

COLECCIONAR AMÉRICA LATINA

NATALIA MAJLUF

Las colecciones no construyen historias. No necesariamente, y no aisladamente. Basta estudiar el boom del coleccionismo de arte latinoamericano de la última década: no ha habido otro momento en la historia regional en que se haya integrado un mayor número de obras a museos y colecciones privadas de Europa y Norteamérica; no ha habido probablemente tampoco otra práctica curatorial más desprovista de argumentos y discursos rectores. Podría replicarse que esto no es más que el síntoma de una condición generalizada, de aquello que hoy se designa como “lo contemporáneo”¹; pero esta resistencia a formular narrativas alcanza también a la curaduría en su referencia a períodos que pueden considerarse ya históricos.

A pesar de la ausencia de discursos rectores, se logra discernir en este proceso una sucesión de cánones que determinan con impresionante rapidez cambios en el rumbo del mercado de arte. La constitución del modernismo como nuevo modelo cosmopolita que desplaza a la construcción de una América “fantástica” es un proceso ya claramente establecido; le sigue ahora un nuevo capítulo; el del “conceptualismo”

COLECCIONAR AMÉRICA LATINA

FUJIAM ALIATAI

latinoamericano, que en los últimos años ha redefinido tanto el mercado como la curaduría de arte regional. Este nuevo orden se consagra en las colecciones que desde la esfera privada y la pública -hoy inevitablemente imbricadas-, han construido un espacio para las artes de América Latina fuera de América Latina.

Pero parecería no existir realmente un afuera en un sistema globalizado que incorpora afirmativa y enfáticamente la producción creada en lugares periféricos. El mercado internacional, las colecciones globalizadas, los lugares heterogéneos de producción artística y crítica de hecho reformulan el espacio del arte contemporáneo como un no-lugar. Coleccionistas, artistas y curadores de diversos puntos del mundo participan activamente en procesos y circuitos del mercado y de los museos a nivel internacional. Están íntimamente imbricados en una actividad que los acoge y les ofrece posibilidades de relación con el sistema globalizado. Paradójicamente, esta práctica supuestamente descentrada opera necesariamente con categorías que insisten en la especificidad geográfica. “África”,

“Asia”, o “América Latina” permiten la posibilidad de unidades manejables, que imponen orden y otorgan una posibilidad de aprehensión en la gestión de un universo ampliado y, de muchas formas, inabarcable. Las categorías regionales organizan así la acción de museos como el Museum of Latin American Art de Long Beach en California, la Colección Latinoamericana de la Universidad de Essex o el Museo del Barrio de Nueva York; así como la de cargos curatoriales especializados en el Los Angeles County Museum of Art, el Museum of Fine Arts Houston o el Blanton Museum of Art en Austin, entre otras colecciones formadas o fortalecidas en la última década como consecuencia de las demandas de inclusión surgidas de los debates multiculturales en las décadas de los años ochenta y noventa, así como de las presiones de coleccionistas y curadores latinoamericanos en los Estados Unidos. La región marca también iniciativas privadas como Daros Latin America o la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Pero incluso cuando no nombra un cargo en la estructura administrativa de los museos, surgen instancias para-curatoriales que insisten en la referencia a América Latina. Los comités de adquisiciones de arte latinoamericano en museos centrales como el MoMA de Nueva York, o la Tate Modern de Londres, instituyen extra-oficialmente la categoría a través de sus prácticas. “América Latina” se convierte aquí en una designación pragmática que facilita la administración de un corpus artístico ampliado en museos que pasaron de representar el modernismo a representar el mundo. Este uso del término es hoy menos que ideológico y más que retórico. Ha sido vaciado de sentidos: su pulsión esencialista, sus representaciones totalizantes, su lugar en los discursos de la identidad, todos cuestionados en los debates críticos de las últimas décadas², no operan ya como vectores del debate. El vacío, entonces, puede ser entendido como una superación, como la liberación de viejos paradigmas³; pero aún en su nueva y aparente limpidez, el término persiste como el marco que define y organiza un campo curatorial.

El problema radica en el desequilibrio que marca la constitución de este campo, en el hecho de que América Latina es una categoría particularmente inasible desde el mismo lugar que designa. Que se desarrolle en la región un discurso crítico en torno a Latinoamérica no implica necesariamente que exista una estructura museística correspondiente. Desde aquí, quizás sólo el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) pueda reclamar un lugar en esta nueva práctica, la cual despliega la categoría regional como eje de constitución de colecciones. Es un proyecto con escasos precedentes y pocos paralelos.⁴

Y así como las colecciones de obras, también los proyectos que implican a la región en emprendimientos amplios parecen constituirse casi siempre desde fuera. Un ejemplo es el proyecto *Documentos de arte latino y latinoamericano del siglo XX*, liderado por el Museum of Fine Arts Houston, que convoca e incorpora a equipos locales para investigar y digitalizar documentos. La concepción misma del proyecto y su gestión se hace posible sólo desde los Estados Unidos, desde sus requerimientos particulares de política interna. Los equipos que participan en el proyecto en Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Lima, México D.F., Sao Paulo o Santiago, formulan su trabajo desde un ámbito nacional, como proyectos de historia local. La suma de todo esto, la recopilación y digitalización de miles de documentos sobre el arte en la región a lo largo del siglo XX, se integrarán a una página Web de acceso abierto, en que los proyectos nacionales serán inevitablemente subsumidos y a la vez dispersados por el rubro “América Latina”.

Puesto en claro, ésta es una región que no existe como posibilidad operativa dentro de la propia práctica museística. Es un problema estructural y logístico: no existen colecciones, bibliotecas, subsidios o canales de circulación de obras, libros o agentes que permitan construir una idea de región desde la región. Entonces, en el campo específico de la formación de colecciones, “América Latina” termina por referirse a un activo o valor de consumo artístico⁵ que pone en evidencia un desequilibrio real en la producción y en la circulación del arte en la escena global.

Estamos pagando hoy las consecuencias del éxito inesperado que tuvieron las batallas por la inclusión del arte latinoamericano en los circuitos internacionales. Nadie imaginó un crecimiento tan vertiginoso, como tampoco la impresionante ampliación del mercado. Ante la frustración de muchos coleccionistas, críticos y curadores de la región, cada vez un mayor número de piezas históricas y recientes pasan a incrementar los fondos de los museos en Europa y Norteamérica. Hay episodios centrales de la historia del arte latinoamericano que difícilmente podrán ser representados en los lugares donde las obras fueron creadas, en los contextos que les dieron forma y sentido. Los esfuerzos aislados que se hacen desde algunas instituciones latinoamericanas son insuficientes para compensar la mengua de los acervos locales. Más allá de un asunto puramente patrimonial, el problema radica en que se limita casi irremediabilmente la posibilidad de acceso e incluso de representación de ciertas tradiciones del arte moderno y contemporáneo en sus lugares de origen. El debate suscitado a raíz de la adquisición de la colección Adolpho Leirner por el Museum of Fine Arts de Houston reveló la falta de argumentos de la crítica brasilera para explicar esta falla en el sistema artístico local, por lo demás uno de los más desarrollados de América Latina. No es el lugar para intentar explicar este fracaso, que tiene más que ver con la eficacia institucional que con cualquier argumento basado exclusivamente en la falta de recursos (véanse si no las donaciones hechas por coleccionistas y empresarios de América Latina a museos europeos y norteamericanos en la última década). Basta aquí con constatar la ausencia de infraestructuras locales lo suficientemente sólidas y dotadas como para competir en el nuevo escenario global. El resultado, una distribución desigual del corpus legitimado por el sistema internacional; proceso que se agrava por la creciente presión sobre los precios.⁶ Es difícil imaginar que en el corto e incluso en el mediano plazo los museos de la región puedan llegar a competir en igualdad de condiciones con los museos de Europa y Norteamérica. Por lo mismo, crear colecciones locales será por mucho tiempo una de las tareas más apremiantes

para los museos de la región. Dicho esto, no hay razones para idealizar las prácticas de colección de los pocos museos en América Latina que mantienen una efectiva política de adquisiciones.

Pero hay respuestas que hacen una diferencia. El trabajo de investigación, formulado desde las microhistorias locales, permite otorgar densidad a una acción institucional que se suele ver rebasada por los requerimientos de la gestión. La producción de la Red Conceptualismos del Sur, que reúne a un grupo de cerca de cincuenta investigadores de diversos países en un debate abierto sobre la historia reciente del arte contemporáneo, propone una fórmula distinta de producción historiográfica, que se activa a través de inserciones puntuales y esporádicas en museos y universidades. Es un modelo descentralizado pero que se ve políticamente localizado por la recuperación de un nuevo tejido histórico.⁷

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, curada por Olivier Debrouse, Pilar García, Cuauhtémoc Medina y Álvaro Vázquez propone otro modelo. El punto de partida fue una doble constatación: la ausencia de una historiografía local y de un coleccionismo público en México desde los años sesenta, sumada a la desinformación y los estereotipos que rigieron la recepción crítica del arte contemporáneo mexicano en los circuitos internacionales a partir de la década de 1990.⁸ Un paciente trabajo de archivos y de recuperación de obras olvidadas y perdidas dio forma a una exposición que tácitamente se proponía como un ejercicio de curaduría de colecciones para un museo en proceso de formación, el MUCA –hoy MUAC–. Realizado o no su objetivo, el resultado es una referencia que otorga densidad al debate sobre el arte contemporáneo en México.

Es difícil imaginar que historias así constituidas puedan hoy producirse desde el coleccionismo internacional. Que uno de los curadores de *La era de la discrepancia* haya sido a la vez el primer curador de colecciones latinoamericanas de la Tate Modern, sugiere que importa, y mucho, la posición desde donde se construyen las narrativas de la historia del arte regional. Es probable que buena parte de las obras incluidas en esa

exposición no sea nunca parte de colecciones de los museos metropolitanos, como tampoco es previsible que las historias locales que dan sentido a esas obras importen demasiado desde una perspectiva internacional. Pero es sólo desde esta mirada histórica que se hace posible dotar de pertinencia a una producción que de otra forma quedaría suspendida en el tiempo presente de una contemporaneidad artística regida en última instancia por el mercado.

En eso radica la eficacia de proyectos como la Red Conceptualismos del Sur o *La era de la discrepancia*, en la densidad de la información, en la precisión de los datos con los que se construye una trama argumental. En cuanto crean sus propios contextos, pueden tejer historias alternativas, que no dependen ni de grandes narrativas ni de categorías preestablecidas. Las micro-prácticas de la investigación focalizan el análisis, localizan también el conocimiento en relatos y en debates precisos. Permiten así una alternativa a narrativas que se sustentan en viejas categorías geográficas, vagas coincidencias temáticas o, lo que es peor, en el retorno, admitido o no, a la idea de estilo.

En la medida que sea asumido no como una condición, sino tan sólo como una posición táctica frente a los procesos de la internacionalización, el conocimiento local puede también evitar el peligro mayor de alinearse a los discursos nacionalistas o cerrarse en una ingenua posición provinciana. Pero un trabajo así no conduce sólo a la producción de historias locales, propone también el tejido de tramas mucho más amplias, permite imaginar incluso la posibilidad de una microhistoria de la globalización.

Pasar de la microhistoria a la microcuraduría implica pasar de la especulación académica al trabajo institucional, reformular la noción del contexto para poder pensar nuevamente en una noción de audiencias y de públicos que no se cosifique como praxis instrumental. Pero las posibilidades de esta opción sólo se podrán concretar si se cierra la profunda brecha que hoy separa la universidad del museo, la investigación de la curaduría. Desde uno y otro lado, la pregunta pasa por la necesidad de

formular una práctica política de la curaduría, determinada por estrategias y objetivos precisos, en que el debate no se quede tan sólo en la crítica institucional sino que produzca también una nueva toma de posiciones. En alguna de las múltiples historias y colecciones que puedan así construirse, tal vez, y sólo tal vez, América Latina pueda llegar a figurar como una categoría pertinente.

1 Terry Smith. *Contemporary Art and Contemporaneity*. *Critical Inquiry* 32 (Summer 2006). 681-707. Véase también los dos números de *e-flux journal* dedicados al tema *What is contemporary art* 11 (diciembre de 2009) y 12 (enero de 2010).

2 Véase la entrevista de Juan Pablo Pérez a Gerardo Mosquera. *Contra el arte latinoamericano*. Ramona, Buenos Aires. 91 (2009).

3 Por ejemplo, Néstor García Canclini. *Geopolítica del arte: nociones en desuso*. *Salonkritik* (21 de marzo de 2010). http://salonkritik.net/09-10/2010/03/geopolitica_del_arte_nociones.php.

4 Salvo la colección latinoamericana del Museo de Bellas Artes de Caracas, quizás sólo sea posible citar como colección regional el inoperante Museo de Arte de las Américas, de la OEA, en Washington, D. C., que permanece como una ejemplar muestra del fracaso de la diplomacia internacional en el campo del arte. Los precedentes también son escasos. Durante la Guerra Fría la región fue un campo de fricción en la política hemisférica, pero no forjó un lugar en el mercado de arte, y menos en el campo del coleccionismo. En las décadas de 1960 y 1970 colecciones como la del Museo de la Solidaridad con Chile, o de la Galería Latinoamericana, hoy Colección de Arte de Nuestra América, Casa de las Américas, en La Habana, se erigieron como estructuras para la acción política, en que la sola adhesión, como acto personal de cada artista, más allá de cualquier postulado propiamente estético o incluso regional, determinaba las pautas del coleccionismo. Hoy son proyectos virtualmente cerrados.

5 Joaquín Barriendos. *Museographic Imaginaries: Geopolitics of Global Art in the Era of the Expanded Internationalism* in *The International Journal of the Inclusive Museum*, 2, n. 1 (2009). 189-201.

6 Véase los comentarios de Paulo Herkenhoff y Suely Rolnik hechos en el contexto de la mesa “La voz subalterna: Latinoamérica” en *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*. Manuel Borja-Villel y Yolanda Romero, eds. España: Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, 2009. 202-203.

7 Información sobre la red en <http://conceptual.inexistente.net/>

8 Véase Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina. “*Genealogía de una exposición*” en Olivier Debroise, ed. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México. Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007.18-23.