

**Arte Latinoamericano desde el Reino Unido:
política, ética y estética**

Valerie Fraser

Este texto fue leído en el simposio "Zones de convergence: l'actualité de la recherche en théorie et histoire de l'art latino-américain", organizado por Berenice Gustavino y Catalina Pineda Catalán, que se llevó a cabo el 7 de marzo de 2012 en la Université de Rennes en Francia.

Esta presentación sobre el creciente interés por el arte latinoamericano en el Reino Unido, necesariamente se centra en mi universidad, la Universidad de Essex, la cual ha jugado un papel importante –en realidad central– en el crecimiento de este interés. Por tanto, pido disculpas anticipadamente si a veces este texto parece un tanto autobiográfico. La Universidad de Essex fue fundada en 1964 (yo me vinculé con la institución como estudiante de pregrado en 1968) y la visión del presidente fundador era crear un programa de estudio en artes y humanidades que fuera esencialmente interdisciplinario y comparativo entre diferentes regiones geográficas. Los primeros cuatro departamentos en la Escuela de Estudios Comparados fueron Gobierno, Sociología, Literatura e Historia del Arte, y todos los estudiantes admitidos en la Escuela debían tomar materias de los cuatro departamentos. Esto explica por qué me convertí en historiadora del arte, cuando había llegado a Essex a estudiar literatura. Las regiones elegidas inicialmente para la nueva Escuela de Estudios Comparados fueron la URSS (era la época de la Guerra Fría) y América Latina (Europa estaba dada por hecho), y a todos los estudiantes se les ofreció la oportunidad de aprender ruso o español a través de un programa de estudio intensivo. A cada departamento se le pidió como requisito la contratación de especialistas en la URSS y Latinoamérica que pudieran enseñar por lo menos una asignatura en el área. Se establecieron, a su vez, centros de estudios latinoamericanos y rusos para facilitar la investigación y el estudio interdisciplinario.

Es diciente de la falta de investigación sobre arte latinoamericano en la década de 1960 que cuando el departamento de Historia del Arte seleccionó a la Profesora Dawn Ades, especialista en Dada y Surrealismo, también esperaban que desarrollara un curso en arte latinoamericano. Es difícil entender hoy la poca información disponible entonces –muy pocos libros, no había internet para buscar imágenes–, lo que obligó a que Dawn se convirtiera en una pionera del campo. En 1970, la Universidad la envió a México y Perú para que viera y fotografiara ejemplos de arte y arquitectura tanto moderna como clásica y colonial. Creo que es importante mencionar que, durante las décadas de 1960 y 1970, Latinoamérica estaba “de moda” por razones culturales y políticas: la Revolución Cubana, el Ché Guevara, Allende y su “ruta democrática al socialismo”, el muralismo mexicano, los afiches cubanos, el cine y las novelas latinoamericanas. Estos no eran nichos para especialistas en Latinoamérica, sino parte de un interés más general en lo que se llamaba el “Tercer Mundo” y de un sentimiento general de solidaridad con los “oprimidos”. Leíamos a autores como Frantz Fanon y Régis Debray, por ejemplo; estas lecturas nacían de intereses particulares y no de una bibliografía asignada en clase. Una fuente importante para nosotros, los interesados en la cultura latinoamericana, era el libro *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist* de Jean Franco de 1967. Jean era profesora del Departamento de Literatura de la Universidad de Essex en esa época. Pero en el campo de la historia del arte, había muy poco material, especialmente en inglés, que fuera accesible para los estudiantes de pregrado:

- *Pelican/Yale History of Art Volumes on pre-Columbian* (Kubler, 1959) y *Colonial art* (Kubler and Soria, 1962)
- *Art in Latin America since Independence* (1966), catálogo de la exposición curada por Stanton Catlin
- Algunos textos generales de Leopoldo Castedo (especialmente de 1969)
- Y una serie de libros sobre arte mexicano: *A Guide to Mexican Art from its Beginnings to the Present* de Justino Fernández (1961,

trad. 1969); y textos más específicos sobre los olmecas (Ignacio Bernal, 1969), los aztecas (Miguel León Portilla) y el muralismo mexicano (*Mexican Mural Renaissance* de Jean Charlot, 1963 y *A History of Mexican Mural Painting* de Antonio Rodríguez, 1969)

Estos fueron los textos que formaron la base del curso de arte latinoamericano diseñado por Dawn Ades durante los años setenta¹. Al principio, el curso de Dawn se concentró principalmente en el México antiguo, colonial y los muralistas. Esta concepción de "arte latinoamericano", en sentido cronológico, correspondía al momento histórico tal como se ejemplificaba en *History of Latin American Art and Architecture: from Pre-Columbian Times to the Present* de Castedo.

Yo me sumé al Departamento como miembro del grupo docente en 1979 y entre Dawn y yo expandimos el programa de estudios latinoamericanos al incluir dos cursos de pregrado, uno sobre arte y arquitectura precolombina y otro sobre arte colonial y moderno. También iniciamos cursos de maestría basados en fuentes originales latinoamericanas y sobre la cultura indígena de las Américas; el último junto a colegas del Departamento de Literatura. Gordon Brotherston, especialista en novela latinoamericana, fue una figura importante en estos cursos y estaba fascinado por las diferentes formas de literatura indígena americana.

El campo realmente proliferó en las vísperas de 1992, el 500 aniversario del "descubrimiento" de América, el cual fue conmemorado a través de una serie de exhibiciones importantes en Europa y en Estados Unidos, tales como: *The Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianápolis, 1987; *Magiciens de la Terre*, Pompidou, Paris, 1989 (una exposición no exclusivamente latinoamericana); *America: Bride of the Sun*, Amberes, 1991; *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, National Gallery, Washington, 1991.

¹ También había otro material en español, especialmente escrito por Damián Bayón y Marta Traba; y en portugués, por ejemplo, el trabajo de Aracy Amaral.

En el Reino Unido, Dawn Ades curó *Art in Latin America: the Modern Era* (Hayward Gallery, Londres; Moderna Museet, Estocolmo; Palacio Velázquez, Madrid, 1989). El año siguiente, Guy Brett curó *Transcontinental: Nine Latin American Artists* (Ikon Gallery, Birmingham, 1990).

Tanto *Magiciens de la Terre* como *Art in Latin America* de Dawn Ades, aunque de forma diferente, buscaron una visión inclusiva del arte que presentaban, incluyendo obras hechas por autores que no habían recibido educación formal y que usualmente no eran de descendencia europea, así como tipos de arte occidental más familiares para las audiencias europeas. En el caso de América Latina, la tendencia era, y todavía es marcar una distinción entre "arte" en el sentido occidental/europeo y "artesanía"; entre arte culto y arte popular. Dada la ignorancia general sobre Latinoamérica en el momento y los prejuicios sobre lo que constituye "buen" arte o arte "real", en su exhibición, Dawn era consciente de que al incluir ejemplos de este arte "otro" (popular/indígena, etc.) existía un riesgo real de que los artistas, cuyo trabajo estaba más o menos dentro de la tradición occidental/europea, fueran contaminados por esto y que su arte fuese juzgado como provincial, derivativo o folklórico. La solución de Dawn fue intentar ser lo más abierta y receptiva e incluir tal variedad de material que haría imposible una generalización sobre arte "latinoamericano". Una parte de la exhibición, curada por Guy Brett, enfatizaba algunos de los desarrollos más radicales del momento en Latinoamérica, material que no podría ser clasificado como provincial o derivativo. Guy Brett fue otro pionero en el Reino Unido durante este tiempo, al estar interesado en el arte contemporáneo de América Latina. En su exhibición *Transcontinental* de 1991, subrayó la tremenda creatividad del continente, introduciéndonos a artistas que nos eran desconocidos en la mayoría de los casos.

Este grupo sin precedentes de exposiciones generales de arte latinoamericano generó tal interés en el campo de la historia del arte que resultó en la creación de diferentes publicaciones dedicadas al arte

latinoamericano, especialmente durante la década de 1990, tales como: Edward Lucie Smith (1993), Edward Sullivan (1996) y Jacqueline Barnitz (2001). Me concentro en el material en inglés, pero también hubo desarrollos paralelos en francés. Luego, al comienzo del siglo XXI, se publicaron una serie de diccionarios sobre artistas latinoamericanos como: *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures* (2000), que también incluía, además de arte, literatura, cine y música; *Latin American and Caribbean Artists of the Modern Era*, McFarland (2003); *Grove Encyclopedia of Latin American and Caribbean Art* (2006) y *St James Guide to Hispanic Artists* (2002). La descripción del alcance de este último es interesante: "Esta guía provee análisis crítico de... artistas hispanos del siglo 20 de México, Puerto Rico, Cuba, Sur y Centroamérica y artistas americanos de ascendencia española." Regresaré al tema de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina más adelante.

Paralelo a este interés académico, en el ámbito del mercado comercial del arte también se registró un interés similar por América Latina. Hasta mediados de los noventa, Sotheby's y Christie's contaban, usualmente, con una venta dedicada solamente al arte latinoamericano. Desde mediados de los noventa han comenzado a tener dos y mayor cantidad de obras en cada subasta. La feria de arte especializada en arte latinoamericano, PINTA, abrió en Nueva York en 2006 y una versión en Londres se inauguró en 2010, la cual incluye entre sus participantes galerías comerciales de Europa, Estados Unidos y América Latina.

Por supuesto, de la mano del crecimiento en el interés en exhibiciones y en la producción de libros de texto y diccionarios sobre arte latinoamericano y el interés de coleccionistas privados, también hubo un crecimiento en la investigación especializada, en el análisis, la generación de teoría y la producción de crítica.

Obviamente no voy a intentar resumir esto en detalle, sólo intentaré identificar algunos puntos importantes, especialmente aquellos vinculados al Reino Unido. El primero tiene que ver con la exposición *Art of the*

Fantastic realizada en Indianápolis en 1987. Esta exposición reunió una selección de ejemplos de arte latinoamericano, hecho durante los sesenta años previos, que fue clasificado por los curadores como exótico, diferente, mágico-realista y fantástico². Como era de esperar, la exposición generó respuestas acaloradas, especialmente en América Latina, donde muchos vieron la exposición como una caricatura condescendiente por parte de su poderoso vecino del norte. Una respuesta particularmente seria fue el volumen editado por Gerardo Mosquera en 1995, *Beyond the Fantastic*, el cual reunía textos de artistas y críticos de Latinoamérica y ofrecía una caracterización más matizada del arte de la región. Publicado en inglés, pero en Londres, no en Estados Unidos, el libro fue importante al reforzar las ideas establecidas por Dawn Ades en *Art in Latin America*: (1) que el Reino Unido podría establecerse como una plataforma angloparlante alternativa para el análisis e interpretación del arte de Latinoamérica; (2) que podría ofrecer un espacio menos combativo que el de los Estados Unidos con sus repetidos clamores de autoridad sobre América Latina desde el establecimiento de la doctrina Monroe en adelante, o que el del terreno dibujado por las tensiones postcoloniales en Portugal o España. No obstante, la saga de las Malvinas nos recuerda que el Reino Unido tiene sus propios problemas en la región. Mosquera profundizó sobre el tema en su artículo (frecuentemente citado) "Goodbye Identity, Welcome Difference: from Latin American Art to Art from Latin America" publicado en *Third Text* en 2001. En este texto, Mosquera abogaba por un distanciamiento del uso descriptivo y adjetival del término "latinoamericano" que sugiere la existencia de algo identificable como "latinoamericano" en este arte, a favor de una determinación más geográfica desde América Latina³. Por supuesto, este es solo uno de los muchos textos producidos a partir de los noventa en relación al problema de clasificar esta área.

² No vi la exposición, pero es importante notar que aunque la premisa era fallida, el catálogo sí permitió el acceso a una amplia gama de trabajos de artistas de los cuales nunca habíamos oído. "Esta fue una exhibición enormemente interesante pero sólo parcialmente exitosa", como dijo Edward Sullivan en su reseña para *Art Journal*, 47:4, Invierno 1988.

³ Este fue el desarrollo de su ensayo "El arte latinoamericano deja de serlo" publicado en un catálogo de ARCO Madrid de 1996; re-impreso en *Arara 10* como "Latin American Art ceases to be Latin American Art". Para más información, ver: Miriam Metliss, "Critical Debates Concerning Latin American Art and the 'Mainstream': a Brief History", *Arara*, 10: 2011, ambos ensayos disponibles en: www.essex.ac.uk/arthistory/research/arara.aspx



Fig. 1 Portada del libro sobre la exposición *Art in Latin America*, curada por Dawn Ades, en Hayward Gallery, Londres (1989).

El creciente interés en el arte latinoamericano en el Reino Unido desde 1989 en adelante generó un crecimiento en el número de estudiantes de posgrado que vinieron a Essex, algunos del Reino Unido, pero también otros desde América Latina, especialmente de Brasil y México.⁴ La energía de esta comunidad de estudiantes de posgrado fue central para la fundación de nuestra colección, ESCALA, anteriormente conocida como UECLAA.

Pero primero un poco de contexto. Desde su fundación, un aspecto central del Departamento de Historia del Arte en Essex ha sido el énfasis en estudiar obras de arte directamente, de primera mano. Visitas a museos y galerías en Londres, y una visita de estudio a Italia, son parte integral de nuestro programa de pregrado. Pero esto, en el caso del arte

⁴ México y Brasil ofrecen ahora maestrías y doctorados en Historia del Arte que no existían en la década de los noventa. Es interesante que ahora tengamos estudiantes de Bolivia y Puerto Rico. Tal vez, en diez años existan programas de posgrado en estos países también.

latinoamericano, era simplemente imposible. En los setenta y ochenta, aparte de las colecciones de material arqueológico mexicano alojadas por el Museo Británico, no había en realidad arte latinoamericano exhibido en el Reino Unido. Esta fue una de las razones por las cuales Dawn Ades organizó la exposición en la Galería Hayward de Londres en 1989, la cual fue diseñada para exponer al público británico, incluyendo a los estudiantes de Essex, a obras de arte de primera mano, además de generar más interés sobre el campo. Para Dawn, fue también una oportunidad para explorar el campo con mayor profundidad (la exposición tomó cuatro años de investigación para realizarse, incluyendo viajes para ver y seleccionar obras).



Fig. 2 Siron Franco, *Memória*, 1990-1992, técnica mixta sobre lienzo, 180 x 191 cm.

Creación artística © Siron Franco. Imagen © ESCALA

Así cuando en 1993, uno de nuestros estudiantes, Charles Cosac, ofreció donar una obra de arte que pudiéramos usar en nuestras clases,

aceptamos con entusiasmo. Decidimos, entonces, que este podría ser el inicio de una colección dedicada al arte latinoamericano que apoyara nuestras clases y generara proyectos de investigación. La obra titulada *Memória*, 1990-1992, es una pintura del artista brasileño Siron Franco. Es una pintura intrigante, polivalente, donde el espectador es atraído por una radiante superficie plateada que, después de una inspección cercana y detallada, deja de ser una conmemoración celebratoria. Sus detalles apuntan hacia dos aspectos distintos pero igualmente destructivos: la relación entre Brasil y la economía global. Los animales entre las sombras y las pieles de los mismos hacen referencia al comercio ilegal de pieles en la selva amazónica, mientras la sugerencia del ataúd de un niño y la misma pintura plateada conmemoran un desastre que había ocurrido recientemente en el distrito de Goiânia en donde Franco vivía. En 1987, una compañía internacional desechó ilegalmente contenedores de un elemento químico radioactivo (cesio-137) en Goiânia y los niños, atraídos por la sustancia resplandeciente, empezaron a jugar con éste. Como resultado, muchos murieron y varios sufren aún problemas de salud. *Memória* hace parte de una serie de trabajos –la Serie *Cesio*– que Franco realizó para llamar la atención sobre aquel escándalo. Podría decirles que la brillante y hermosa superficie plateada atrae al espectador, pero no podrían apreciarlo a través de una reproducción, lo que refuerza la importancia de ver obras de arte de primera mano: refuerza la importancia de tener la capacidad de enseñar a partir de obras de arte reales y por lo tanto, refuerza la importancia de tener una colección de arte latinoamericano para poder enseñar adecuadamente la materia. Tal vez aún más importante, como donación fundacional, *Memória* sirve como una metáfora sobre las responsabilidades de aquellos que están a cargo de la creación de una colección de arte latinoamericano en el Reino Unido. El mercado global explota a los pobres. Explota a quienes se entusiasman por las posibilidades ofrecidas por los ricos y poderosos. La intervención internacional casual puede ser devastadora. Una universidad británica, como custodia de una colección de arte de Latinoamérica, debe tomar estas responsabilidades seriamente. Podemos teorizar sobre cómo el arte de América Latina no necesita ser clasificado como “tan bueno” como el

arte hecho en otro lugar, sobre cómo no necesita ser integrado al *mainstream* determinado por los centros de cultura tradicional de Occidente. Pero en la práctica, para muchos artistas de América Latina es beneficioso ser parte de una colección de arte en una universidad británica; a veces, puede ser hasta un honor. No creo que Charles tuviera la intención de que *Memória* actuara como una advertencia en contra de la explotación cuando nos la entregó, pero a mí me gusta usarla como un recordatorio de que construir una colección como lo hemos hecho –esto es, a través de donaciones en su mayoría– debe ser visto como un contrato: que es nuestra responsabilidad investigar las obras bajo nuestro cuidado, que debemos tomarlas seriamente; tratar de entender, como sugiero en el título, sus dimensiones políticas, éticas y estéticas, y comunicarlas a nuestros estudiantes.

Es interesante que dentro de las primeras donaciones existan varias que se centran en la idea de una colección de arte latinoamericano en Europa, o sobre la historia ambivalente de las relaciones entre ambos continentes. Un buen ejemplo es una donación temprana hecha por el coleccionista argentino Marcos Curi, quien nos dio un dibujo en tinta hecho por Oscar Curtino llamado *Cristóbal Colón*, fechado 1966. La obra –hecha siguiendo la forma de un cómic– muestra a un Colón codicioso y lascivo mientras otros conquistadores se apuñalan unos a otros por la espalda y luchan por el control de los nuevos territorios; por otro lado, los crédulos nativos reciben como regalos relojes inservibles y alaban una pirámide hecha de bienes importados.

Volviendo a la creación de la colección, *Memória* fue nuestra primera donación, pero escasamente constituía una colección. Otro estudiante de posgrado, Gabriel Pérez-Barreiro, quien regresaba de un viaje de investigación en Argentina, entró en *shock* al oír que estábamos proponiendo lanzar una colección de arte latinoamericano con *una* pintura, una pintura *brasileña*. Él tenía buenos contactos en Buenos Aires y solicitó varias donaciones a coleccionistas y artistas. La idea funcionó. Josefina Durini, una galerista argentina quien en el momento apenas abría su

galería en Londres, facilitó varias donaciones importantes, incluyendo un Szyszlo⁵. Varios artistas donaron su propio trabajo y el trabajo de otros. Así, por ejemplo, la colombiana Emma Reyes, donó un dibujo del mexicano Juan Soriano. Y Sirón Franco donó un grabado del también mexicano José Luis Cuevas. Era un momento emocionante y era bastante halagador que artistas quisieran estar incluidos –supongo que creyendo que nosotros tomaríamos su trabajo en serio (espero que lo hayamos hecho, y lo continuemos haciendo). En más de una ocasión nos han dicho que la gente nos quiere dar donaciones porque estamos en Europa, en el Reino Unido, y no en los Estados Unidos.



Fig. 3 Warmi, *Chuwas*, 1995, cerámica, dimensiones variables.

Obra artística © Warmi. Imagen © ESCALA

Después de la euforia inicial (oficialmente lanzamos la colección seis semanas después de recibir la obra de Siron Franco –para entonces contábamos con 48 obras) rápidamente nos dimos cuenta de que teníamos que tener una política para coleccionar, que no formaríamos una

colección creíble si aceptábamos cualquier donación. Establecimos un comité donde tuvimos discusiones interesantes y muchas veces acaloradas. En tanto a la clasificación de "arte latinoamericano" asumimos que, si la gente quería donar su arte a una colección de "arte latinoamericano", entonces estaría contenta con aquella designación. Así, si un artista nacido en Venezuela y residente en Londres, por ejemplo, o nacido en Japón pero residente en Brasil, quería ser incluido, entonces eso era suficiente para nosotros. Y, de acuerdo con el amplio espectro curatorial ejemplificado por *Art in Latin America* de Dawn Ades, tendíamos hacia la inclusividad en cuanto a definiciones de "arte". Tuvimos una reunión muy interesante donde debatimos si debíamos o no incluir obras hechas por Warmi, la artista peruana basada en Londres.⁶ Cuauhtémoc Medina, ahora en la UNAM de México, no estaba interesado. Recuerdo que él miraba por la ventana mientras el resto del comité hablaban sobre estas vasijas, el uso de textos en español, quechua y aymara, ideas sobre el lenguaje y diferentes tipos de literatura. Después de un rato él dijo: "Han estado hablando sobre esto por 15 minutos, entonces deberíamos aceptarlas". Él quería decir que si podíamos encontrar suficientes cosas para decir sobre una obra, si era lo suficientemente interesante, entonces debíamos incluirla. Podríamos, por ejemplo, usarlas en el aula de clases o en nuestras investigaciones. Si alguien no tenía algo que decir sobre una obra, sin importar que tan placentera fuese estéticamente, entonces debíamos considerar seriamente *no* aceptarla. Este es un criterio de adquisición que aún usamos.

A veces la cuestión de "arte" vs. "artesanía" se hacía muy tensa. En una ocasión alguien nos dijo muy firmemente que, si aceptábamos material que fuera percibido como "artesanía", algunos de los coleccionistas privados más *snob*, que nos apoyaban con "buenas" donaciones, dejarían de donar y tal vez convencerían a otros coleccionistas a hacer lo mismo. Hemos intentado ser cautelosos en esta área, y hemos aceptado piezas que se relacionan con otras obras de la colección –por ejemplo, un grabado de Hermosilla y trapelacucha mapuche– o que pueden ser

relacionados a otros aspectos significativos del arte de América Latina. Por ejemplo, siguiendo la maravillosa polivalencia del término *bicho*, los "bichos" de Recife, proveen un punto de partida para la discusión sobre los *Bichos* de Lygia Clark.

Y así, la colección creció. Ha crecido desigualmente debido a que las donaciones han estado ligadas, con frecuencia, a nuestros intereses de investigación y los de nuestros estudiantes. Pero eso está bien, la colección tiene una historia y por lo tanto una lógica interna. Tenemos muchas obras de Argentina y Brasil, por ejemplo, pero no muchas de México. Tenemos obras en diferentes medios. En particular tenemos obras en papel porque son fáciles de transportar. Por la misma razón, tenemos muchas obras de artistas latinoamericanos residentes en el Reino Unido y Europa, por ejemplo, Cruz-Diez o Armando Varela. Actualmente tenemos alrededor de 700 obras provenientes de más de 17 países, la mayoría hechas en los últimos 30 años, pero con algunas piezas más antiguas como las de Olalde y Sacerdote.

También hemos expandido nuestras definiciones del arte latinoamericano al incluir una pintura del artista guyanés Aubrey Williams y una serie de grabados de la artista chicana Yolanda López quien, estrictamente hablando, no encaja en lo que es ahora nuestra definición oficial de América Latina, la cual es más geográfica que cultural: "todos los países al sur del Río Grande y sus islas adyacentes sin importar idioma". En los Estados Unidos es probable que López sea clasificada como "latina", mientras ella se considera chicana.

El arte "latino" es actualmente un tema amplio y complicado en Estados Unidos. Por un lado, está el Smithsonian American Museum en Washington D.C., el cual aboga por una "inclusividad pionera" al reconocer a los latinos como americanos e incluir sus obras en su museo. Eso está muy bien, pero lo hacen en una sección dedicada al "arte folklórico, arte afroamericano y arte latino". Esta sección incluye a artistas como Ana Mendieta, Carmen Herrera y Vik Muniz. Imagino que Mendieta se pensaba

como cubano-americana. No sé cómo Herrera o Muniz se piensen a sí mismos, pero dudo que sea como "latinos" y mucho menos como artistas "folklóricos". Esto es, por supuesto, porque la gente tiene razón al sentirse incómoda con preguntas sobre arte culto y arte popular –depende de quién esté usando las categorías y con qué intenciones. Por otro lado, existe un tremendo entusiasmo y sentimiento de empoderamiento entre los artistas latinos. Hay muchas cosas sucediendo simultáneamente.

La cuestión de lo "latino" en los Estados Unidos es un buen ejemplo de cómo un campo de investigación puede verse completamente distinto desde otro punto de vista. En los Estados Unidos este término genera preguntas y cuestionamientos éticos y políticos muy reales. Desde Europa nos podemos dar el lujo de ver la cuestión de lo "latino" desde una perspectiva más académica, como un tema de investigación.

Lo que me permite regresar rápidamente a Essex. Mi más reciente proyecto de investigación ha sido *Meeting Margins: Transnational Art in Latin America and Europe 1950-1978*, una colaboración entre la Universidad de Essex y la Universidad de las Artes en Londres. La premisa que guió el proyecto era, en varias formas, un desarrollo de la premisa de Serge Guilbaut desarrollada en su libro *How New York Stole the Idea of Modern Art/Comment New York vola l'idée d'art moderne* de 1983. Aunque a Nueva York le gustaría pensar que robó la idea del arte moderno, la historia no es tan simple y en áreas que desde la perspectiva norteamericana son marginales suceden muchas cosas interesantes. En las décadas de la postguerra, los intercambios entre Europa y América Latina fueron muy fructíferos. Arte, artistas e ideas se trasladaban de un lado al otro. He aquí una serie rápida de ejemplos:

- Pierre Restany, cuyos archivos se encuentran en Rennes, es un excelente ejemplo de alguien que viajó sin cesar por América Latina y el mundo y facilitó intercambios transnacionales. Escribió sobre arte postal, era amigo de Mario Pedrosa, etc.

- Mario Pedrosa, quien emigró a Chile exiliado del Brasil, se convirtió en la energía detrás del Museo de la Solidaridad atrayendo donaciones de todo el mundo como apoyo al proyecto de Allende en Chile.
- Felipe Ehrenberg se trasladó en 1971 de México a Cornwallis, Reino Unido, donde estableció la editorial Beau Geste junto a David Mayor.
- Intercambios transnacionales a través de exposiciones, bienales y arte postal.
- El impacto de los escritos de Herbert Read en América Latina, el impacto de los cinetistas venezolanos en París, etc.

La atmósfera creativa de la época estaba en parte motivada por un sentimiento compartido de oposición, tanto política como cultural, a los Estados Unidos, especialmente durante la era anticomunista de McCarthy. Alguna vez le pregunté a Cruz-Diez por qué escogió París en 1955 en vez de Nueva York y él contestó: "¿Por qué querría ir a Nueva York? No había nada para mí allí." Estaba genuinamente sorprendido por mi pregunta. Para otros, por supuesto, ocurría lo opuesto. Obviamente no queremos borrar a Nueva York de la historia del arte latinoamericano del siglo XX, sin embargo *Meeting Margins* ha trabajado hacia un entendimiento más complejo y matizado sobre la historia del arte de América Latina.

Para mí, uno de los resultados más importantes del proyecto *Meeting Margins* fue el establecimiento del foro sobre Arte Latinoamericano Transnacional que organizamos en colaboración con la Universidad de Texas en 2009. Este evento estaba dirigido a investigadores jóvenes e involucró a más de 60 participantes de EE.UU., Reino Unido, Europa y América Latina, con esta última región muy bien representada. Esta fue una exitosa reunión de mentes, donde espero que nadie se haya sentido como si él o ella estuvieran trabajando en un campo de investigación marginal. Ciertamente ayudó a generar aún más interés sobre el campo y estimuló la creación de otros simposios que siguieron una línea similar. En abril de 2012, realizamos un encuentro en Madrid. En octubre se llevará a cabo el tercer foro en Texas.

Toda esta actividad nos está ayudando a refinar nuestro entendimiento de un panorama más amplio de lo que queremos decir cuando decimos "arte latinoamericano". Creo que todavía necesitamos esta amplia categoría, no solamente como un andamiaje para la producción intelectual, sino que tenemos que cuestionar dónde, cuándo y cómo lo utilizamos.

Este evento del día de hoy es una importante contribución a la expansión de este campo de estudio, pero todavía hay mucho trabajo emocionante por hacer.

Muchas gracias y felicitaciones.

©Valerie Fraser, 2012

Valerie Fraser se especializa en arte y arquitectura de América Latina y España, con particular énfasis en los primeros años de la Colonia y los siglos XX y XXI. Es cofundadora de ESCALA, la colección de arte de Latinoamérica de la Universidad de Essex. Ha trabajado en la curaduría de varias exhibiciones, incluyendo *Kahlo's Contemporaries*, presentada en la galería de la universidad de Essex en 2005, y en *Latin American Art: Contexts and Accomplices*, en el Centro Sainsbury de la Universidad de East Anglia, en 2004. Varios de sus proyectos han sido financiados por el AHRC (Arts and Humanities Research Council). Entre ellos, el catálogo digital ilustrado de ESCALA y "Meeting Margins: Transnational Art in Latin America and Europe 1950-1978", proyecto de investigación realizado entre 2009 y 2012 en colaboración con la Universidad de las Artes de Londres, propuesta que examina las relaciones entre Europa y Latinoamérica después de la Segunda Guerra Mundial. Actualmente, se encuentra investigando el arte en Chile desde 1950 hasta el golpe militar de 1973.