

# Aquí entre nos: Redes de investigación y geopolíticas del arte

*AQUÍ ENTRE NOS: RESEARCH NETWORKS AND GEOPOLITICS OF ART*

*AQUI ENTRE NÓS: REDES DE PESQUISA E GEOPOLÍTICAS DA ARTE*

## **Carmen María Jaramillo\*\***

.....  
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 8 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2013 / ISSN  
1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 83-90  
.....

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2013 | Fecha de  
aceptación: 19 de septiembre de 2013. Encuentre este  
artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>  
Código SICI: 1794-6670(201307)8:2<83:AENRDI>2.0.TX;2-8

- \* El presente artículo ha sido desarrollado en el marco del grupo de investigación Poiesis Plástica del programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- \*\* Investigadora y curadora. Actualmente es Decana de Artes Plásticas de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.



## DENOMINACIÓN DE ORIGEN

**D**urante décadas, artistas y estudiosos del subcontinente han sentado posiciones de rechazo frente a las actitudes historiográficas o curatoriales que formulan principios de representación genéricos y que esquematizan problemáticas complejas en torno al arte. Este malestar colectivo, como respuesta, ha generado estrategias que contribuyen a visibilizar la riqueza y diversidad de la producción artística y cultural de América Latina.

Artistas y teóricos cuestionan la representación de América Latina como un territorio cultural homogéneo y rechazan los intentos de exotización que invisibilizan los pliegues o contradicciones y que terminan aislándola o circunscribiéndola a un gueto. Como reacción a esta actitud, algunos curadores y artistas buscan que las obras circulen amparadas en propuestas curatoriales que favorecen las miradas transversales (memoria, cuerpo, geografía, ciudad, migraciones, entre otras) sin necesidad de hacer referencia a la procedencia o al sentido de pertenencia de los artistas. Mediante esta estrategia se ha logrado la inserción de significativos artistas en circuitos internacionales; sin embargo, dicha postura no siempre resulta eficaz para la proyección y circulación de la producción de artistas que han sido olvidados o marginados de la historia del arte, dado que para comprender sus aportes también es necesario ubicarlos en un entramado de condiciones locales y regionales.

En los últimos años se han comenzado a cuestionar las incidencias políticas de generalizar la disolución de cualquier nexo entre las nociones arte y región y se ha propuesto un uso estratégico del término *América Latina*, ya que aunque algunos artistas circulan como ciudadanos del mundo, otros –cuya producción puede efectuar aportes similares– no logran acceder a circuitos internacionales. Esto se puede deber a que en sus países de origen carecen de infraestructura o voluntad política para proyectar sus trabajos o a que algunas problemáticas que abordan no se encuentran dentro de las agendas de quienes definen o financian las grandes exposiciones<sup>1</sup>. En su texto “Archivos/Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, la historiadora Andrea Giunta (2010) anota que

Existen razones prácticas, que es necesario convertir en conceptuales, para reinscribir o borrar el arte latinoamericano; y no tanto con el propósito de reinscribir acriticamente una categoría sino para evitar su cómoda eliminación.

Y agrega:

Las razones prácticas del borramiento suelen radicar en la falta de presupuesto para las adquisición de obras en las colecciones de los Museos o para contratar profesores especializados

(...) Por otra parte, las razones para reinscribir la legitimidad de la noción 'arte latinoamericano' son igualmente prácticas: se siguen exhibiendo sus nuevas adquisiciones (las más notables, las del Museum of Fine Arts de Houston, el MoMA o la Tate Modern), se inician colecciones de arte latinoamericano (muy recientemente la de la Universidad de Harvard) y se continúan editando revistas con números especiales dedicados al tema (...). (pp. 25-26) (fin de cita)

## HISTORIA Y CURADURÍA: OTROS FORMATOS PARA LA REPRESENTACIÓN DE AMÉRICA LATINA

Las dinámicas de encuentro entre artistas, historiadores y teóricos de la región se han incrementado en las últimas décadas, y también se han modificado los formatos de convocatoria para la realización de exposiciones y grandes proyectos, en especial en los terrenos de la curaduría.

Algunos proyectos curatoriales de arte contemporáneo –bienales, residencias, simposios, exposiciones– se articulan alrededor de ejes y problemáticas específicas, y su diseño tiene en cuenta dinámicas de participación y circulación no tradicionales; en ocasiones, estos eventos se llevan a cabo en lugares poco usuales para las congregaciones internacionales alrededor de asuntos artísticos<sup>2</sup>.

Por el contrario, propuestas de gran envergadura en el ámbito de la curaduría de corte histórico escasamente parten de exploraciones minuciosas que incorporen los matices que aportan los nuevos historiadores del área. Así, en este ámbito, ciertos proyectos internacionales siguen girando en torno a los artistas y asuntos más divulgados o de problemas que buscan legitimar los valores locales a la luz de discursos que se han convertido en hegemónicos –porque no hay que olvidar que lo que fue transgresor en determinado momento, puede haberse convertido en parte de las corrientes dominantes en la actualidad–. De esta manera, continúan quedando por puertas nombres decisivos para la construcción de historias del arte locales, cuyas propuestas podrían ampliar las perspectivas y modificar las hipótesis de estos megaproyectos.

En el terreno de la historia del arte, la historiografía y la curaduría de corte histórico, a diferencia de lo que ocurre con el arte contemporáneo, buena parte de los artistas ya no se encuentran en plena producción o han desaparecido y carecen del reconocimiento que ameritarían. Esto significa que su voz escasamente cuenta en el momento de decidir sobre la representación de su obra, quedando a merced del tipo de visibilización que podemos proporcionar curadores, historiadores, coleccionistas e instituciones. Además, tanto sus obras como los archivos que las documentan generalmente están dispersos, de manera que para incorporar sus contribuciones en grandes exposiciones resulta necesario emprender dispendiosas pesquisas y levantamientos documentales que implicarían no sólo amplios presupuestos y largos periodos de exploración para los cuales difícilmente se consigue financiación, sino que evidencian la necesidad de un fortalecimiento de las políticas de investigación y difusión del patrimonio en los distintos lugares<sup>3</sup>.

Aún cuando un buen número de investigadores del área evidencia creciente interés por aquellos artistas y archivos de instituciones poco protagónicos en el plano internacional, parecería que muy pocas instituciones quieren hacerse cargo del material de artistas que no son *mainstream*. En este punto cabría preguntar no sólo por la difusión, sino por las políticas para la preservación de la memoria de esos artistas imprescindibles, que posiblemente no clasi-

fican como vanguardistas en los manuales de historia del arte y que seguramente tampoco resultan del mayor interés para algunos proyectos internacionales, pero cuyas obras y actitudes construyeron buena parte del entramado de las historias locales del arte. Estos artistas y teóricos seguramente fueron figuras de peso en el plano local o crearon las condiciones para la emergencia de procesos significativos o de los artistas destacados<sup>4</sup>.

En los últimos tiempos algunos investigadores hemos adelantado proyectos con respaldo financiero de instituciones europeas o norteamericanas comprometidas con la plástica de América Latina, cuyos productos están haciendo aportes sustanciales a la historiografía y a la inserción de la plástica del área en circuitos internacionales<sup>5</sup>. Sin embargo, sigue siendo ostensible la tímida inclusión o el desconocimiento de ciertos artistas y países en las grandes exposiciones. Esto evidencia, entre otras cosas, la necesidad de fortalecer la modalidad de las redes académicas desde el sur, para propiciar el señalamiento de artistas y asuntos que –en virtud de la ausencia de reales conexiones– rara vez logran trascender el ámbito local para generar relaciones de sentido con otros entornos.

El desarrollo del campo del arte en las distintas zonas ha sido desigual por razones de orden económico, político e ideológico. Es claro que el entramado de instituciones medianamente sólidas –coleccionismo, academia, museos, curaduría, crítica, historia, entre otros– ofrece mayores probabilidades de legitimar y difundir aportes y discursos, que un campo desdibujado y carente de contundencia. En este sentido, la academia, una de las fuentes principales de generación de conocimiento, parece haberse quedado corta para fortalecer otros canales de comunicación y circulación del conocimiento.

## REDES Y FLUJOS

Las redes de investigación en historia del arte generadas por la academia han venido operando con eficacia aunque en un número reducido o sin mayor visibilidad. En este sentido parecería interesante una mayor participación de las universidades que cuentan con investigación en arte e historia del arte en el eje sur-sur, tal como lo han asumido otros campos del conocimiento (ciencias sociales, estudios culturales y estudios decoloniales)<sup>6</sup> o como ocurrió, a manera de ejemplo, en el simposio “Historia del arte y poder/Pensar la historia del arte desde el sur”, llevado a cabo en la Universidad Javeriana de Bogotá.

Sin desconocer los aportes de las investigaciones de los grandes museos, buena parte de sus proyectos cuentan con una curaduría que centraliza la recolección de información y la producción de discurso en curadores, apoyados en asesores locales que no están vinculados como investigadores. En virtud de su naturaleza deliberativa, las redes académicas ofrecen la posibilidad de construir conocimiento de forma colectiva, haciendo visibles los procesos, libres de la presión de consolidar las investigaciones en proyectos públicos de impacto mediático. Estas redes también ofrecen alternativas a los titánicos esfuerzos que desarrollan los doctores en historia del arte o los ponentes en simposios internacionales, quienes cargan sobre sus hombros la responsabilidad solitaria de generar vínculos entre distintos contextos.

El hecho de propiciar mayores cruces disciplinares e incrementar la circulación de las historias en construcción, que podríamos llamar “clandestinas”, contribuiría seguramente a ampliar el rango de problemas a explorar, y la emergencia de nuevas voces y perspectivas de investigación. El incremento de este tipo de redes puede complementar los aportes de los grandes proyectos de resonancia internacional y contribuir a generar un contrapunto en sus

abordajes e interpretaciones. En este sentido, sería interesante que en los congresos y simposios que se llevan a cabo con relativa frecuencia, además de la inestimable tarea de mantener vivas las discusiones, renovar las perspectivas y propiciar el encuentro, se fomentaran mesas de trabajo conducentes a establecer posibles proyectos colectivos a mediano y largo plazo.

Las redes que comienzan a visibilizarse y que seguramente continuarán multiplicándose contribuyen a cuestionar, y de alguna manera a vulnerar, el círculo vicioso que impide reconocer o posicionar los aportes de lugares y sectores con poca infraestructura cultural. En este ámbito se destaca el trabajo que adelanta “Conceptualismos del Sur” cuyas propuestas bien pueden aglutinar perspectivas individuales –como ocurre usualmente en los encuentros y simposios continentales–, o bien cruzar contextos de manera colectiva en proyectos de largo aliento, cosa poco usual en el subcontinente<sup>7</sup>.

De la misma manera como ha sido necesario generar una conciencia de grupo para defenderse de visiones reduccionistas, es también pertinente revisar la desemejanza en la constitución de distintos campos artísticos y en un sentido sociológico examinar la toma de posiciones estratégicas y las “luchas” –que se dan o pueden llegar a darse– entre los diferentes actores del subcontinente. Así, se busca evitar que en las redes se reproduzcan posicionamientos jerarquizantes, contra los cuales han combatido artistas e intelectuales del subcontinente, de cara a actitudes colonialistas.

A este respecto, cabría preguntarse entonces cuáles serían otros problemas de importancia local que podrían entrecruzarse en las investigaciones sin pecar de provincianismo y sin sustraerse a discusiones planetarias y a la inserción en circuitos globales<sup>8</sup>.

## ASINCRONÍAS Y ASIMETRÍAS

El trabajo colectivo permite un examen minucioso de distintos abordajes, perspectivas y metodologías. Así, y a manera de un único ejemplo, un factor a tener en cuenta podría ser el de las diferentes nociones temporales en el ámbito del arte que subyacen a diversos procesos en el subcontinente o en lugares del eje sur-sur. La literatura ha reiterado cómo el tiempo es un factor especialmente singular en el momento de escribir relatos en América Latina. En el campo de la historia del arte, esta idea resulta también fundamental cuando se examina el contrapunto entre diversas experiencias temporales que coexisten, o cuando se revisan las correlaciones de determinados problemas en momentos disímiles, que pueden ampliarse también a lugares distantes en el planeta, con problemáticas afines.

La historia del arte, la sociología y los estudios culturales, entre otros, han señalado también cómo las asincronías tienen un papel importante al establecer vínculos entre los procesos del subcontinente y de otros lugares del mundo, en especial de Europa y Estados Unidos. Podría afirmarse que el estudio de dichas asincronías también resulta decisivo para visibilizar no sólo las afinidades sino las colisiones que se producen en el encuentro de nociones temporales o *temporalidades* disímiles entre diversos lugares del subcontinente.

Esta perspectiva permite asimismo revisar determinados gestos y actitudes sin que necesariamente hayan coincidido en el tiempo, y propiciar diálogos entre lugares y formas de pensamiento que bajo otras ópticas podrían parecer excluyentes. Es importante explorar tanto el impacto de personajes e ideas que jalonan procesos continentales o internacionales, como atender abordajes que se interesen en los saltos en el tiempo, de manera que pueda darse un contrapunto entre procesos divergentes que coexisten y que manejan nociones disímiles de

“calidad”, “gusto” o pertinencia. Este tipo de problemáticas puede tener un lugar significativo ya que hace posible conectar historias y memorias que se han abordado en forma aislada y generar un tejido del que algunas veces no alcanzan a dar cuenta proyectos que manejan otros ritmos y que tienen un carácter menos procesual.

Quisiera acotar que estas observaciones no se encaminan a traducir al campo del arte, de una manera simplista, conceptos que provienen de la política, como el de democracia, sino más bien a acentuar la importancia de incrementar los diálogos entre contextos poco explorados; no se trata de invalidar proyectos y exposiciones que han sido y serán definitivos para la región, sino de proponer ampliar los espacios y grupos de conversación.

Para concluir, y teniendo en cuenta que nuestros procesos y logros además de ser asincrónicos, han sido también desiguales, cabrían las preguntas: ¿cómo lograr el diálogo de lo asimétrico y asincrónico sin paternalismos, sin una política de la equidad por decreto, respetando las diferencias geográficas y conceptuales?, ¿cuáles pueden ser las divergencias y los puntos de contacto, de manera que se genere una conversación en la que se respeten los matices y texturas de las distintas voces?

---

## NOTAS

- 1 Para citar un ejemplo específico, y dado que el caso colombiano es el que conozco mejor, señalaría la ausencia de la obra de Manolo Vellojín y Carlos Rojas –entre otros artistas locales– en las grandes muestras que reflexionan, entre otros asuntos, sobre abstracción desde América latina.
- 2 Para el caso, podrían citarse ejemplos como las recientes ediciones de la Bienal de Mercosur, la Bienal de Cuenca, la Bienal de Bolivia, la Bienal del Fin del Mundo en Usuahia o la *Bienal Insight* que se realizó en Tijuana, entre otros.
- 3 Podría aludir al caso colombiano, en el que artistas de la talla de Feliza Bursztyn, Beatriz Daza, Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios o Carlos Rojas apenas comienzan a ser integrados a recientes proyectos internacionales, entre otras razones por falta de infraestructura local que contribuya a proyectarlos y también por la premura que a veces conlleva la realización de proyectos heroicos continentales. Asimismo, muchos otros artistas significativos que están siendo estudiados por investigadores locales difícilmente son tenidos en cuenta en los grandes proyectos, tal vez porque los curadores o historiadores que centralizan la información permanecen poco tiempo en las ciudades que visitan, porque delegan la selección de artistas en terceros o simplemente porque restringen su paso a unas pocas capitales.
- 4 Retornando al caso colombiano, figuras como Fidolo Alfonso González Camargo, Andrés de Santa María, Hena Rodríguez, Débora Arango, Darío Jiménez, Judith Márquez o Ignacio Gómez Jaramillo, para citar algunos, resultarían decisivos para construir otras visiones del arte de la primera mitad del siglo XX en el subcontinente.
- 5 A manera de ejemplo, en este punto pueden destacarse, entre muchos otros, el proyecto de recuperación de archivos, liderado por el Centro Internacional de Arte de las Américas (ICAA), “Conceptualismos del Sur”, con respaldo del Centro de Arte Reina Sofía, las investigaciones respaldadas por la Fundación Getty en el marco del proyecto “Conectando historias del arte”, las contribuciones recientes del MOLAA, la consolidación del proyecto “Daros Latinoamérica”, El Encuentro de Investigadores Emergentes llevado a cabo en la Universidad de Texas, y el proyecto “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas”, liderado por Rita Eder entre 1996 y 2003.
- 6 A manera de ilustración, en el ámbito de los estudios decoloniales las redes universitarias son uno de los polos fundamentales para la generación y circulación del conocimiento. El grupo modernidad/colonialidad se nutre del trabajo generado en programas de distintas universidades como el doctorado en Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito), la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana (Bogotá), la maestría en Investigación sobre Problemas Sociales Contemporáneos del IESCO (Bogotá), y el seminario-taller “Fábrica de Ideías” (Salvador de Bahía, Brasil) (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, pp. 13-14).

7 En el plano universitario se han dado ejemplos interesantes sobre archivos de arte como *ARKEIA* en el MUAC de la UNAM.

8 A manera de ejemplo, en el cono sur –en términos generales– el asunto de las modernidades se trabajó en los años noventa. En Colombia, la bibliografía más específica y los casos puntuales se continúan trabajando de manera simultánea a problemáticas relativas a los conceptualismos y las vanguardias que resultan temas fundamentales en las redes académicas en este momento.

## REFERENCIAS

Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón comp. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

Giunta, Andrea. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina." *Revista Errata*, Bogotá, núm. 1 (abril del 2010): 25-26.

### Cómo citar este artículo:

Jaramillo, Carmen María. "Aquí entre nos: Redes de investigación y geopolíticas del arte. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (2), 83-90, 2013.