



**MODERNIDADES PERIFÉRICAS NO CIRCUITO DE ARTE INTERNACIONAL NOS ANOS NOVENTA**

**MODERNIDADES PERIFÉRICAS EN EL CIRCUITO INTERNACIONAL DE ARTE EN LA DÉCADA DEL NOVENTA.**

**PERIPHERIC MODERNITIES IN THE INTERNATIONAL ART CIRCUIT IN THE NINETIES**

**Mariana Cerviño\***

**RESUMEN:** Las grandes exposiciones de los inicios de los noventa tuvieron algo en común: luchaban por la redefinición de los criterios artísticos que hasta entonces constituían la *doxa* en sus respectivos campos (Bourdieu, 2003: 170). Esta redefinición llevó a repensar la relación entre la producción de los países centrales y los de la periferia, y a aumentar la circulación de la producción artística de los segundos en lo que se denomina la corriente principal del arte internacional. ¿Pero cuáles fueron las condiciones de esta circulación? ¿Cuáles fueron las disputas en las que tuvo lugar, y cuáles fueron las distintas tradiciones que se actualizaron para la lectura del arte latinoamericano, y dentro de este conjunto, del arte argentino? En un circuito donde el tópico del *arte global* había reactivado el viejo debate sobre la valoración de las obras, comenzaron a circular producciones con rasgos regionales que las convertían en objetos de interés. Aumentaba el interés por el arte latinoamericano en general, y argentino en particular, pero el tinte exotizador que adquirió en algunos casos el discurso del arte global condicionó la selección de las obras y de los artistas. Teniendo en cuenta este contexto nos interesa identificar cuáles fueron las tradiciones particulares del arte argentino elegidas, y con qué sentido, para analizar luego las distintas lecturas que se proponen, a través de la selección de las obras.

**PALABRAS CLAVE:** Circuito de arte internacional; arte contemporáneo; años noventa; arte latinoamericano; discursos curatoriales.

**RESUMO:** As grandes exposições que ocorreram nos anos noventa tiveram algo em comum: lutavam pela redefinição dos critérios artísticos que até então constituíam a *doxa* em seus respectivos campos (Bourdieu, 2003: 170). Esta redefinição levou a repensar a relação entre a produção dos países centrais e a dos países periféricos, como também aumentou a circulação da produção artística destes últimos e gerou o que se denomina a corrente principal da arte internacional. Mas quais foram as condições para que esta circulação ocorresse? Quais foram as disputas que tiveram lugar e quais foram as distintas tradições que se atualizaram e contribuíram para uma nova leitura da arte latino-americana e, dentro deste conjunto, da arte argentina? Em um circuito no qual o tema da arte global teria reativado o velho debate sobre a valorização das obras, começaram a circular produções com traços regionais que logo foram convertidas em objetos de interesse. Assim, aumentava o interesse pela arte latino-americana em



geral e argentina em particular, mas a aparência exotizante que adquiriu em alguns casos o discurso da arte global foi determinante na seleção das obras e dos artistas. Tendo em vista este contexto, gostaríamos de identificar quais foram as tradições particulares da arte argentina escolhidas e com quais critérios elas o foram. Em seguida analisaremos as distintas leituras que se propõe neste contexto, através da seleção das obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Circuito internacional; arte contemporânea; anos noventa; arte latino-americana; discursos curatoriais.

**ABSTRACT:** The great exhibitions of the early nineties had something in common: they fought for the redefinition of the artistic criteria in opposition of *doxa* in their respective fields (Bourdieu, 2003: 170). This redefinition led to rethink the relationship between the production of the central countries and the periphery, and increase the circulation of artistic production of the latter in what is called the mainstream of international art. But what were the conditions of this circulation? What were the disputes which took place, and what were the different traditions that were updated for the comprehension of Latin American art, and within this group, of Argentine art? In a circuit where the topic of global art reactivated the old debate on the valuation of works, productions began to circulate regional traits that made them objects of interest. Increased interest in Latin American art in general and Argentina in particular, but the dye exoticized it acquired in some cases the global art discourse conditioned the selection of works and artists. Given this context, we were interested in identifying which particular traditions of Argentine art werw chosen, and in what sense to analyze the different readings.

**KEY-WORDS:** International circuit of contemporary art; nineties; latin american art; curatorials discourses.

## INTRODUCCIÓN

Durante la década del noventa, la integración de obras de países no centrales fue habilitada y determinada por el discurso de la globalización del arte. Este discurso logró *hacer época*, como dice Bourdieu (1997: 237): «*Hacer época* significa indisolublemente hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de esas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo<sup>1</sup>). Existían sin embargo, vías interpretativas distintas (y hasta cierto punto

---

<sup>1</sup> Así explica Bourdieu el efecto de temporalidad: “El envejecimiento de los autores, de las obras o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra en el combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no



residuales) respecto del nuevo paradigma. En el lustro que precedió a la exposición una serie de muestras ya habían instalado el interés por el arte latinoamericano en Estados Unidos<sup>2</sup>. La muestra fue curada por un nombre con fuerte legitimidad, Waldo Rasmussen, y organizada por el MoMA, una institución cuya historia de relaciones con el arte latinoamericano determinó, ciertamente, la perspectiva de la exhibición. El comisario de la ciudad de Sevilla, donde había sido proyectada inicialmente, coincidía con Rasmussen:

La exposición *Artistas latinoamericanos del Siglo XX* [...] está concebida con planteamientos internacionalistas, centrándose en la obra individual de artistas significativos, representados, cada uno de ellos, con un número sustancial de obras, que van desde los primeros modernistas hasta el arte minimal y conceptual, pasando por los expresionistas y los paisajistas, el realismo social y muralistas mexicanos, la abstracción geométrica y el arte cinético, el surrealismo y la abstracción lírica, la nueva figuración y el arte pop (Rasmussen, 1992).

Polemizando con la perspectiva multicultural, Rasmussen afirmaba que el arte latinoamericano debía ser considerado parte del arte universal; como tal, el mismo paradigma historiográfico debía servir para apreciar las obras, y debían utilizarse las mismas denominaciones que en los movimientos euro-americanos. Ya en el prefacio, Rasmussen aclaraba que la muestra venía a cubrir un largo período de desinterés por el arte latinoamericano, después del boom de la década del sesenta, y que, pese a haberse iniciado en 1935 la colección de arte latinoamericano, pocas eran las obras adquiridas por el museo desde 1967. El propósito de la muestra era pues estimular el interés por la colección y propiciar futuras adquisiciones (Rasmussen, 1992: 19). Como otros curadores, Rasmussen anudaba ámbitos de intereses dispares: coleccionistas particulares e instituciones públicas, políticas y artísticas<sup>3</sup>. En la Argentina, la

---

pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener en el tiempo, eternizar el estado presente [...]” (Bourdieu, 1997: 237).

<sup>2</sup> Pueden citarse por ejemplo ‘Les Magiciens de la Terre’, 1989, Centre Pompidou, París; ‘Art of the Fantastic’, 1987-1988; Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; ‘Hispanic Art in the United States’, 1987, Nueva York, Abbeville, 1987); ‘The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States’, 1988, Nueva York, Harry N. Abrams Inc.; y ‘Art in Latin America, The Modern Era 1920-1980’, 1989, New Haven, Yale University Press.

<sup>3</sup> Además de 10 consejeros de América Latina y de Estados Unidos brindados por el museo, contó con el apoyo de Patricia Phelps de Cisneros, Presidenta del Comité de Consejeros Honorarios del MoMA, eficaz para la contribución venezolana. que aportó patrocinadores. Rasmussen agradece a Bárbara Duncan,



muestra contó con la amplia colaboración de instituciones oficiales, y de coleccionistas privados. Edward Sullivan, en el breve prefacio introductorio, escribe que en la selección de las obras «Se ha hecho hincapié en la internacionalidad de las obras, más que en su carácter exótico, folclórico o nacionalista» (Sullivan, 1992: 20). Cabe mencionar el contraste con las propiedades de las obras presuntamente «no occidentales», que las distanciaban del canon occidental moderno, destacadas por Hubert-Martin, en ‘Les Magiciens de la Terre’ (1989) cuando cuestionaba el proceso de secularización de la modernidad y llamaba a reconsiderar la artísticidad de rituales, artesanías y objetos destinados al culto, reunidos bajo la etiqueta de «magia». Aquí Sullivan buscaba, aparentemente lo contrario, esto es la valoración del arte latinoamericano a partir del mismo canon moderno y en sus mismos términos.

Sin duda, debe más a un criterio cronológico y estilístico que a uno nacional. De esta forma, se revela la continuidad del arte latinoamericano, bien representado en algunas corrientes modernas, como el cubismo, el constructivismo y el surrealismo. También muestra la transformación de estas fuentes en estilos locales de gran riqueza y con evolución propia (*Ibid.*: 20).

Las aspiraciones universalistas del paradigma moderno no son, aparentemente, rechazadas. La muestra ‘Latin American Artists...’ despliega un discurso curatorial que circula al mismo tiempo que el del «arte global», y, al menos en el caso argentino las obras elegidas están sesgadas hacia la abstracción. Lo buscara o no, la exhibición se inscribía en el debate sobre la relación entre el centro y la periferia que, en nuevos términos, tenía lugar a partir de la «postmodernidad». En los hechos, la exposición intervino tomando una posición distanciada del tópico dominante de la globalización, y deudora de la tradición que ella misma actualizaba. Sullivan hace explícita la diferencia con otras muestras contemporáneas de Arte Latinoamericano<sup>4</sup>. En primer lugar constata que, «Si bien hubo en los decenios anteriores en los museos exposiciones significativas de artistas latinoamericanos, en los dos lustros de los años ochenta el

---

especialista norteamericana en Arte Latinoamericano y el presidente del Museo de Arte Moderno, David Rockefeller.

<sup>4</sup> Algunas de estas exposiciones panorámicas organizadas en los últimos años son: ‘Art of the Fantastic’ (Indianapolis, Indianapolis Museum of RT, 1987-1988); ‘Hispanic Art in the United States’ (Nueva York, Abbeville, 1987); ‘The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States’ (Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1988); y ‘Art in Latin America, The Modern Era’ 1920-1980 (New Haven, Yale University Press, 1989).



número de las mismas aumentó de manera espectacular» (Sullivan, 1994: 35). Pero, agrega, algunas estuvieron basadas en «una actitud esencialmente colonialista», mientras que otras «han creado la impresión errónea de una homogeneidad artística totalmente inexistente en la veintena de diversas naciones que forman América Latina» (*Ibíd.*: 35)<sup>5</sup>.

Repasa luego momentos del debate y recuerda que las elecciones de obras estuvieron dictadas por las posiciones más internacionalistas; ese relato asume simultáneamente una posición respecto de la relación del arte latinoamericano y el euro-americano, y respecto de la modernidad. El punto de partida de la muestra es la interpretación de la modernidad latinoamericana, que permite evitar una distinción radical entre dos culturas, dos identidades «plenas», como lo hacen quienes ejercen la retórica del «otro» radical. Es el caso de Hubert-Martin en ‘Les Magiciens de la Terre’<sup>6</sup>, o relativo al arte latinoamericano, en ‘Art of the Fantastic’<sup>7</sup>, apoyadas sobre la valoración del arte en la periferia a partir de pares dicotómicos: cultura occidental/no occidental (‘Les Magiciens...’); cultura anglosajona/cultura latina (‘Art of the Fantastic’). En el extremo opuesto, se pregunta Sullivan: «¿Hay algo propiamente latinoamericano o es este término simplemente una construcción colonialista que el Mundo Desarrollado aplica al Tercer Mundo?» (Sullivan, 1992: 143).

Este interrogante, tan transitado, adquiere un sentido particular en un contexto de intensos debates sobre la globalización y el multiculturalismo norteamericano. Aquí, aclaran tanto el comisario de Sevilla como Rasmussen, Sullivan propone «analizar el arte creado en Latinoamérica con un discurso estético universal». La idea no era novedosa pero la selección de los artistas encarnó una mirada particular de la modernidad latinoamericana, como puede concluirse en el caso argentino. Ya en el catálogo las biografías de los artistas muestran su interacción con la escena europea, precisando viajes y

<sup>5</sup> Sullivan trae a colación el conocido mapa de América invertido que acompañó el manifiesto de la Escuela del Sur de los hermanos Torres García y su grupo, destacando que “en esta visión innovadora de la perspectiva del planeta, Torres García puso en tela de juicio la hegemonía cultural etnocéntrica por parte de los europeos y los norteamericanos” (Sullivan, 1994: 34).

<sup>6</sup> Martin, Jean-Hubert (ed.) (1989). *Magiciens de la Terre*. Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette, París.

<sup>7</sup> Day, Holliday T. y Sturges, Hollister (1987). *Arts of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.



períodos variables de estadías. La muestra daba cuenta de las mezclas de las oleadas migratorias que fueron vehículo tanto de la formación como, años más tarde, de la participación de artistas argentinos en las vanguardias europeas. De este modo, además de artistas nacidos y residentes en América Latina se incluyen otros que emigraron de Europa a América Latina, así como otros que nacieron en América Latina pero que vivieron largo tiempo en Europa o Estados Unidos y artistas latinos de los Estados Unidos (chicanos, portorriqueños y americano-cubanos) (Rasmussen, 1992: 20).

### **La representación de la modernidad argentina en los centros**

Recordemos que los años veinte son considerados por la historiografía como el comienzo de la introducción de la modernidad en el campo artístico. Se caracterizan por la hibridación y mezcla. En primer lugar gracias a viajes que eran una práctica corriente de los artistas e intelectuales, pero también y en mayor medida por la gran proporción de inmigrantes<sup>8</sup>. El nacimiento del campo intelectual coincide con el período de modernización de Buenos Aires. Los análisis de Sarlo sobre el describen la articulación, muchas veces con asincronías, entre la modernización de Buenos Aires, la experiencia de la modernidad, y el modernismo<sup>9</sup>.

En efecto, la modernidad artística, atravesada por el tópico de la búsqueda de «lo nuevo» impulsaba a los intelectuales –como a los artistas– a mantener intercambios con pares extranjeros y de este modo los intelectuales porteños fueron receptivos a las tendencias modernas europeas; lo hicieron bajo una heterogeneidad de discursos. Se debate sobre el arte moderno y la renovación del canon

---

<sup>8</sup> Todavía en 1936 el porcentaje de extranjeros superaba el 36%. Inmigrantes e hijos de inmigrantes contribuyen de este modo, según estimaciones, al 75 por ciento del crecimiento de Buenos Aires. Reacchini de Lattes (1971). “La población de Buenos Aires: componentes demográficos del crecimiento entre 1855 y 1960”, Centro de Investigaciones Sociales Torcuato Di Tella, Centro Latinoamericano de Demografía, Editorial del Instituto, Buenos Aires, citado por Sarlo (1988: 18).

<sup>9</sup> Tomando la propuesta por Jameson para pensar el modernismo (en su articulación compleja, como respuestas a la modernización, por un lado, y a la experiencia de la Modernidad) es interesante notar cómo la falta de contemporaneidad entre estos niveles no es solo una “falta” de los modelos de modernidad “periférica” sino que puede observarse también respecto a las vanguardias históricas y la modernidad europeas (Jameson, 1996).



estético, pero también sobre la relación con los centros artísticos europeos, generadores de las vanguardias históricas, y la ubicación en ese contexto de un país periférico como Argentina. Ligado al problema de la modernidad aparece el tema de la identidad nacional, y de su relación con lo universal (Wechsler, 2003: 11). Esta «modernidad periférica» se caracteriza por la coexistencia de zonas de una vertiginosa modernización, junto a otras tradicionales o rurales. Así como la modernización es despareja y discontinua, la renovación de los lenguajes artísticos instituidos convive con espacios conservadores que, en la búsqueda de lo nacional, se inclinan por la representación naturalista de paisajes rurales.

Mientras los más modernos miran hacia el mundo urbano y sus cambios, otros se aferraban a un mundo que desaparece. Las mezclas aparecen incluso en la elaboración de la obra de cada artista, incluso los que buscan la novedad, arrastran elementos tradicionales.

La ciudad como protagonista y testigo del proceso modernizador es en suma el tema en el cual se resumen buena parte de las intenciones implícitas en estos paisajes urbanos. La ecuación planteada es la siguiente: motivos nuevos, recursos plásticos tradicionales. La mezcla, expresada –por ejemplo– en esta apropiación diferencial de la novedad, aparece como uno de los rasgos distintivos de nuestra ‘modernidad periférica’ (Wechsler, 1999a: 284).

Pero las definiciones de la identidad nacional fueron variadas; veamos dos, extremas, incluidas en la muestra del MoMA.

La elección de las obras de Florencio Molina Campos parece responder al modelo costumbrista típico, aunque no es una figura típica de la modernidad argentina<sup>10</sup>. Autodidacta, este caricaturista, comienza a publicar sus obras en los calendarios de la fábrica Alpargatas en el año 1931. Molina Campos toma el paisaje tradicional y presenta una sátira de los pobladores, en los que serían sus rasgos idiosincráticos; los personajes viven en un paisaje tipificado, con rasgos ficcionales, en armonía con la naturaleza y lejos de las ciudades modernas. A partir de 1938 el artista divide su vida entre Buenos Aires y Los Ángeles, y expone en Estados Unidos. A pesar del género grotesco, la imagen del campo y de los

<sup>10</sup> Llama la atención la cantidad de obras exhibidas de este atípico artista, en un relato tan clásico. No es mencionado, sin embargo, en el ensayo de Sullivan. Las obras, todas publicadas en calendarios de la época fueron: *Feliz año*, 1930; *Velo al gringo é mandinga*, 1930; *Vá correr sangre*, 1933; *Pa’ los carnavales*, 1935; *La Galera*, 1935; *Lo que jue ‘ndenantes*, 1936; *Por mal nombre: “El lion”*, 1940; *Calentando el horno*, 1929; *Juego ‘el pato*, 1934; *Tuito a ese ray!*; 1930; *Pa’ tizón del infierno*, 1931, *Pisando... pa’ loco*, 1930; *Igualito a su tata*, 1934; *Los musiqueros*, 1936. En todos los casos se indica como pertenencia a “colección particular”, sin especificaciones.



personajes que parecen constituir una respuesta, en clave humorística, a las operaciones simbólicas que pretenden, en el debate sobre lo nacional, del período, instituir tipos sociales «autóctonos». Esta «mirada pintoresquista», escribe Wechsler, «neutraliza la variedad y acaba por idealizar las diferentes posiciones sociales». La propuesta de los pintores es proveer estereotipos fáciles de incorporar» (Wechsler, 1999a: 280).

En la otra punta del arco de matices que describe Wechsler, se encuentra Xul Solar, representante por antonomasia de la modernidad artística de Buenos Aires. Como señala Beatriz Sarlo, su vida y su obra ilustran bien las características de la intelectualidad de la época. Lo que mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia (Sarlo, 2003: 15).

Ávido de explorar, Xul Solar se embarca rumbo a Hong Kong en 1912, pero recalca en Londres. Recorre Inglaterra, Francia e Italia, donde conoció a Pettoruti, y a partir de ahí comienza a firmar sus cuadros como «Xul Solar». Conoce en su viaje a los futuristas italianos, vive en Munich de 1921 a 1923 para regresar a Buenos Aires en 1924. Una vez de vuelta en Buenos Aires, integra el grupo vinculado al famoso periódico vanguardista *Martín Fierro*, junto a Emilio Pettoruti y Borges, y en 1954 funda junto a otros artistas el grupo Asociación Arte Nuevo. Xul Solar y Pettoruti tienen itinerarios semejantes y si bien en la muestra no se exhiben sus obras, Pettoruti es mencionado en el ensayo de Sullivan. Xul Solar mantiene conversaciones acerca de lo nacional ligado al lenguaje, con Jorge Luis Borges y, paralelamente a la pintura, trabaja en la creación de una nueva lengua, que llama «creob» –a la cual define, según recuerda Borges, como una «Pan-lengua»– basada en la astrología, y en la combinación de terminaciones y declinaciones de diversas lenguas. Las obras elegidas para la ocasión son claramente modernistas, y se subraya más su tendencia constructiva que los rasgos fantásticos o líricos de sus pinturas<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> A pesar de que tres de las pinturas que están en esta muestra ya han sido parte de ‘Art of the Fantastic’, puede observarse que en el conjunto prevalecen distintas lecturas sobre sus obras, en función de la línea de interpretación que está en juego, en sendos modelos interpretativos. Ver Rasmussen, *op. cit.*, pp. 156-163, y Day, Holliday T. y Sturges, Hollister (1987). *Arts of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, pp. 61-65.



Luego de Xul Solar, la representación del arte argentino se detiene brevemente en Berni, con obras del período en el que experimenta un nuevo realismo. La obra *Desocupados*, de 1934, está en el catálogo en diálogo con el muralismo mexicano, frente a una pintura de Siqueiros<sup>12</sup>. Casi inmediatamente se pasa al movimiento con mayor presencia en la muestra: la abstracción geométrica, específicamente los artistas de la Asociación Arte Concreto Invención. Nacidos en la década del veinte, se trata de la tercera generación de artistas argentinos «del siglo XX». En los años cuarenta y cincuenta, sus investigaciones –como las llamaban ellos– reponen el problema del internacionalismo, en un sentido cargado ideológicamente. Su perspectiva es doblemente universalista: por un lado, con el uso de composiciones geométricas se busca construir un lenguaje universal (que con retórica marxista es denominado «objetivo») y, políticamente se encuadran en la línea más vanguardista del marxismo de su tiempo, que aspira a una revolución internacional. Así lo señala Edgard Bayley, hermano de Tomás

Maldonado, los teóricos más importantes del grupo: «Los artistas y escritores enrolados en el movimiento de arte concreto parten, para la formulación estética, de una conciencia del mundo y de los medios para su transformación» (Bayley, 2003: 195).

En este sentido, la implicación política de los artistas tiene un rol decisivo en su manera de intervenir en el debate de la identidad nacional. El marxismo, por su propia teoría y por la influencia en el campo intelectual desde los partidos que responden a ella, genera numerosas vanguardias europeas y latinoamericanas que se plantean qué lugar debe tener el arte en el proceso revolucionario. El grupo y su estética, por su inscripción en la tradición marxista, privilegian lo universal-internacional frente a lo particular-nacional, como los expresa en uno de los primeros artículos de Tomás Maldonado:

Los artistas concretos provenimos de las tendencias más progresistas del arte europeo y americano. Los partidarios del chauvinismo cultural llaman a esto «vivir de reflejos europeos», aunque ellos continúen, sobre un plano inferior, el adorable «biscuit» del francés Bouguereau (Maldonado, 2003: 187).

La perspectiva plástica de Maldonado es congruente con su visión política, o mejor dicho, eran la misma cosa. El arte para Maldonado es un lenguaje, y por lo tanto debe ser llevado a su grado

---

<sup>12</sup> Hubo en la exposición tres obras, en total, de Antonio Berni. Luego reaparece en el grupo de los sesenta con *Retrato de Juanito Laguna*, de 1961 y *El mundo prometido a Juanito Laguna*, de 1962.



máximo de autoconciencia. Combatir la estética idealista, y la ilusión figurativa es un programa estético, pero sobre todo político: «El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca; solo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica puede verificar». El arte concreto se opone a la representación del humanismo que considera burgués; la eliminación del espacio ilusorio del cuadro es parte de la una batalla contra el *status quo* político, y también artístico. La retórica científicista de su estética es otro aspecto más del universalismo del proyecto concreto, y en esos términos explora los problemas plásticos, como políticos.

Las diferentes escuelas a las en las que luego se subdivide el primer grupo son distintas respuestas al problema planteado por el concretismo que es la destrucción del idealismo en la pintura. Todas tienen, a pesar de las divisiones, una concepción de su arte como universal. Por ejemplo en el caso de Madí, así lo indican las declaraciones de Kosice: «Reiteramos el advenimiento Madí como estilo universal: llenar el espacio madigráficamente, plásticamente, poéticamente, arquitecturalmente madí; ese es nuestro propósito» (Kosice, 2003: 232).

También hace sus opciones el grupo del Perceptismo, afirmando su postura en la necesidad de problematizar el formato del marco-ventana, y procedieron primero a elaborar bastidores con marcos irregulares, para luego recortar las formas y disponerlas en el muro, como en el caso de Raúl Lozza, entre otros. Las obras de todos estos grupos tienen en común elementos plásticos que responden a premisas ideológicas similares, ligados en muchos casos de manera más o menos cercana al Partido Comunista. Desde allí el movimiento pone en el centro de su planteo plástico la problematización del marco, lo que remite a la materialidad del soporte. Se refuerza lo que el idealismo (cualquier intento representativo, que crea una realidad ilusoria en el espacio del cuadro ventana) naturaliza que es el soporte material de la pintura. La perforación del cuadro muestra otra opción en esta misma búsqueda de subrayar el espacio real, e incorporar el muro, el espacio real, al espacio pictórico<sup>13</sup>.

Nuevamente en los sesenta, «internacionalismo» –junto a «vanguardia» y «política»–, fue una de las nociones alrededor de las cuales, según Giunta, giró la dinámica del campo artístico argentino

---

<sup>13</sup> En particular, Maldonado se pronunció en contra de esta solución de incorporar el muro en el escrito citado.



(Giunta, 2000: 27). Y hubo, en efecto, luchas por el significado de este término que fue cambiando conforme avanzó la década. En los primeros sesenta, al menos en algunas zonas del mundo del arte, internacionalizar el arte argentino significaba por un lado, «actualizarlo», y por otro lado para los artistas, lograr el éxito internacional (Giunta, 2000: 29). Pero la diversidad de funciones y significados que recorre la investigación de Giunta sobre el sesenta, se redujo aquí a su expresión más asentada.

Aunque en una coyuntura distinta como era el contexto que planteamos al principio, en sus elecciones y en su argumentación, la perspectiva de la muestra no se alejaba demasiado de lo que planteara Alloway en su artículo de julio de 1965 titulado «Latin America and International Art»:

El problema, a menudo discutido en América Latina y que también goza de cierta circulación externa, adquiere otras dimensiones. ¿Puede o debe el arte latinoamericano ser internacional en sus ambiciones, en su estilo, o su verdad y su tema residen en su geografía? (Giunta, 2001: 321).

La apuesta era, evidentemente, por la primera opción. No sorprende entonces que, con una mirada similar, se reeditaran las figuras de la época. La generación del sesenta se reduce a aquellos que han formado parte de uno de los sentidos que adquirió lo que Giunta definió como *el proyecto internacionalista*. Cuando, a principios de los sesenta,

[...] las instituciones y los artistas, lejos de aceptar como inevitable la condición de periféricos, estaban dispuestos a revertir definitivamente los términos de intercambio que hasta el momento los había mantenido lejos de los grandes centros (2001: 159).

En algunos círculos, que Giunta señala como los más significativos de la década, se pensó entonces que la auténtica consagración debía buscarse en Estados Unidos (2001: 161). Más allá de las pretensiones de los artistas, que, como Felipe Noé, buscaban «generar una vanguardia propia» (Giunta, 2001: 166), el arte nuevo se leyó desde las instituciones –tanto las locales como las norteamericanas– como una necesaria actualización de estilos y modos artísticos que pudieran ubicar al arte argentino en los circuitos de arte contemporáneo norteamericanos<sup>14</sup>. En este sentido, la selección de los artistas no

---

<sup>14</sup> La alianza estratégica que hicieron los artistas con las instituciones, a principios de los sesenta, sigue Giunta, pronto encontró sus límites, y ya en 1968 estalló en un anti-institucionalismo radicalizado por parte de los artistas más politizados. Para este proceso ver también Longoni y Mestman (2001).



innovó en ninguno de sus nombres. Todos ellos habían participado ya en muestras «internacionalistas», en la década del cincuenta y sesenta<sup>15</sup>. De Antonio Berni (1905-1981) hay dos obras del sesenta de la serie de Juanito Laguna<sup>16</sup>. Luego artistas identificados con el Instituto Torcuato Di Tella: Antonio Seguí, 1934, Jorge de la Vega (1930-1971), Julio Le Parc, 1928, Luis Felipe Noé, 1933 y César Paternosto, 1931.

La sección dedicada a los últimos años, no denota ningún criterio más que la mirada desde el circuito internacional, consagrando a los ya consagrados por él, concretamente, en estos casos, el norteamericano.

El paradigma del «arte global» reactualiza desde fines de los ochenta, un viejo dilema al cual se enfrenta el arte latinoamericano en Europa o Estados Unidos. Si las obras son de carácter internacional, se las considera repeticiones menores de movimientos artísticos europeos o norteamericanos. Si no es así, las obras se valorizan por su localismo y circulan en ámbitos marginales del circuito internacional donde se exaltan los valores particulares de las presuntas culturas de origen.

En oposición a la clave de lectura que proponen las exhibiciones que corresponden a aquel paradigma, 'Latin American Artists of the Twentieth Century' interviene polémicamente actualizando una lectura de la modernidad que está siendo discutida en el circuito internacional del arte. En su estrategia apela a una presentación de la modernidad latinoamericana, producto híbrido de la gran cantidad de intercambios simbólicos que produce el florecimiento de la modernidad, en las tres primeras décadas del siglo. Esta mirada no cambiará hasta los años ochenta. En las propuestas argentinas puede verse que son todas distintas maneras de plantear la cuestión de lo nacional y lo internacional en el arte.

---

<sup>15</sup> La selección reeditó exposiciones que promocionaron artistas del Instituto Di Tella como 'New Art of Argentina'<sup>15</sup> en 1964, "año estelar para el proyecto internacionalista" del arte argentino (Giunta, 2001: 275). Siete de los artistas convocados para 'Latin American Artists...' habían representado ya en Estados Unidos lo que en aquel momento se entendía como la corriente internacional del arte argentino: Le Parc, De la Vega, Kosice, Iommi, Noé, Seguí y Berni (Giunta, 2001: 276).

<sup>16</sup> Hubo en la exposición tres obras, en total, de Antonio Berni. *Desocupados*, de 1934, está en el catálogo en diálogo con el muralismo mexicano, frente a una pintura de Siqueiros. Luego, de los sesenta, *Retrato de Juanito Laguna*, de 1961 y *El mundo prometido a Juanito Laguna*, de 1962.



Los argentinos presentes en la muestra tomaron en su tiempo posición sobre ese problema, en sus itinerarios biográficos y en intervenciones públicas; sus obras se inscriben también en ese debate. En su mayoría, las selecciones coinciden en la resolución hacia las distintas variantes de una perspectiva internacionalista, en sentido amplio, atraviesa el conjunto de obras a lo largo de todo un siglo. Mientras que tal internacionalismo ya había modulado la mirada sobre el arte latinoamericano, especialmente desde Estados Unidos, esta perspectiva se hizo dominante hacia mediados de los años sesenta, para ser cuestionada desde mediados de los ochenta, a través del prisma de la postmodernidad. A mediados desde fines de los ochenta coexisten distintas políticas curatoriales en competencia. Dentro de aquellas cuyo nudo problemático es el arte proveniente de países no centrales, la noción de internacionalismo es a fines de los ochenta residual con respecto a la del arte global, cuya hegemonía va en aumento a partir de entonces.

Esta nueva manera de interpretar la calidad artística de producciones diversas pretende eliminar el sesgo etnocéntrico del internacionalismo. En su formulación más típica –que hemos descrito a través del estudio de la muestra ‘Les Magiciens de la Terre’- sin embargo, reintroduce asimetrías sostenidas ahora, no en la subsunción de los criterios de calidad a un único *canon*, como ocurría en el discurso internacionalista de los sesenta, sino, por el contrario, en una mirada que exotiza al otro, subrayando sus diferencias y desconociendo las hibridaciones propias del proceso de modernización de los países latinoamericanos. Es así como lejos de las expectativas de inclusión horizontal que producen los discursos curatoriales de este período, se trata de un espacio fuertemente condicionado que reclama un tipo de producción muy específica, a la cual asigna valor en virtud de sus diferencias con el canon central, que es el de la modernidad. Como circuito de circulación, entonces, debe señalarse que éste no se encuentra disponible para todo tipo de producción, y es por esto que los artistas se posicionan frente a esta posibilidad de maneras distintas, según el tipo de obra y de artista que proponen.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYLEY, Edgard [1946 (2003)]. **Sobre Arte Concreto.** En *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (pp. 195-198). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURDIEU, Piere *Creencia artística y bienes simbólicos, elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- RASMUSSEN, Waldo y Sullivan, Edward J. **Latin American Artists of the Twentieth Century.** New York: The Museum of Modern Art, 1992.
- GIUNTA, ANDREA, **Internacionalismo, vanguardia y política.** Buenos Aires: Paidós, 200.
- WECHSLER, DIANA “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”. En *Burucúa, José Emilio; Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política.* Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Papeles en Conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930).* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2003.