

## ***Poéticas Situadas***

### *Situated Poetics*

Entrevista com Andrea Giunta  
por Michelle Farias Sommer

*Andrea Giunta's interview  
by Michelle F. Sommer*

Em sua prática crítica e curatorial ativista, Andrea Giunta tem problematizado, a partir de perspectivas feministas e decoloniais, as insistentes invisibilidades e lacunas de representação na história da arte do passado e do presente, em simultâneo. Nesta entrevista, estão em debate a construção de léxicos que desestabiliza a linguagem dominante, ativismo e função social da arte hoje, pensando também sobre o poder das imagens em circulação na sociedade em rede. Mediante sua prática, Andrea Giunta é peça fundamental na transformação da historiografia da arte latino-americana do aqui e agora em direção a um depois.

Michelle Sommer

**MS /** Recientemente una serie de exposiciones se han propuesto revisar la historiografía del arte latinoamericano a fin de atender contra las lagunas de la historia del arte del siglo XX. La exposición Mujeres radicales: arte latinoamericano 1960-1985 es un ejemplo en esa dirección. En su práctica curatorial hoy, pensando en el desafío de realización de una bienal en el siglo XXI en un contexto represor, cuáles son las estrategias y metodologías empleadas para evitar nuevas invisibilidades y enfrentar los riesgos de la construcción de la historiografía del arte del presente?

**AG /** Radical Women es un proyecto muy diferente que el que involucra una bienal. Radical Women fue una exposición histórica, cuyo propósito fue revisar los años 60-80, y, por supuesto, dar nueva visibilidad a artistas que fueron muy destacadas en esos años y que luego quedaron fuera de los relatos nacionales del arte latinoamericano y también del relato regional. En tal sentido, una exhibición histórica requiere investigación sistemática, a fin de revisar todo el período. Una bienal no trabaja desde tales puntos de partida, se centra más

en abordar un problema y plantear interrogantes, que se investigan desde la selección de obras. Cuando me invitaron a curar la bienal, a partir de la selección de proyectos, las elecciones presidenciales aún no habían sucedido. Querían hacer una bienal sobre lo femenino, sobre las mujeres, sobre la sexualidad y su problematización. La propuesta resultaba una continuación lógica del proyecto que estaba finalizando, Radical Women. La bienal me permitía investigar otros contextos, más allá de América Latina, y también ir más allá de la categoría mujeres. En tal sentido, estoy trabajando con conceptos y geografías más amplios. Pienso que en un contexto de censura y vigilancia sostener un proyecto de creatividad que expande nociones establecidas en el mundo del arte es una forma de establecer una apertura, un espacio de intercambios y de comunicación. Es una forma de resistencia, de mantener valores humanos que hemos conquistado y de celebrarlos, y también de señalar zonas de borramientos.

Si bien no puedo adelantar mucho sobre la bienal, ya que las incógnitas son parte de sus estrategias, si puedo decir que la selección de artistas en la que estamos trabajando moverá de una manera clara las establecidas restricciones del mundo del arte, que van más allá de quien esté en el gobierno. Tenemos que interrogar el mundo del arte en su propia estructura para preguntarnos si no existe una forma de censura sistémica, inherente a su funcionamiento, que excluye demasiadas voces. Se trata de un mundo predominantemente blanco, patriarcal y socialmente selectivo. Quienes pertenecen a clases medias y altas, quienes pueden hablar inglés, quienes pueden viajar, tienen más posibilidades de pertenecer a ese mundo. Si las mujeres son más de la mitad de la población del mundo, si ellas representan más del 60 % de la población estudiantil en las escuelas de arte, ¿no resulta paradójico, contradictorio, que, en el mejor de los casos, las artistas mujeres representen el 30% del mundo del arte? Si en Brasil más de la mitad de la población del país es negra, ¿no resulta paradójico que artistas mujeres y varones negros representen el 1% del mundo del arte? También se está señalando la no representación de la población y la cultura indígena en el mundo del arte. Entonces la exclusión, la censura, opera de una forma sistémica, no enunciada, en el propio mundo del arte. Y no se trata de trabajar con estadísticas, estas son solo estrategias para volcar en número exclusiones que afectan el mundo de lo sensible y del conocimiento estético. Por el contrario, no presentaremos la bienal desde las estadísticas, ya que uno de nuestros objetivos

es abordar la diferencia sin diferenciación. No vamos a decir cuántas mujeres, cuantos varones, cuantos artistas negrxs o indígenas estamos incluyendo. Pero estarán, y con sus obras subvertirán el universo de lo que conocemos del mundo del arte tal como hasta ahora se ha planteado, muy especialmente en Brasil. La pregunta importante es, entonces, qué es lo que nos estamos perdiendo, qué es lo que no estamos pudiendo ver. La bienal quiere destacar esto y abordarlo desde la selección que se está planeando. No he respondido en detalle, pero estoy proporcionando varias claves para anticipar los propósitos de la bienal.

**MS /** Se percibe la emergencia de un ‘furor del margen’ en prácticas curatoriales como parte constituyente del ‘estado del arte’ hoy. Estas prácticas arrojan luz a las narraciones hasta entonces ausentes y son, en su mayoría, impulsadas por estudios postcoloniales y cuestionamientos sobre identidad de género. En paralelo, ocurre también una nueva construcción de léxicos que desestabilizan el lenguaje dominante. ¿Está en curso un giro lexical en las artes? ¿Es posible pensar en especificidades de lenguaje en el contexto latinoamericano hoy, considerando complejidades culturales y políticas?

**AG /** Sin duda estamos inmersos en un giro lexical. Aunque no se trata, exactamente, de inventar términos, sino de reponer y dar prioridad a aquellos que señalaron los propios artistas – por ejemplo, los artistas latinoamericanos – cuando denominaron a sus poéticas con nombres específicos (antropofagia, muralismo, madi, Martín Fierro, Perceptismo, Signo, entre miles de nombres acuñados para denominar lo que proponían) en lugar de los coloniales gestados en el eje euronorteamericano (surrealismo, conceptualismo, minimalismo, para mencionar tan solo algunos). El arte latinoamericano ha sido predominantemente analizado como periférico o derivativo, cuando en verdad los programas de los artistas latinoamericanos, al menos desde la Segunda Gran Guerra, fueron concebidos desde un espíritu de innovación y originalidad. En el libro que estoy publicando a fin de año con la editorial Siglo XXI, planteo que después de la Segunda Gran Guerra las vanguardias (o las neovanguardias) se volvieron simultáneas, sucedían en dinámicas que ya no estaban en la relación derivativa o de dependencia que antes se suponía (aunque yo considero que esta valoración también es errónea), cuando los artistas iban a París a estudiar, a aprender los principios de la modernidad artística. Entiendo que la modernidad latinoamericana también fue simultánea, no derivativa: las relaciones estilísticas no bastan

para sostener que el arte latinoamericano es derivativo respecto del europeo, porque entonces habría que decir que el arte moderno europeo, por ejemplo el cubismo, es derivativo respecto del arte africano, la gran matriz del arte moderno.

Desde mi perspectiva la noción de margen también es colonial, tanto como la de descentramiento. Ya que ¿se es margen respecto de qué? ¿de un centro que sigue regulando una relación de identidad?, el arte latinoamericano sería el margen de... o descentrado respecto de... Yo prefiero referirme a simultaneidades, tiempos específicos, poéticas situadas, no a márgenes o descentramientos.

A esta complejidad hay que añadir que las historias del arte del siglo 20 y aun 21 borran el arte que sucede fuera del eje euronorteamericano. En tal sentido podrían considerarse incompletas, parciales. Son historias provinciales, porque relatan la historia del arte de una parte del mundo, y a la vez coloniales o imperiales, porque entienden que el arte que se hizo en estas provincias del mundo es el arte del mundo. Una triste ceguera que impide apreciar aquello que el arte hace: contribuir a conocer culturas, afectos, sensibilidades diversos. Los relatos reductivos dominantes impiden aproximarse al arte en toda su complejidad y riqueza. Creo que esto quedó claramente expuesto cuando, como signo de protesta contra los países ‘censurados’ por las políticas migratorias de Trump, el MoMA sacó de sus reservas obras de artistas de los países penalizados y las colocó entre los Picasso y los Matisse. Se recortaba en esas obras un fulgor inesperado, sorprendente, bello, complejo, que quebraba lo que conocemos sobre la colección del museo. Cuando decimos que el arte del mundo es el que se realiza en Europa o en los Estados Unidos, nos estamos perdiendo el arte del mundo.

Me parece importante resaltar, entonces, que el giro lexical no radica en inventar nombres, en idear un léxico, sino en dar visibilidad a nombres que remiten a poéticas borradas.

Cuando co-curé con Agustín Perez Rubio la exposición Verboamérica, partiendo de la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, incluimos en el catálogo un glosario de los términos que se vinculaban a las poéticas de los artistas de la exposición. Y fuimos más allá de los movimientos artísticos. El glosario comienza con el término activismo, porque el activismo es central en la articulación de muchas vanguardias latinoamericanas, ya desde los años 1920. Anarquismo, peronismo, comunismo, guerrilla, se vincularon a las poéticas latinoamericanas. Estos términos estaban fuera de una historia que

se narra desde los términos estilísticos cubismo, futurismo, surrealismo, conceptualismo (colonialmente reinscrito como ‘conceptualismo político’).

Entiendo que la curaduría, junto a las perspectivas críticas de la historia del arte, son instrumentos de transformación. Revisan, investigan, reconceptualizan, transforman los relatos establecidos y proponen nuevas interpretaciones. Las estrategias curatoriales están modificando normas de lectura, desde una perspectiva feminista y desde una perspectiva decolonial.

**MS /** Retomo el vocablo activismo para pensar acerca de prácticas curatoriales y artísticas políticamente comprometidas con cuestiones sociales hoy. En 1980, la crítica de arte Aracy Amaral publica el libro *Arte para qué? La preocupación social en el arte brasileño 1930-1970*, debate sobre la participación del artista en la sociedad, ampliando la investigación para el contexto latinoamericano. En ese mismo año, el crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) firma la ficha número 1 del Partido de los Trabajadores, al lado de Luiz Inacio Lula da Silva: un gesto que simboliza fuertemente el debate sobre la función social del arte, tema sobre el cual se concentró a lo largo de toda su trayectoria crítica. Desde finales del siglo 20 hasta ahora, términos como arte útil, usos del arte, entre otros, parecen haber ganado fuerza. En ese contexto – la función social del arte hoy – cuáles son los límites entre el arte ‘ser un instrumento para’ y ‘ser instrumentalizado por’?

**AG /** Me complace que menciones ese libro de Aracy Amaral, ya que es un libro singular, sobre todo en el contexto de la historiografía del arte brasileño que por muchos años fue predominantemente formalista – algo que está modificándose en los últimos tiempos: pienso, por ejemplo, en el estudio de Claudia Calirman sobre artistas extraordinariamente políticos que actuaron durante la dictadura brasileña. La historia del arte en Brasil se articula desde un modelo evolutivo de las formas que culmina en la abstracción. Y este modelo se ha exportado. La abstracción es la alfombra mágica para globalizar el arte latinoamericano. Pero por supuesto, a pesar de sus texturas, una alfombra es plana, y el arte está lleno de rocas y orografías que lo hacen fascinante. El libro de Aracy representó una interrupción interesante. Es deslumbrante que señales la simultaneidad entre ese libro y la fundación del PT, no recuerdo haberla percibido. Es sumamente interesante.

Mi punto de partida es nunca decirle al arte qué debe ser. Me interesa lo que sucede sin exaltar ni demonizar. Porque de lo contrario estaríamos ubicándonos nuevamente en las largas y extenuantes polémicas respecto de la relación entre el arte y la política. Fueron esas polémicas, características de los años 1960, post revolución cubana, pre-68, las que llenaron páginas que iban de Galvano della Volpe a Brecht, por citar tan solo algunos de los referentes que se citaban, las que me llevaron a interesarme por los procedimientos que habían permitido a una obra erigirse con el poder de las imágenes desde 1937 en adelante. Me refiero a *Guernica*. Lo que para mí fue extraordinario fue encontrarme con que en esos largos artículos, escritos en una tipografía apretada, textos que no te dejaban respirar, el ejemplo que se enarbolaba, una y otra vez, como unión perfecta del arte con la política, era el *Guernica* de Picasso. Lo curioso – y absurdo – para mí era que en esos años 1960, cuando el arte se desmaterializaba, cuando el cuerpo femenino y masculino irrumpían como territorios a explorar, cuando la autonomía del lenguaje artístico estallaba en el lenguaje de los desechos, la basura, las substancias del cuerpo, la acción, la intelectualidad de izquierda encontraba que el ejemplo perfecto a sus búsquedas era un cuadro realizado 30 años antes (!) Entonces, me interesa pensar que el arte es lo que tiene que ser en cada coyuntura, sin prescripciones ni proscripciones. Me interesa luego interrogar el pasado y el presente y ahí sí, hago mis propias selecciones.

Probablemente la pregunta central que recorre todas mis investigaciones tiene que ver con el poder de las imágenes y del arte. Qué es lo que en ellas se condensa, qué es lo que ellas detonan. Una imagen, una obra, es un objeto, una superficie, animada simultáneamente por una fuerza centrípeta y centrífuga. En ella se funden mundos, conocimientos, deseos, proyectos, y ellas se depositan, actualizadas (su condición anacrónica hace esto posible, se trata de imágenes que actúan en distintos tiempos, más allá de aquél en el que fueron concebidas) en distintos presentes, activan a distintos públicos. No me interesa la mirada curatorial que dictamina, muchas veces sin mirar con cuidado, qué es bueno qué no, qué es acertado qué no. En tal sentido, soy más una historiadora frente al paisaje de lo que fue, que se interroga sobre las razones por las que una obra impacta en sus públicos, es celebrada o censurada, es objeto de debates, de deseos de poseerla o de controlarla. Así sucede, evidentemente, con *Guernica*, una obra tan poderosa, que es la fuerza central de un museo como el Reina Sofía,

a su pesar: invito a permanecer diez minutos en la puerta del museo y oír cuantas veces el público pregunta “dónde está el *Guernica*”. A mi me interesa saber por qué sucede eso.

Ahora bien, volviendo al activismo, creo que es sumamente interesante analizar el activismo artístico en sus propias claves. Actualmente soy una activista en un grupo artístico feminista. Y me interesa sobremanera constatar hasta qué punto las prácticas generan teoría. Para mi es una experiencia de extremo conocimiento nuevo participar de las acciones. El activismo ha acumulado una historia específica de sus prácticas. Es profundamente variado, trabaja con estrategias diversa, poéticamente conmovedoras. Cito un ejemplo: en marzo de 2018 quisimos visibilizar hasta qué punto el montaje de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina era patriarcal. Sobre 250 obras solo 22 eran de artistas mujeres. Entonces propusimos al director que el 8M se apagasen las luces de las salas y se encendiesen solo las de las obras de las artistas mujeres. El museo quedó casi a oscuras. Los focos generaron imágenes poderosas, bellas, poéticas, políticas. También hemos proyectado en los edificios de la ciudad frases en favor de la legalización del aborto en la Argentina, y ver esas constelaciones de palabras en los edificios de la ciudad, más allá de su contenido político, es bello. El activismo es más eficaz cuando se articula desde imágenes poderosas. Esta es una conclusión a la que arribo, no una premisa, no una receta, menos un mandato.

**MS /** Retorno al tema sobre el poder de las imágenes y del arte. Pensando a partir de *Guernica* – una de las imágenes más representativas de la historia del arte del siglo 20 – es posible apuntar el pictórico como lenguaje artístico principal dominante en la construcción de narrativas imagéticas de aquel período que tiene el museo como espacio guardián de su exhibición. En el siglo XXI, plataformas como el Facebook e Instagram han sido utilizadas como herramientas para producción y circulación de prácticas artísticas, entre otras. ¿Cuáles serían las imágenes representativas de la historia del arte de las primeras dos décadas de ese siglo considerando la sociedad en red? Y ¿especulando sobre futuros (tal vez apocalípticos), cuáles serían los espacios guardianes de esas imágenes en 20 años?

**AG /** Es una pregunta interesante que no sé si puedo responder. Pienso que lo pictórico tiene un carácter condensador de la imagen que le confiere un

aura adicional al poder de la fotografía. Trabajé hace unos años sobre los retratos de Eva Perón. Me interesó el hecho de que la imagen “oficial” de Evita no proviene de una fotografía sino de una pintura – que a su vez se inspiró en un conjunto de fotografías. No pude explicar las razones, solo pude especular que en la pintura se producía una condensación de los rasgos de Eva y que, además, por tratarse de una pintura, poseía un aura de arte que la elevaba por sobre la copia analógica de su propio rostro. Pero no pude demostrar mi hipótesis, solo dejarla en suspenso. Analizado históricamente, puedo decir que el poder de las imágenes se basa en el efecto que han producido en distintos públicos, efecto que no es independiente de la configuración específica de las imágenes. *Guernica* por su tamaño, su composición, su paleta, es una obra impactante, más allá de las circunstancias a las que se vincula. Pensando en obras que han producido debates intensos agregaría *Diner party*, de Judy Chicago, o *La civilización occidental y cristiana*, de León Ferrari. En las últimas dos décadas puedo decir, por ejemplo, que obras que produjeron intensos debates, como el tiburón de Damien Hirst, probablemente perduren como síntoma de una época, más allá de su existencia futura real. En cuanto a la sociedad en red, no imagino las formas de perdurar. He expuesto obras creadas a partir de los imaginarios que crea Facebook, basadas en la creación de comunidades en red articuladas a partir de los deseos, e investigo artistas que construyen identidades para sitios de citas o para Instagram, identidades queer que se espejan en las redes para crear dispositivos de auto representación. Me interesa, es un síntoma de época, aun cuando encuentro sus procedimientos y, sobre todo, sus imágenes, extraordinariamente repetitivos. Pero no puedo decir nada acerca de su capacidad de perdurar. Sabemos que el universo digital nació con dificultades. La conversión de las imágenes en la medida en que los *software* se reemplazan no fue en un principio óptima. Lo que nos queda de las experiencias tempranas – pienso en los años 1990 – son las imágenes impresas. En tal sentido, creo que por el momento el poder de las imágenes en red se verifica más en relación a su capacidad de dirigir el humor social – instrumentada en relación con la política – que en sus efectos estéticos, museográficos, patrimoniales. El mundo del arte sigue todavía regulado por el mercado que compra y vende, o por el coleccionismo de las obras. Se coleccionan videos que muchas veces se exhiben en sala, al lado de las pinturas, objetos, archivos. Pero encuentro que el arte que se realiza en red para

ingresar en la museografía generalmente lo hace impreso. Existen instituciones que conservan los videos, como Videobrasil, en São Paulo, y los museos están trabajando en la formación de departamentos digitales, pero es un proceso lento que no acompaña la actividad artística que se desarrolla en las redes. ¿Quiénes guardarán esas obras en 20 años? Realmente, no lo sé.

**Andrea Giunta** is a curator, reseacher and professor at Buenos Aires University, Argentina, and visiting scholar at the University of Texas, Austin. She is the author of several books that include *Avant-garde, Internationalism and Politics. Argentine Art in the Sixties* (Durham, Duke University Press, 2007), *Poscrisis. Arte argentino después del 2001* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009), *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2011). In 2018 it was published her book *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Siglo XXI). Co-curator of the exhibitions *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Brooklyn Museum and Pinacoteca de São Paulo, 2017-2018); *Verboamérica* (MALBA, 2016-2018), *Extranjerías* (MUAC, México, 2012), she is now the curator of the *Bienal 12. Porto Alegre*, opened in April, 2020.

**Como citar:**

SOMMER, Michelle Farias. Poéticas Situadas — Entrevista com Andrea Giunta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 414-422, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>