

Tramas y murmullos en las historias de las exposiciones de arte latinoamericano¹

[wefts and murmurs in the stories of
latin american art exhibitions]

PAULINA VARAS · FRANCISCO GODOY*

*
Paulina Varas²
Universidad Andrés Bello
Santiago, Chile

*
Francisco Godoy³
España

> **Cómo citar este artículo:** Vargas, P. y Godoy, F. (2021). Tramas y murmullos en las historias de las exposiciones de arte latinoamericano. *Revista I80*, (48), 08-17. [http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.\(2021\).art-977](http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.(2021).art-977)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.\(2021\).art-977](http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.(2021).art-977)

Resumen: El presente texto propone una revisión de algunos hitos expositivos de arte latinoamericano, y a la vez la construcción de categorías identitarias de algunas prácticas artísticas de los años sesenta y setenta. Sobre la base de una revisión de las historias de exposiciones como "Global Conceptualism" (Nueva York, 1999) o "Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968" (Madrid, 2001), y de centros de arte como el CAYC (Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires), se reastrean denominaciones que ayudan a mapear una trama de relaciones que operan como marcas legitimadoras de una cuota de diferencia de los países de las periferias. El texto propone la importancia de revisar todos aquellos detalles que conformaron, por ejemplo, la noción de *conceptualismo ideológico*, los cuales fueron desmarcados de su lógica inicial, fechada en un momento específico y siguieron operando en lógicas expositivas después de más de veinte años. Finalmente, se propone prestar atención a las tramas y los murmullos que han configurado una sólida plataforma de legitimación de algunos discursos de poder en la historia de las exposiciones de arte latinoamericano.

Palabras clave: arte latinoamericano, curatorial, genealogías

Abstract: *This text proposes a review of some landmarks exhibitions of Latin American art, and at the same time the construction of identity categories of some artistic practices of the sixties and seventies. Based on a review of the histories of exhibitions such as "Global Conceptualism" (New York, 1999) or "Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968" (Madrid, 2001), and of art centers such as CAYC (Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires), we follow denominations that map a web of relationships that operate as legitimizing marks of a quota of difference from the countries of the former peripheries. The text proposes the importance of reviewing all those details that shaped, for example, the notion of ideological conceptualism which were unmarked from its initial logic, dated at a specific time and continued to operate in expository logics after more than twenty years. Finally, it is proposed to pay attention to the wefts and murmurs that have formed a solid platform for legitimizing some discourses of power in the history of Latin American art exhibitions.*

Keywords: curatorial, Latin american art, genealogy

INTRODUCCIÓN

Este ensayo propone una revisión de diversos hitos expositivos del arte latinoamericano para preguntarse, contemporáneamente, por las condiciones genealógicas en que circulan las obras de artistas de América Latina en el escenario internacional. Desde esta revisión crítica preguntamos, ¿cuál es la relación entre la creación de categorías que designan prácticas y las lógicas de poder, capital y arte en el llamado arte latinoamericano? ¿Cómo han afectado a las lógicas expositivas las formas de captura del mercado en el arte latinoamericano de los años setenta y ochenta hasta el día de hoy? Sobre este escenario vemos una necesaria revisión crítica que aporte una mirada más compleja de aquello que sigue operando como una noción territorial muchas veces restrictiva y colonial de las diferencias culturales.

Los modelos expositivos que han marcado la segunda mitad del siglo XX señalan un sistema de ciclos, de defensa y alejamiento de "lo latinoamericano", con vaivenes de intereses, poderes y capitales, que no ha finalizado. No es posible ver un nuevo escenario sin tener a la mano una genealogía crítica de ciertas exposiciones que han impuesto una forma de ver las prácticas artísticas de los territorios de las denominadas excolonias. Consignar estas líneas de fuerza permitiría ver maneras de poner en cuestión las lógicas de poder y el capital como un deseo que irrumpa en ese dominio simbólico de orden únicamente mercantil.

Proponemos una revisión de diferentes hitos expositivos fechados en momentos específicos, donde podemos identificar el uso de categorías que sustentan una mirada útil políticamente y mercantil del arte latinoamericano. Sobre la base de la revisión de fuentes documentales e investigaciones previas, nos preguntamos si estas experiencias dan cuenta de una forma de operar que esté superada para dar cabida a otro escenario o es necesario aún seguir analizando estas categorizaciones para enfocarse críticamente en el presente y las condiciones actuales de la circulación del arte latinoamericano. Este texto pretende trazar las condiciones y marcos referenciales para apostar por la emergencia de nuevas prácticas de crítica institucional o crítica al sistema de exposiciones de arte latinoamericano, que deberían considerar las tramas y murmullos⁴ que circulan en sus historias.

LA INVENCION Y EL BOOM DEL ARTE LATINOAMERICANO

La década de los años ochenta fue llamada por Félix Guattari (1998) como los "años de invierno", al referirse al enfriamiento ideológico que sufrieron los países europeos con la consolidación global del neoliberalismo y

el fin de las últimas secuelas del mayo del 68 francés. Se trató de un desencanto europeo respecto de los procesos izquierdistas de los sesenta y setenta, que también implicaron conflictos como regímenes dictatoriales y guerras civiles en países del entonces denominado Tercer Mundo.

Entre 1983 y 1989 se produjo el aparente fin de este invierno con el gradual desmantelamiento de las dictaduras del Cono Sur. Incluso el año 1989 fue "una fecha que marca para algunos analistas no sólo el final de la guerra fría sino el del propio siglo XX" (Murría, 2000, p. 9). El llamado fin de la Guerra Fría —que fue más bien una "guerra caliente" para el Sur— es el símbolo del triunfo del capitalismo global con la icónica caída del muro de Berlín y la subsiguiente desintegración del bloque soviético. Este trance de desactivación de los procesos de lucha de la izquierda histórica resultó en un desplazamiento hacia una política de lo menor, en términos de lo biopolítico, lo cotidiano o lo minoritario, rescatándose otras subjetividades que abrían un campo de posibles cuando todo parecía imposible. Emergió una mirada hacia la alteridad que más que incorporarla como un espacio de disenso frente a las grandes narrativas del poder hegemónico, lo que irá sucediendo será la irrupción de una nueva subjetividad a ser apropiada por las lógicas de la sociedad del control (Deleuze, 2012).

El proyecto expositivo y de investigación "Perder la forma humana", curado por la Red de Conceptualismos del Sur (Amigo et al., 2012), dejó al descubierto que en América Latina esta resistencia biopolítica se articuló a partir de nodos particulares de colectivismo frente a los aparatos represores de las dictaduras. Esto fue activando la memoria de los largos ochenta latinoamericanos tomando como punto de partida el golpe de Estado de Pinochet en Chile en 1973 y como referencia de quiebre hacia otro ciclo político y cultural, la insurgencia zapatista en 1994. Fue tal la potencia simbólica del golpe militar chileno como cambio de paradigma que su resultado desestabilizó lo definido como verdad en la estructura dialéctica de la anterior división del mundo. Su violencia sísmica iba a permitir una doble maniobra macabra al dejar camino libre al capital para subsumir y canalizar gran parte del potencial desestabilizador de esas otras subjetividades. Mientras se diseñaba un proyecto global de múltiples minorías, se exacerbaban también unos nacionalismos eurocéntricos que sustentaban una xenofobia institucional y cotidiana.

El sistema regulador de la nueva política hegemónica neoliberal resonó fuertemente en la explosión global de los discursos multiculturales que, por entonces, estaban entrando en crisis a nivel local en el ámbito

anglosajón. Esta práctica de integración social suave de la diferencia racial y colonial tuvo su explosión institucional, tanto a través de la creación de museos y centros de arte, como de exposiciones que dieron un giro hacia los márgenes de la producción artística. En el marco de lo global, las buenas intenciones encubrían la potencia que se daba al valor económico de las artes consideradas periféricas, su espectacularización y su desvinculación cultural.

En los albores de 1989 en Estados Unidos, este modelo se iba a transformar, por ejemplo, mediante el ejercicio estratégico de entrenar y contratar a una cadena de "curadores latinoamericanos de arte latinoamericano" en el sistema del arte estadounidense, ello ocurrió a partir de la creación este año del primer puesto en el mundo llamado "Curator of Latin American Art" en el Blanton Museum of Art de Austin, que ocupó Mari Carmen Ramírez.

DE LOS OCHENTA A LOS CUARENTA, DE IDA Y VUELTA EN EL NEOCOLONIALISMO ESTADOUNIDENSE

Es posible proponer que fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en su colección y exposiciones, el que construyó las narrativas y selección de obras que sustentan la noción internacional de *arte latinoamericano*. Este constructo creado en 1943 por los Estados Unidos respondía a las relaciones que establecía entonces con las repúblicas del Sur. El interés del MoMA por este estuvo presente desde su origen. En 1931, Diego Rivera tuvo una exposición individual en el museo con récord total de público, 57.000 visitantes. En 1933 se presentaron las exposiciones "Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera" y "American Sources of Modern (Aztec, Mayan, Incan)". En esta última se presentaron elementos que conformarían las supuestas fuentes precolombinas del arte moderno. Además, es necesario considerar que el Metropolitan Museum ya había realizado en 1930 la exposición "Mexican Art". Todas estas operaciones fueron ratificadas y potenciadas por la Conferencia Panamericana de 1936 realizada en Buenos Aires. El MoMA, al principio, no tuvo una iniciativa de exhibición temporal, sino que de colección. Abarcando una mayor cantidad de países, el MoMA culminaba este primer momento de apogeo latinoamericano estadounidense en 1943 con la exposición "The Latin American Collection of the Museum of Modern Art". Con esta colección se abrió el período más activo de adquisiciones de arte latinoamericano del museo: se compraron 195 obras contemporáneas, a las que se sumaban veintinueve obras modernas de artistas como Torres-García, Figari o Ponce de León donadas por particulares y/o gobiernos. Para adquirir las obras, el MoMA contrató a Lincoln

Kirstein como curador y consultor en arte latinoamericano del museo entre 1942 y 1943, aunque este no era un conocedor del tema ni hablaba castellano y/o portugués. Kirstein llegó a ese puesto por intermediación de Nelson Rockefeller, en un escenario donde alternativamente el curador debía ir como militar a la guerra. En 1942, Kirstein viajaría por cinco meses y medio a Latinoamérica, visitando Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay y México. En dichos lugares, Kirstein intentó alejarse lo máximo posible de las instituciones locales, incluso ocultando que sus adquisiciones eran para el MoMA.

En el contexto bélico, el concepto arte latinoamericano derivó de una utilización política estratégica de Estados Unidos de unificación de América Latina como buen vecino del sur. No se trataba de un invento de Kirstein. El agente curatorial era más bien incidental en relación con las necesidades políticas y económicas de Estados Unidos. De ahí que unos cuantos críticos insistieran en las motivaciones subterráneas existentes en el interés por el arte del Sur. Con sus propias motivaciones políticas, esta serie de exposiciones constituyó un primer momento de densidad en el interés por el arte latinoamericano en Estados Unidos. Con la exposición del MoMA se consolidaba la idea de un arte propio de América Latina separado del Norte, cuya fuerza en la narración central del museo se vería mermada tras la salida de Barr de la dirección. Si bien Yúdice ha identificado en la década de los ochenta el *"momentum"* muy particular estadounidense que tiende hacia la absorción globalizante de la diversidad de identidades" (Yúdice, 1994, p. 90), podríamos decir que el mismo modelo se presentaba en los Estados Unidos de los cuarenta, configurando otro punto de inflexión a partir de la construcción de colecciones y la proliferación de exposiciones, tanto latinoamericanas como de otros espacios colonizados.

Como una nomenclatura de resistencia en el ámbito artístico, desde los años sesenta se ha recuperado la noción de arte latinoamericano en América Latina como campo de enunciación. Tomando como referentes los movimientos libertarios de la filosofía de la liberación, se comenzaron a proponer derivas del arte *de, desde, contra* y *poslatinoamericano*. Concepciones simplistas de que este es por "condición" un arte social han sido esgrimidas desde entonces a partir de su valor de contenido en cuanto representatividad. Este asunto ha sido perpetuado en distintos contextos expositivos en Europa y Estados Unidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Es importante destacar el arte latinoamericano como un arte de la llamada "experiencia" después del denominado *boom* de

los ochenta, cuando comenzó a circular en ferias y bienales internacionales. Tal situación fue modificando las ideas preconcebidas sobre este lugar y, aparentemente, modificando los esencialismos. "Lo artístico latinoamericano fue (y sigue siendo a veces) considerado en términos esencialistas, como designando una realidad homogénea y compacta expresable en formas particulares" (Escobar, 1997, p. 14), esto es, que el latinoamericanismo, en tanto proyección regional de los nacionalismos —basados en las relaciones con un pasado indígena, conflictos coloniales, mestizajes, procesos transculturales, dependencia económica y cultural, etc.— construiría imágenes identitarias específicas en un territorio común. Esta mirada es la que finalmente fue aplanando, en numerosas ocasiones, las diferencias o disidencias internas a la hora incluso de hacer circular un tipo de arte específico de estos lugares por los centros, pues las expectativas sobre la identidad se presentaban adelantadas a las mismas producciones de los artistas, cuyos resultados esencialistas no lograban cumplir. Escobar señalaba que la participación del arte periférico en grandes mercados y exhibiciones se da como el resultado de su inclusión en el momento global desde la fetichización del término "diferente". En este encuadre, el "otro" de hoy es el "subalterno" de ayer; el "buen salvaje" de anteaer, quizá. Se ha señalado ya con suficiencia el riesgo multiculturalista de idealizar lo pluridentitario latinoamericano en cuanto versión posmoderna de lo real maravilloso empaquetado (Escobar, 1997).

De lo curatorial al mercado del arte hay un solo paso. En 1980 y 1981 las casas de arte Sotheby's y Christie's, respectivamente, comenzaron las subastas de arte latinoamericano y el mercado general del arte vivió una revitalización especulativa fundamental en el período 1987-1989. En 1988 Christie's realizó una gran subasta de obras latinoamericanas en su sede neoyorkina que le reportaron 4,4 millones de dólares. Y en 1989, el Museum of Mankind de Londres, al igual que Patricia Phelps de Cisneros, participaron como *advisors* de la muestra "Arte en Iberoamérica", 1989. El museo albergó entre 1970 y 2004 las colecciones de África, América y Australia cuando la sede central del British Museum decía no tener espacio suficiente para dichas colecciones. Considerando el *boom* del arte latinoamericano en el mercado de los Estados Unidos, Christie's participó también como *sponsor* de la exposición.

En los años noventa hubo un intenso interés por la circulación del arte latinoamericano a nivel internacional. Se realizaron una serie de exposiciones y publicaciones que buscaban revertir la mirada esencialista

sobre la diferencia y preguntarse por los modos de circulación de lo latinoamericano en el ámbito internacional, el cual había sido hasta entonces pauteado desde los centros; estas iniciativas querían poner en cuestión la imagen de alteridad elaborada por estos sobre la producción artística en Latinoamérica. Ejemplos de este interés por la circulación de obras de artistas de América Latina son; por un lado, la creación de la Bial de la Habana, que no solo se ocupó de exhibir las producciones de artistas latinoamericanos, sino también de generar mesas de debate con intelectuales de los distintos países como manera de ir construyendo insumos teóricos para la problematización de lo latinoamericano; por otro, la realización de exposiciones como "Ante América", que contó con la curaduría de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss y fue realizada en Bogotá con itinerancia a Estados Unidos, y "Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles", curada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en la Archer M. Huntington Art Gallery en 1992.

DESDE EL CONCEPTUALISMO IDEOLÓGICO HASTA GLOBAL CONCEPTUALISM

En específico, la comercialización del arte conceptual latinoamericano de los años sesenta y setenta ha pasado por un proceso de plusvalía con base en su "diferencia ideológica", como marcaje geopolítico de una politicidad disidente con el modelo euro-norteamericano. En gran parte, esta diferenciación estratégica va a partir de la noción de *conceptualismo ideológico* que fue acuñada por el historiador del arte español Simón Marchán Fiz (1997). El problema que aquí radica es el esencialismo implícito. ¿Podría haber emergido un conceptualismo tautológico en América Latina que sea mostrado en las exposiciones? Y al revés, ¿es posible pensar en reconocer y exhibir conceptualismos ideológicos en países del centro? El problema a futuro será cómo desmarcar esa norma y generar una incidencia que interpele o se desmarque del canon de la historia del arte conceptual que fue normalizando una diversidad de prácticas muy disímiles.

Un antecedente certero para pensar los procesos de internacionalización, difusión y comercialización del arte conceptual producido en América Latina fue el CAYC de Buenos Aires, liderado por el crítico y empresario argentino Jorge Glusberg⁵. Sus contenidos estuvieron focalizados en la idea de experimentalidad de las artes visuales en conexión con la ciencia y los estudios sociales, incluyendo un elemento interdisciplinar que se irá redefiniendo en los distintos momentos del centro en cuanto a los vínculos con las instituciones artísticas, políticas y sociales. Desde el CAYC se realizaron numerosas exposiciones y



Figura 1
Sección latinoamericana en "Global Conceptualism"
Nota: Fotografía de Steven Jo, cortesía del Queens Museum, Nueva York.

conferencias de diversos artistas e intelectuales del Norte global, que acudían a este centro porque proponía una relación directa con nuevos lenguajes del arte internacional. No es casual que esto ocurriese en Buenos Aires —una ciudad marcada desde el siglo XIX, con la llamada *Campaña del desierto* y la convocada inmigración italiana— que se ha creído por ciertos grupos de poder como europea o se ha autopropuesto como el territorio más cercano (racial, intelectual y arquitectónicamente) a lo europeo, es decir, a lo internacional (Giunta, 2001).

Es importante tomar en cuenta la cronología de las exposiciones del CAYC y las problemáticas que derivan de su constitución para fundar una visión crítica de la imagen que va a representar en el arte internacional y que va a colaborar en la conformación de la idea sobre los conceptualismos latinoamericanos como enmarcados en esta tradición ideológica señalada por Marchán Fiz (1997). Los folletos y gacetillas del CAYC eran escritos en español y traducidos al inglés, dando cuenta del interés de Glusberg de la circulación internacional de esta información. Mediante su difusión allende las fronteras argentinas, Glusberg se encargó personalmente de que las actividades del CAYC obtuvieran desde el inicio resonancia más allá de las fronteras nacionales.

En la ciudad de Madrid en 1972, la editorial Comunicación de Madrid publicó la primera edición del libro de Simón Marchán Fiz *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. El libro recogía una serie de episodios de prácticas artísticas experimentales que sucedían en el momento. Simón Marchán Fiz entró en contacto con Glusberg cuando este hizo su primer viaje a

España en 1972. Esta relación explica la recepción de Marchán Fiz de todo el material publicado por el CAYC y las ideas que portaban, como por ejemplo las relacionadas con *arte de sistemas* o *arte e ideología* (títulos de algunas exposiciones del CAYC). Glusberg enviaba a Marchán Fiz todas las gacetillas y publicaciones que producía el CAYC, y desde esos envíos es que este se iba haciendo una idea de lo que sucedía en Argentina con las prácticas artísticas del momento.

Marchán Fiz, en su libro identifica tres tendencias en el arte conceptual del momento: la *lingüística*, la *empírico-medial* y el *conceptualismo ideológico*. El autor escribe, a propósito del arte conceptual en sociedades que entiende como periféricas, pero que están marcadas por una historia y relación colonial, como España y Argentina, el posible desborde de las tautologías y la inserción en sistemas sociales más amplios. Marchán Fiz, en su mirada neocolonial de español, se refiere únicamente a las manifestaciones de dos países, España y Argentina. Las referencias son el CAYC y el itinerario que dio como resultado lo que se denominó *Tucumán Arde*. Simón Marchán Fiz ejemplifica la edición de 1974 de su libro con casos concretos de exposiciones en el CAYC de Buenos Aires: las muestras de "Arte e ideología en 1972"; "Homenaje a Salvador Allende", pensada para septiembre de 1973; "Video-alternativo", realizada en 1974 y "Arte de sistemas de Latinoamérica", llevada a cabo en Amberes el mismo año. El autor deja en claro que los ejemplos están sometidos a la información que va recopilando: "En Argentina se ha hablado de un conceptualismo ideológico, aplicado a diversas manifestaciones" (1997, p. 326), aseveración que se refiere a la

propuesta de Jorge Glusberg. Marchán Fiz no conoce otras experiencias en América Latina para la edición de su libro de 1972.

Así es como el conceptualismo ideológico desde esta mirada neocolonialista de Marchán Fiz se expande como una fuente primordial para la curadora Mari Carmen Ramírez, quien lo menciona de manera programática por primera vez en 1993 en el catálogo de la exposición "Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America". El primer problema es que Ramírez va a emplear conceptualismo ideológico para referirse a artistas de diversos países de América Latina que irá unificando en relación con la adscripción de sus prácticas bajo esta noción.

En la propuesta de Ramírez, en primer lugar, se expanden las ideas del conceptualismo ideológico planteadas por Marchán Fiz con los ejemplos de Argentina y España hasta otros ejemplos abarcando más países como Chile, Brasil y Uruguay, donde vuelve a instalar estas prácticas como una "subrama" del conceptualismo canónico, una diferencia esencial determinada por un contexto que las transforma en un vínculo directo y unívoco. Es allí donde aparece la necesidad de pensar la inscripción del conceptualismo ideológico en la problemática de lo global, que vacía su sentido crítico inicial de esas prácticas porque deja de lado las especificidades locales y la resistencia de muchas de tales prácticas artísticas por entrar en los relatos hegemónicos de arte para convertirse en un canon. Sin las particularidades locales no se puede abordar críticamente ni exhibir con cierta coherencia contextual la producción del conceptualismo en América Latina.

LA EXPOSICIÓN "GLOBAL CONCEPTUALISM"

En 1999, Mari Carmen Ramírez es invitada por Luis Camnitzer a ser curadora de la sección latinoamericana de la exposición "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s" en la cual ella solo exhibió obras de artistas de nacionalidad argentina y brasileña (Figura 1). En esa ocasión Ramírez escribirá un texto para el catálogo que recuperará ideas de otra exposición anterior titulada "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America" (1993), pero lo complejizará en este nuevo escenario de los conceptualismos globales. El anterior texto que evocaba los conceptualismos ideológicos se enraizaba en una exposición de corte colonialista que se valía de las lógicas internacionalistas para validar su repercusión crítica, una inclusión de las diferencias que operaba de manera aséptica con las disidencias en medio de un escenario de celebraciones nacionalistas desde la mirada estadounidense del MoMA. En este caso, la exposición "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s" fue parte de un proyecto que implicó revisiones de los relatos canónicos y suscitó una serie de críticas externas e internas —a las que nos referiremos en detalle en el siguiente epígrafe—. Del mismo modo, va a ser realizada desde el contexto estadounidense, pero en una periferia del centro de poder de Nueva York como es el Museo de Queens, cuyas ambiciones fueron desmarcarse de lo que hasta el momento se definía como arte conceptual hegemónico.

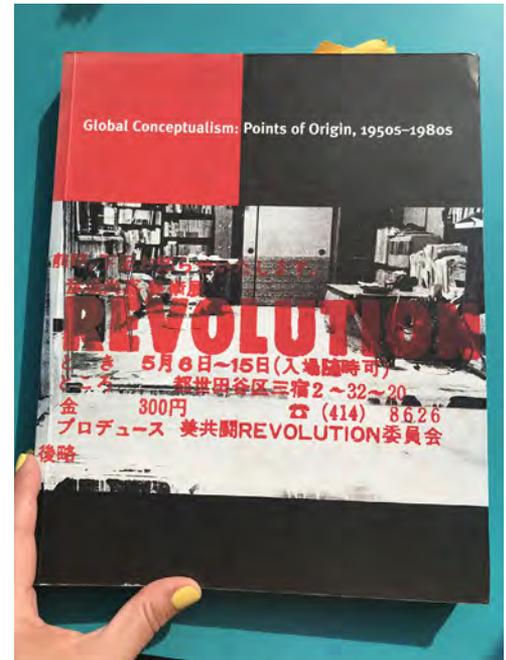
La curaduría de la exposición "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s" en Nueva York, estuvo a cargo de Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel

Figura 2
Portada del catálogo de la exposición "Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s"
Nota: Fotografía de Steven Jo, cortesía del Queens Museum, Nueva York.

Weiss, y dividió el territorio global en once zonas, las cuales a su vez estuvieron a cargo cada una de un curador (Figura 2). Se trató de una revisión del arte conceptual con las propuestas de diversas regiones que no fueran solo estadounidenses o inglesas. Los ensayos fueron realizados por autores que habían trabajado sobre la presencia del arte conceptual en sus regiones y las obras de los artistas se correspondían al período mencionado en el título de la exposición. La idea para cada curador fue analizar las prácticas del conceptualismo según dos momentos: el primero, desde fines de los años cincuenta hasta 1973 y, el segundo, desde mediados de los setenta hasta los años ochenta. Según esta división cronológica, Camnitzer ha señalado: "Lo que importaba era que determinadas crisis generaron respuestas que para evitar la represión adoptaron formas desmaterializadas que ayudaban a la comunicación rápida y directa con un mínimo de erosión de la información transmitida" (Camnitzer, 2008, citado en Davis, 2008, p. 31), oponiéndose a la periodificación de los conceptualismos angloamericanos dentro del esquema 1965-1975, y siguiendo las rutas que permitirían los relojes locales de las obras incluidas en esta exposición.

La manera de acceder a la información sobre los episodios exhibidos chocaba con las alternativas de conocer en profundidad la investigación de estos episodios a nivel local, como señala Jane Farver (2015). Para invitar a los curadores de la exposición:

Nos basamos en exposiciones que habíamos visto, lo que habíamos leído, y las recomendaciones de colegas para armar nuestro equipo. Las



demarcaciones geográficas ahora pueden parecer casuales, pero en el momento que estaban interesados en poner adelante la información sobre las actividades conceptualistas de los cuales éramos conscientes, y en invitar a curadores que sabíamos estaban trabajando con este tema (p. 4).

En ese sentido Farver recuerda las contradicciones internas del grupo respecto de pensar estos vínculos "entre" los conceptualismos globales, y señala:

Mientras que un número de curadores estaban familiarizados de las actividades conceptualistas no solo en sus propias áreas, sino también en los EE. UU. y Europa, la mayoría no podía hablar sobre lo que había ocurrido en las regiones vecinas a la suya (2015, p. 5).

Sobre esta cuestión surgen preguntas referidas a las posibilidades de articulación interna de la exposición como un nuevo escenario de incidencia de un discurso que incluya esas historias locales. Entonces, ¿cómo se dieron estas vinculaciones entre las provincias del conceptualismo global? "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s" fue considerada por algunos críticos como un "acto de piratería histórica", sobre todo por la reducida representación estadounidense con relación a otras secciones. En todo caso Rachel Weiss propone que el sentido global de la exposición no estaba pensado como un consenso. Las secciones estaban articuladas según las posibilidades argumentativas para estos conceptualismos: artistas que trabajaban

las dimensiones de clase del arte y su relación con el capital y el mercantilismo; otros que se centraban en el dinero, presentando una corriente marxista; una línea de artistas que trabajaban a través de documentos de identidad; y, finalmente, agrupaciones basadas en metodologías artísticas como campañas colectivas, procesiones y acciones públicas.

Esta muestra planteaba el desarrollo de formas de conceptualismo en regiones diferentes a las tratadas únicamente por el canon histórico hasta el momento y se propuso dentro de sus objetivos, según palabras de Mari Carmen Ramírez:

revitalizar el modelo hegemónico con el cual se había visto el conceptualismo que siempre se planteaba en términos del modelo central, sea estadounidense o inglés. Al demostrar que eso solamente fue una manifestación regional de un fenómeno mucho más amplio y que se dio en un contexto global (citada en Zamudio-Taylor, 1997, p. 31).

LA EXPOSICIÓN "VERSIONES DEL SUR"

"Versiones del Sur" ha sido sin lugar a dudas el proyecto expositivo más grande montado en el Estado español en relación con el arte latinoamericano. Involucró a varios equipos curatoriales, movilizó un ingente número de obras, cercano a las setecientas piezas, y utilizó todos los espacios de exposición temporal con los que el Museo Reina Sofía contaba en ese momento, incluidos los dos palacios del parque del Retiro. El proyecto general fue concebido por el curador canario Octavio Zaya, a partir de la invitación de José Guirao, director del museo entonces. Zaya propuso a Guirao la participación de una serie de curadores latinoamericanos para que colaborasen en la iniciativa. De ahí que el proyecto contara con cinco exposiciones-ensayos paralelas, y una adenda.

El 12 de diciembre de 2000 se inauguraron en el edificio Sabatini los cuatro proyectos que ahí se presentaban: "Más allá del documento", curado por Octavio Zaya y Mónica Amor; "Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968", curado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; "No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo", curado por Gerardo Mosquera y "F(r)icciones", curado por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa. Se inauguró ese día también el primero de los proyectos latinoamericanos del Espacio Uno con Mujeres Creando y el organismo RhR. Por motivos presupuestarios, el 23 de enero de 2001 se inauguró la última de las exposiciones, "Eztétyka del sueño", en los palacios de Velázquez y Cristal, curada por Zaya y Carlos Basualdo. Tras presentarse en Madrid ninguna de las exposiciones itineró, aunque sus efectos directos o indirectos en otros proyectos curatoriales resultan evidentes.

El proyecto fue financiado en parte por la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. La coordinación general estuvo a cargo de Octavio Zaya y Marta González, jefa de exposiciones. Para el montaje de las exposiciones viajaron a Madrid los nueve curadores, dos responsables de la empresa BNV desde Sevilla que se hicieron cargo del diseño de montaje de dos de las exposiciones y veintiocho artistas para quienes se habilitaron en el museo tres despachos de trabajo. Para "Eztétyka del sueño" viajaron Cildo Meireles, Doris Salcedo, Victor Grippo, Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, María Teresa Hincapié, Artur Barrio, Meyer Vaisman, José Antonio Hernández-Díez y Juan Fernando Herrán. Para "No es sólo lo que ves...", Rivane Neuschwanger, María Fernanda Cardoso, Willem Boshoff, Wim Delvoye, Mona Hatum y Santiago Sierra. Para "Más allá del documento", Carlos Garaicoa, Alfredo Jaar, Bibi Calderaro, Julio Grinbiatt, Rochelle Costi, Eugenio Dittborn y Miguel Río Branco. Para "F(r)icciones", Francis Alÿs, Iran do Espírito Santo, Jac Leirner y Valeska Soares. Para "Heterotopías..." solo viajaron los curadores y Carlos Cruz-Díez.

En correspondencia con Guirao, Amaral introdujo otro problema presente en el proyecto en relación con ese presunto mosaico cultural, ya que era conflictivo el cruce posible de artistas de renombre entre las exposiciones:

No creo que se pueda súbitamente conceptualizar una exposición de amplitud, como sobre el arte de América Latina, en una reunión de dos días. El problema está en que quizás varios segmentos presenten los mismos artistas, lo que se debería minimizar (Amaral, 1998, s.p.).

Por su parte, Amor planteó su preocupación a González en los siguientes términos: "Yo no sé cómo insistirte y expresarte que, por el bien del proyecto, su seriedad y prestigio internacional, las muestras no deberían repetir artistas" (Amor, 1999, s.p.) Finalmente se buscó no repetir a los artistas, aunque no se consiguió. Con mucho más humor e ironía, Ivo Mesquita escribió un mensaje a Mari Carmen Ramírez indicando: "Nuestro problema de promiscuidad de obras se ha agravado y el incesto pone en riesgo a nuestros hijos" (Mesquita, 2000).

LA EXPOSICIÓN "HETEROTOPÍAS. MEDIO SIGLO SIN-LUGAR: 1918-1968"

La propuesta de Ramírez para el Blanton, tanto con la colección como las exposiciones temporales, fue trazar espacialmente en el museo una historia del arte latinoamericano paralela a la euro-estadounidense. Al momento de ser invitada a colaborar con "Versiones del Sur", Ramírez había desarrollado una importante trayectoria enfocada en el problema de lo latinoamericano cuando

este vivía su *boom*. En 1992, Ramírez presentó junto a Beverly Adams la exposición "Encounters- displacements", con obras de Cildo Meireles, Alfredo Jaar y Luis Camnitzer en el Blanton Museum, conmemorando el V Centenario y los treinta años de la colección latinoamericana de la universidad. Dentro de este panorama, colaboró también con el texto sobre arte conceptual de la exposición "Artistas latinoamericanos del siglo XX" que curó Waldo Rasmussen del MoMA para la Exposición Universal de Sevilla. Luis Camnitzer fue crítico con la selección de obras conceptuales allí presentadas, indicando que funcionaron con el objetivo de dislocar la historia del arte conceptual latinoamericano una década después. En los años venideros, Ramírez participó en publicaciones hoy paradigmáticas del arte latinoamericano y la historia de las exposiciones como *Beyond the Fantastic* y *Thinking About Exhibitions*, en 1995 y 1996, respectivamente.

Recordemos el rol de Ramírez en la sección latinoamericana de "Global Conceptualism" que se desarrolló de forma paralela a "Versiones del Sur". Ramírez, además de la selección de obras latinoamericanas, aportó para el catálogo un ensayo. Titled *Tactics of Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*, el texto vino a mostrar la existencia de un "Latin American model" del conceptualismo heredero de los planteamientos ideológicos de Jorge Glusberg y Simón Marchán Fiz. Allí también propuso tres "constelaciones" del arte conceptual: 1960-1974 en Brasil, Argentina y los latinoamericanos en Nueva York; 1975-1980 en Chile, Colombia, Venezuela y México; y otra para los últimos ochenta y comienzos de los noventa. Dicho texto fue ampliado para la constelación conceptual de "Heterotopías..."

De forma paralela al desarrollo de "Heterotopías..." (Figuras 3 y 4) en Madrid se creó en Houston el Departamento de Arte Latinoamericano del Museum of Fine Arts. Ramírez se hizo cargo del mismo al volver a Estados Unidos. Tres años después de haber dejado su antiguo cargo en Austin, el curador Gabriel Pérez-Barreiros fue quien tomó su relevo. Este planteó un giro curatorial a la propuesta de Ramírez, intentando correr el velo de segregación entre arte latinoamericano e internacional. Para ello, integró la colección latinoamericana con la de arte europeo y estadounidense en el proyecto "American/Americans". Así daba valor no solo al lugar de origen de los artistas sino también a su trayectoria de vida, indicando los lugares en los cuales estos desarrollaron su producción.

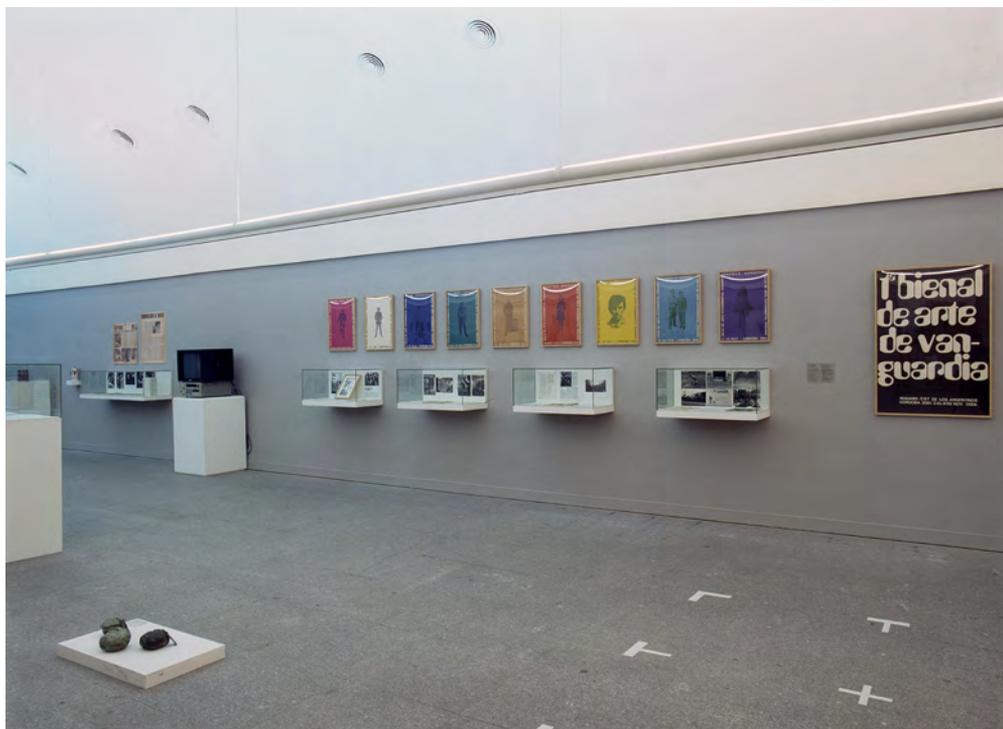
El nuevo espacio curatorial de Ramírez fue complementado con un centro de investigación, según pactó con Peter Marzio. Como

Figura 3

Imagen de la constelación conceptual de la exposición "Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968"
Nota: Se aprecian allí obras de José Balmes, Walde-
mar Cordeiro y Óscar Bony. Fotografía de Joaquín
Cortés/Román Lores, MNCARS.

Figura 4

Constelación conceptual con el archivo de Tucumán
Arde en la primera imagen y Leche de Ferrari
Nota: Fotografías de Joaquín Cortés/Román Lores,
MNCARS.



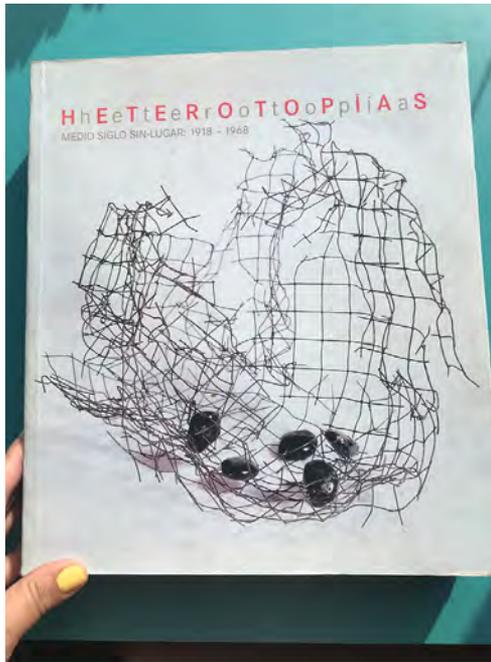


Figura 5

Portada del catálogo "Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968"

Nota: Fotografía de Steven Jo, cortesía del Queens Museum, Nueva York.

efecto directo y más evidente de la exposición madrileña, a mediados de 2004 Ramírez y Olea curaron la exposición "Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America", a pesar de que la curadora defina a la muestra texana como una de "un potencial pionerismo". En cierta medida, la exposición fue el motor del rol prominente que Houston ha venido a desempeñar en el arte latinoamericano desde entonces. Hay que recordar que Ramírez intentó en variadas ocasiones hacer que "Heterotopías..." itinerase a dicho museo cuando aún ella no era parte del mismo, lo que no fue posible a pesar de que Marzio visitó la exposición en Madrid en febrero de 2001. Sin embargo, el Museo de Houston tenía disponibilidad para presentar la muestra solo a partir de febrero de 2002, lo que hizo imposible organizar una itinerancia.

De ahí que "Heterotopías..." (Figura 5) fuera reorganizada o reciclada de forma específica para el Museum of Fine Arts de Houston unos años después, aunque contase con bastante menos obras: cerca de doscientas cincuenta. El núcleo discursivo aquí fue la noción de inversión de las utopías como matriz para entender el arte latinoamericano de 1920 a 1960. Sin duda esto alude directamente al proyecto madrileño que, en su documentación interna, hablaba permanentemente de nociones de utopías invertidas, posibles, reciclables o inversoras.

La exposición texana fue dividida en seis constelaciones: "Universal y vernácula", "Juego y dolor", "Progresión y ruptura", "Vibracional y estacionaria", "Tocar y contemplar" y "Crípticos y comprometidos". Si bien cambiaban los nombres, las constelaciones y sus textos fueron prácticamente los mismos que "Heterotopías...", solo eliminando la primera constelación "Promotora. Universal y vernácula"; "Juego y dolor" y "Vibracional y estacionaria" contaron en el catálogo con los mismos textos teóricos que las constelaciones "Universalista-autóctona", "Impugnadora" y "Cinética", respectivamente. "Progresión y ruptura" se correspondió con la constelación "Constructiva", ampliada con un texto más de Ramírez. "Tocar y contemplar" se correspondió con la constelación "Óptico-háptica" y fue acompañada por los mismos textos con un cambio: en lugar de Pérez-Oramas sobre Reverón se incluyó un texto de Saúl Yurkiévich sobre Julio Le Parc. Finalmente, "Crípticos y comprometidos" se correspondía con la constelación "Conceptual", contando con los mismos textos teóricos menos el de Fantoni. La selección de obras fue prácticamente idéntica. Solo se añadieron obras que no habían podido incluir en Madrid, como Orozco en la constelación "Impugnadora". Continuando con el proceso iniciado en Madrid de que "cambiaba continuamente de sitio a los artistas", aquí se efectuó el paso de algunas obras de una constelación a otra, como los "Parangolés" de Oiticica de la "Conceptual" a "Tocar y contemplar". En cuanto a los documentos ocurrió lo mismo, con la salvedad de que Olea mantuvo en los documentos la primera constelación "Promotora" que aquí se llamó "Dogma y resistencia".

Si el proyecto madrileño original planteaba nociones vinculadas con la historia del arte (óptico, cinético, conceptual, etc.), esta versión se tornó más poética. Incluso puede ser pensada como una operación lingüística que puso de relieve la contradicción como rasgo inherente tanto de las obras y el fenómeno vanguardista como de la propia labor curatorial. Paradójicamente, las relaciones de las constelaciones en la versión texana promovían una lectura más lineal de la historia y, por tanto, de las constelaciones mismas. En "Heterotopías..." se enlazaba por ejemplo lo "Cinético" con lo "Promotor", lo "Concreto-constructivo" y lo "Óptico-háptico", o lo "Conceptual" con lo "Impugnador" y lo "Óptico-háptico". En cambio, aquí el mapa conceptual planteó una linealidad que comenzaría en "Universal y vernácula" y terminaría con "Progresión y ruptura".

La exposición fue designada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) como la mejor muestra temática en los Estados Unidos ese año. Sin lugar a dudas este fue también el motor, por un lado, del

reconocimiento de Ramírez al año siguiente con el premio a la Excelencia en Curaduría del Center for Curatorial Studies del Bard College y, por otro, su selección ese mismo año como una de las veinticinco personalidades hispanas más influyentes de los Estados Unidos según la revista *Time*.

CONCLUSIONES.

UNA TRAMA DE COMPLEJIDADES HASTA HOY

Como hemos revisando en este artículo hay una cronología de líneas de fuerza que han marcado efectos discursivos, narrativos y formas de poder en relación con algunas exposiciones de arte latinoamericano hasta el día de hoy. Si en los años cuarenta se inventó lo latinoamericano desde EE. UU, en los años sesenta y setenta se creó una reivindicación latinoamericanista. En los ochenta y noventa el mercado hizo lo suyo construyendo una economía menor de la periferia. La pregunta que aparece bajo estas condiciones es ¿qué sucede hoy?, ¿cómo se reproduce o contrapone esta política? En diversos museos del mundo se han realizado exposiciones de archivos de artistas de los denominados conceptualismos, pero llama la atención también cómo algunos museos se han embarcado en proyectos más ambiciosos aún, relativos a estos materiales.

Ejemplo de ello es el *ICAA Documents Project*, del Museo de Houston centrado en la digitalización de documentos o fuentes primarias de arte latinoamericano del siglo XX, el cual ha sido una continuación de esta investigación permanente que busca internacionalizar al arte latinoamericano. Sintomáticamente, el proyecto fue definido por Mari Carmen Ramírez como una *virtual constellation* (constelación virtual) que, por su carácter selectivo, requería un *curatorial approach* (enfoque curatorial). Cabe señalar que en la exposición "Heterotopías..." se expusieron más de cien documentos y el mismo año de la exposición se convocó a la primera reunión de expertos —con cerca de treinta y cinco especialistas de once países— para dar marcha al *Documents Project*. La iniciativa de búsqueda, selección y digitalización comenzó a operar en 2005, primero con tres equipos locales, a los que luego se sumaron finalmente otros siete. El proyecto ha venido a intentar corroborar que en América Latina efectivamente se ha producido teoría del arte. Esto a pesar de que la iniciativa se centre de forma clara —como fuese en "Heterotopías..."— solo en la producción textual de los artistas y no los críticos, historiadores y teóricos. Llama la atención que se plantee en este proyecto web la idea de que nunca ha habido diálogos a nivel regional. Esto genera un efecto permanente de desmemoria de diferentes iniciativas que han articulado a agentes de la región.

Lo que ha preocupado a diferentes autores (Giunta, 2001; Godoy, 2018; Longoni y Mestman,

2008; Rolnik, 2008; Varas, 2016) no es solo cómo han operado las categorías de arte latinoamericano en su mercantilización posterior, si no las formas que adquiere esta noción mercantilizada para seguir vigente, tanto en exposiciones como en proyectos institucionales enfocados en archivos y documentos de arte latinoamericano. En otro giro se puede mencionar la interpelación que se hace desde la exposición "Radical Women: Latin American Art, 1960-1985" de las curadoras Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, hacia la invisibilidad de mujeres artistas en el arte latinoamericano. Esta exposición plantea la inclusión de mujeres de diferentes países de América Latina muchas de las cuales no habían sido agregadas en las grandes exposiciones que hemos señalado anteriormente. Esta exposición se sumó a una serie de otras iniciativas anteriores señaladas en el texto de Fajardo-Hill (2017), entre ellas "Wack! Art and the feminist revolution", realizada en Los Angeles en el Museum of Contemporary Art en el año 2007, o "Arte = Vida: Actions of artists of the Americas", que se llevó a cabo en el Museo del Barrio en Nueva York en 2008, entre otras (Fajardo-Hill, 2017). Para la historiadora del arte mexicana Karen Cordero, se trata de varias décadas en que han surgido voces insistentes que han escrito, curado exposiciones e impartido docencia en historia del arte, que han insistido en construir elementos para imaginar otras historias que permitan conocer otros pasados, presentes y futuros (Cordero, 2021). Es, sin duda, cuestionar el canon en este caso desde una perspectiva feminista, transformando las relaciones de poder patriarcales. Pensamos que desde esta perspectiva hay muchos elementos que pueden seguir convocándonos a pensar y construir formas de acceso menos estigmatizadas de cómo se *debe* escribir la historia del arte de nuestras regiones incluyendo una perspectiva anticolonial.

La propuesta de pensar las lógicas de poder, nos permite también reconfigurar y reactualizar las preguntas: ¿podríamos decir que el caso de la noción de conceptualismo ideológico ha sido superada por las y los artistas de Latinoamérica? ¿Podríamos decir que ha desaparecido como categoría de identificación del relato curatorial contemporáneo? La cuestión central que planteamos está relacionada con los peligros que corren no solo aquellas prácticas centradas en las nociones de arte y vida de los años sesenta y setenta en cuanto a su fetichización expositiva posterior, si no que hay categorías que atraviesan los marcos temporales y se asientan muy fuertemente en una especie de inconsciencia de esas formas de legitimación. El galerismo enfocado en arte latinoamericano sabe muy bien que las categorías trazadas en la historia del arte y en exposiciones canónicas pueden ser rentables mucho más allá de su marco temporal específico. La cuestión sería

conocer estas tramas y murmullos como gestos insistentes que no dejan de operar, pero a la vez, impiden que olvidemos sus orígenes y dilucidemos sus formas de funcionar como insumo crítico para ser abordado. La tarea del porvenir será su interpelación expositiva, la creación de otras formas de mostrar, el cuidado de las memorias como potencia para los propios territorios de Abya Yala.

notas al pie

1. Recibido: 1 de junio de 2021. Aceptado: 26 de noviembre de 2021.
2. Contacto: paulinavaras@gmail.com
3. Contacto: francisco.de.godoy@gmail.com
4. La utilización que hacemos del término murmullo proviene del uso que se hace en inglés del término *whispering* (murmullo o susurro) para dar cuenta de un tipo de práctica subjetiva específica en las redes de afectos o amistad intelectual que se han dado en las exposiciones señaladas en el artículo. El murmullo y el susurro pueden entenderse como algo que no es del todo explícito, o por algo que se "da por sabido". No implica que se trate de un conocimiento menor o un saber de menos importancia, si no que de algo que "solo saben algunos", que un grupo específico puede practicar debido a diferentes causas (exclusión, privilegio, etc.). Podemos mencionar como un ejemplo, la noción de *amistad política* que fue desarrollada en un contexto específico entre Europa del Este y América Latina en la exposición "Politicization of Friendship" (Museum of Contemporary Art, Ljubljana, 2014), la muestra trazaba redes de colaboración, solidaridad e interacción entre artistas e intelectuales de diferentes lugares bajo las formas del arte postal, video arte, medios de contrainformación, etc. En otro giro, las políticas de la amistad en el mundo del arte merecen atención en la medida en que pueden dar cuenta de las conveniencias a la hora de trazar formas de colaboración. El enfoque ético sobre estas prácticas podría evitar la repetición de ciertas voces de manera de no perpetuar microhegemonías y, en su caso, la mantención de un sistema de poder. El murmullo y el susurro traídos desde la tradición oral se pueden entender también como espacios de resistencia que permiten habitar otras memorias que no necesariamente entran al canon o, en su caso, les disputan sentidos a las lógicas hegemónicas.
5. El nombre de la empresa de artefactos lumínicos de Jorge Glusberg era Modular S.A., y estuvo envuelta en intensas controversias por su crecimiento económico en los años de la dictadura argentina, como señalan algunas investigaciones y comunicaciones públicas enmarcadas en las polémicas en que Glusberg estuvo implicado a fines de los años noventa: "El auge de la empresa comenzó en el Mundial de 1978 cuando iluminó todos los estadios, menos el de Vélez Sarfield. El planetario, el edificio de la naciente Argentina Televisora Color, las bajadas de las flamantes autopistas, el Aeroparque y el Aeropuerto de Ezeiza, varias cárceles, el Mercado Central y las escuelas de la gestión Cacciatore, fueron iluminados por la empresa de Jorge Glusberg" (Buffone, 2003, p. 58).

referencias bibliográficas

Amigo, R., Badawi, H., Biczek, D., Carvajal, F., Colombino, L., Cristi, N., Davis, F., Expósito, M., Gamarnik, C., García F., García Pérez de Arce, I., Gutiérrez Castañeda, D., Henaro, S., Keller, A., La Rocca, M., Longoni, A., López, M.A., Lucena, D., Manzi, J., Mesquita, A. ... Weiss, R. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Reina Sofía.

- Amaral, A. (9 de junio de 1998). [Carta a José Guirao]. Documentos históricos. Archivo MNCARS.
- Amor, M. (1999). [Fax a Marta González]. Documentos históricos. Archivo MNCARS.
- Cordero, K. (2021). Narrando desde nuestras cuerpos: futuros posibles desde una historia del arte feminista en América Latina. En V. Brodsky (Coord.), *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020* (pp. 12-25). Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio de Chile.
- Davis, F. (2008). Entrevista a Luis Camnitzer: "Global Conceptualism fue algo intestinal e incontralable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico". *Ramona*, (86), 24-34.
- Davis, F. (2008). El conceptualismo como categoría táctica. *Ramona*, (82), 30-40.
- Deleuze, G. (2012). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis*, (13). <http://polis.revues.org/5509>
- Escobar, T. (1997). Arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global. En T. Escobar (Ed.), *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano* (pp. 19-29). Ediciones Don Bosco; Ñandutí Vive.
- Fajardo-Hill, C., & Giunta, A. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Hammer Museum.
- Farver, J. (2015). Global Conceptualism: Reflections. *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. <https://post.moma.org/global-conceptualism-reflections/>
- Ferguson, B. (Ed.). (1996). *Thinking About Exhibitions*. Routledge.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós.
- Godoy, F. (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Fundación Academia Europea e Iberoamérica de Yuste.
- Guattari, F. (1998) *El devenir de la Subjetividad*. Ediciones Dolmen.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del "Di Tella" a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- Marchán Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal.
- Mesquita, I. (2000). Mensaje de Ivo Mesquita [Correo electrónico].
- Murría, A. (2000). Nuevos medios, nuevas configuraciones, nuevas respuestas. *Lápiz* 160, XIX.
- Ramírez, M. C. (1999). Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. En L. Camnitzer, J. Farver, & R. Weiss (Eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (pp. 53-71). Queens Museum of Art.
- Mosquera, G. (1995). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Institute of International Visual Arts, London.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9, 9-22.
- Varas, P. (2016). *Cartografía crítica del conceptualismo en América Latina: 1960-1980* [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona, Barcelona, España.
- Yúdice, G. (1994). El multiculturalismo y los nuevos criterios de valoración cultural. En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III* (pp. 900-925). UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Zamudio-Taylor, V. (1997). Entrevista a Mari Carmen Ramírez. *ARCO noticias*.