latinoamericano ha estallado en un proceso que comenzó antes, por supuesto, pero que en 2014-2015 emerge con una fuerza que no se ha detenido. Estamos en pleno proceso de emergencia y conceptualización. Es urgente estudiar y reflexionar sobre los procesos estéticos del presente y estas son las zonas que para mí están produciendo las transformaciones más intensas: es la irrupción de aquello que el *canon* expulsó, ignoró, escondió, borró.

2 |

En tu libro *Cuándo empieza el arte contemporáneo* (2014) advertís que “para descolonizar hay que despatriarcalizar”, y a este respecto, destacamos que en sus publicaciones, *Otros Logos* ha venido recuperando los desplazamientos instalados por la perspectiva decolonial en los últimos años, enfoque que busca exhibir las distintas esferas en que la colonialidad opera. En este sentido, desde el arte, pensadores como Zulma Palermo, Walter D. Mignolo, Pedro Pablo Kuczynski, Adolfo Albán Achinte -entre otros- han planteado la necesidad de deshabitar la colonialidad de la sensibilidad y dar espacio a una nueva *aesthesis* que desobedezca la matriz eurocéntrica. Quisiéramos saber cuál es tu posición en relación con ese desenganche de la llamada “opción decolonial” y en qué medida el arte contemporáneo puede ofrecer poéticas/experiencias que eludan, impugnen, problematicen tal matriz colonial.

A.G: Tomé esa frase de María Galindo. Mignolo, a quien conozco desde 1997, y cuyo libro *The Darker Side of the Renaissance* (1995) leí en esos años, fueron importantes en gestar esa certeza respecto de la posibilidad y de la necesidad de pensar qué es lo que no podemos pensar, qué es lo que perdemos desde el relato canónico del arte moderno. Se trata de sublevarse y deseducarse para poder ver y conocer lo que desde los relatos centrales no podemos ver. Por ejemplo, el arte realizado por mujeres, por

afro descendientes, por pueblos originarios, y también el arte que se ha realizado en distintas comunidades culturales en nuestro país.

3 |

En relación con la pregunta anterior, y en virtud de la intención de la perspectiva decolonial de desandar ciertas oposiciones binarias que parten de establecer la supremacía o jerarquía de una sobre la otra -por caso, arte/artesanía- nos preguntamos en base a ciertas experiencias específicas. Por ejemplo, la de Bernardo Oyarzún junto a la curaduría de Ticio Escobar, en *Werken*, proyecto ganador en el concurso público para representar a Chile en la 57° Bienal de Venecia en 2017. En la instalación, fueron exhibidas mil máscaras encargadas a artesanas y artesanos mapuches que buscaban evidenciar el canon colonial cristalizando varias oposiciones, entre las que destacamos la dupla arte/artesanía.

La instalación *Werken* aborda de modo crítico esta oposición problematizándola. No obstante, si pensamos en el lugar de emplazamiento -la Bienal de Venecia-, te preguntamos si considerás que la institución arte está dispuesta a reconfigurarse en el momento que *incluye* al “arte popular”, o si en realidad lo asimila a las “bellas artes”.

A.G: Es un problema complejo que excede el análisis detallado que pueda desarrollar en una entrevista. Pero en un sentido general, siempre respondería las preguntas: ¿quién habla?, ¿en nombre de quién? Los procesos de empatía y de representación son fundamentales para perforar el espacio tradicional del arte, pero una vez que se producen, me interesa conocer las poéticas y los procesos de enunciación y empoderamiento de los artesanes mapuches, sin la mediación del artista y prontamente de los curadores establecidos. Mapuches en primera persona. Curadores mapuches en primera persona. Dicho esto, los procesos de empatía y representación son fundamentales. Claudia Andujar no es yanomani, pero trabajó con extremo compromiso con ellos y llevó adelante una tarea política imprescindible. Quisiera ahora saber cómo participan los yanomanis del arte contemporáneo. ¿Tienen interés en participar? La pregunta, entiendo, hasta este momento, no tiene respuesta.

4 |

Quisiéramos hacer referencia a la intención decolonial de partir de lo que María Eugenia Borsani denomina “ejercicios”: acciones de pensamiento que desmontan las distintas aristas de la colonialidad. Así, por ejemplo se plantea el

ejercicio de repensar la historia desde el presente y desde la sospecha en torno a la colonialidad que subyace a las formas de representación del pasado. En este sentido, nos parece potente que hayas planteado la curaduría de exposiciones como una manera de reescribir las historias hegemónicas, como propusieron con Cecilia Fajardo-Hill en *Radical Women. Latin american art 1960-1985*, en 2017 en Estados Unidos.

A propósito de las piezas que conforman esta exposición nos es inevitable pensar en lo que has formulado alrededor de una necesaria “política de los archivos”. Nos referimos a tu preocupación que va más allá de la pregunta por *qué* rescatar, para cuestionarse también cómo funcionan aquellos momentos históricos recuperados en el espacio presente en que se exhiben. ¿En qué aspectos considerarás que tu ejercicio con los archivos, y el modo de vincularte con la *escritura* de la historia (presente) afecta las decisiones en torno a proyectar exposiciones que muchas veces incluyen registro de acciones pasadas?

Mi práctica curatorial es una consecuencia, no el resultado de un plan profesional. Soy curadora pero no porque haya sido este un objetivo en el desarrollo de mi trabajo. En primer lugar, me considero investigadora y escritora -además de docente-. Pero las exposiciones fueron surgiendo, y fui tomando esos desafíos. Lo que descubrí en la práctica es que mucho más que el atractivo “de moda” que tiene la práctica curatorial, me interesa el proceso de conocimiento al que da lugar. Aun cuando haya realizado un proceso de investigación de años (para la retrospectiva de León Ferrari trabajé 12 años), en el momento del montaje, y cuando recorro la exposición, aprendo de nuevo. Para mí la exposición no es un cierre, abre una nueva investigación. La Bienal 12 de Porto Alegre es parte de un proceso de investigación que comencé cuando estaba instalando *Radical women*.

Dicho esto, y en relación con los archivos, tengo una posición dual respecto a los mismos. Por una parte, los archivos son centrales en mis investigaciones. He pasado gran parte de mi vida en archivos de distintas partes del mundo. En ocasiones, cuando estoy curando una exposición, solo puedo exhibir el archivo de la obra. Por ejemplo, la extraordinaria instalación que la artista Nelbia Romero realizó en Montevideo en 1983, durante la dictadura, con el título de Sal-si-puedes. Incluimos esta obra en *Mujeres Radicales*, pero solo a partir del archivo fotográfico, reconstruir la instalación no tenía sentido, la pieza era más eficaz como archivo. Pero, al mismo tiempo, tengo una posición crítica respecto de las exposiciones “de archivos”, en las que las fotografías documentales se montan en marcos y las cartas o recortes de prensa se disponen en vitrinas. Me resultan problemáticas porque es imposible leer esa documentación en la

posición física de un espectador de museo, que no es la misma que la de un investigador en un archivo o biblioteca, y también me resultan problemáticas porque conducen a la fetichización de los archivos y a un proceso de mercantilización que ha crecido en los últimos 20 años. Los museos europeos, pienso en el Reina Sofía, han dado visibilidad a este tipo de exposiciones -pienso en *Perder la forma humana* o en la exposición de los archivos de Ulises Carrión- y han contribuido poderosamente a que el archivo se convierta en objeto de colección. Así se han desarticulado y vendido varios archivos entre museos y coleccionistas privados (MACBA, Archivo Lafuente, para citar dos casos públicos). La relación entre exhibiciones de archivos y el mercado de archivos seguramente será objeto de estudio en los próximos años.

Como curadora, entiendo que los materiales de archivo son importantes en una exposición, pero deben tener una presencia acotada: la indispensable para comprender aspectos específicos de las obras expuestas y, sobre todo, que puedan ser leídas y comprendidas en el tiempo y la forma de observación que señala el espacio de una exposición.

Los archivos son centrales en el proceso de investigación de una exposición. Sobre todo porque si se cuestiona el estado del arte, el *canon* inmóvil, patriarcal, clasista y racista que domina en el mundo del arte, y el poder del relato establecido por la historia del arte, resulta imprescindible volver a los archivos y revisar qué es lo que las historias oficiales del arte han eliminado, ensombrecido, ocultado.

Muchas gracias Andrea por el tiempo otorgado y por tu valioso aporte a la reflexión sobre los desafíos de pensar este presente en este sur.