

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi11.363

APUNTES SOBRE EL NEOEXTRACTIVISMO ARTÍSTICO EN AMÉRICA LATINA

NOTES ON ARTISTIC NEO-EXTRACTIVISM IN LATIN AMERICA

Pablo Salvador Berríos González

Resumen

En el cambio al siglo XXI, una parte importante de los países de América Latina gira hacia el neoextractivismo como modelo de desarrollo basado en la exportación de materias primas no procesadas para aumentar la tasa de ganancia. Este cambio tiene a su vez, consonancias en el arte latinoamericano a partir de su circulación en el sistema artístico internacional, el que inicia un período de reformulación de sus bases conceptuales, enfrentando desde nuevas plataformas teóricas las condiciones de representación mediante las que es inserto en el sistema artístico internacional.

A partir de esta caracterización, en este artículo indagamos las relaciones posibles entre el modelo productivo del neoextractivismo y la circulación del arte latinoamericano en el sistema artístico internacional en el siglo XXI, estableciendo los vínculos en las estrategias de funcionamiento que entre ellos es posible rastrear.

Palabras Clave: arte latinoamericano, sistema artístico internacional, circulación artística, curaduría, neoextractivismo artístico, representación cultural.

Abstract

At the turn of the 21st century, an important number of Latin American countries turned to neo-extractivism as a development model, based on the export of raw materials to improve their rate of profit. In turn, this change has had consonance in Latin American art, mainly in its circulation in the international art system, launching a period for rethinking its conceptual bases, from new theoretical platforms, facing the conditions of representation through which Latin American Art is inserted in the international art system. Based on this characterization, in this article I research the possible relationships between the productive model of neo-extractivism and the circulation of Latin American art in the international art system in the 21st century, establishing the links in the operating strategies that can be traced between them.

Keywords: Latin American art, international art system, artistic circulation, curatorship, artistic neo-extractivism, cultural representation.

Biografía del autor

Pablo Berríos González (Santiago, Chile, 1983). Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Magíster y Doctor en Estudios Latinoamericanos, grados académicos obtenidos en la Universidad de Chile. Co-autor de libros sobre la institución moderna del arte en Chile. Actualmente desarrolla la investigación postdoctoral “Representaciones culturales de América Latina en los discursos de las curadorías latinoamericanas de artes visuales (1980-2000)” mediante el Proyecto Fondecyt de Postdoctorado #3180240 en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0535-636X>

Introducción

La atención renovada que ha suscitado el arte latinoamericano desde la última década del siglo XX en los centros y semiperiferias del sistema artístico internacional no deja de ser llamativa si se lee a la luz de los cambios que se dan en la estructura del sistema-mundo capitalista durante más o menos el mismo período. En el caso latinoamericano estos últimos se enmarcan en la reconducción de sus estrategias productivas hacia el neoextractivismo, que se transforma en un modelo de desarrollo ascendente en la región (Gudynas, 2010; Portillo, 2014).

En el presente artículo indagamos teóricamente las relaciones posibles entre neoextractivismo, como modelo productivo y el nuevo ciclo del arte latinoamericano que se produce en el cambio de siglo. Esto lo vemos principalmente referido al interés que se ha desarrollado en diversas instituciones artísticas de espacios centrales y semiperiféricos que, a través de una serie de exposiciones y adquisiciones de obras, han logrado instalar producciones artísticas latinoamericanas que inciden en sus propias narrativas del arte contemporáneo a través de la formulación de nuevas genealogías y líneas interpretativas que modifican su historia.

Para ello, proponemos como hipótesis de trabajo que el interés museal y expositivo de instituciones semiperiféricas y centrales del sistema artístico internacional sobre el arte latinoamericano contemporáneo guarda sintonías con el ciclo neoextractivista latinoamericano, dado que a partir de la insuficiencia estructural de las capacidades tanto estatales como privadas —por motivos económicos o de interés— en relación a los procesos artísticos en la región, el aparato artístico y sus agentes han tomado como “vía de desarrollo” principal la exportación de discursos y producciones artísticas hacia otras regiones —particularmente fuera de América Latina—, las que se devuelven como narrativas mundializadas de la historia del arte contemporáneo y que, finalmente, terminan por incidir en las capacidades de la región en producir sus propias narrativas y a las que se enfrentan como receptores-participantes.

Para esto tomaremos ideas de diversos críticos y curadores de América Latina desde la década de 1980, quienes a partir de sus heterogéneas propuestas han localizado al arte latinoamericano en la dinámica geoartística contemporánea mediante dos estrategias principales: a) la interrogación de la validez del relato central de la historia del arte moderno y; b) la proposición de genealogías que superen la consideración periférica del arte latinoamericano en esta historia. Ambas perspectivas han logrado incidir de manera fundamental en las historias nacionales y regional del arte, asimismo han permeado a

través de estas estrategias nuevos modos de representación cultural para América Latina a partir de una imagen heterogénea e integrada de su producción artística, pero que colisiona con la estructura jerarquizada del sistema-mundo moderno.

El arte latinoamericano y su circulación al fin del siglo XX

A partir del advenimiento del quinto centenario del “descubrimiento” de América se comienzan a fraguar una serie de eventos que ponen en relieve al arte latinoamericano en diversos centros del sistema artístico internacional. En este ciclo se destacan las exposiciones panorámicas “The Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987” curada por Holliday T. Day y Hollister Sturges en el Indianapolis Museum of Art en Estados Unidos en 1987, “Art in Latin America: The Modern Era 1820-1980” curada por la británica Dawn Ades, presentada en The Hayward Gallery de Londres en 1989, y “Latin American Artist of the Twentieth Century” curada por Waldo Rasmussen para la Expo Sevilla 92 como encargo al MoMA de New York.

Todas estas exposiciones dan cuenta de un renovado interés por la producción artística latinoamericana desde una perspectiva historicista. Sin embargo, estos eventos no dejan de ser controversiales precisamente por las perspectivas curatoriales que en ellas se esgrimen, ya que sus modelos resultarán para cierto sector de la intelectualidad latinoamericana en estrategias discursivas que reproducen las caracterizaciones exóticas y folclóricas con las que se identificaba al arte latinoamericano desde la segunda posguerra mundial. Las curadurías latinoamericanas exigían y proponían una renovación de los aparatos teóricos desde los que se enfocaba el arte latinoamericano para posicionar su magnitud, dinamismo y heterogeneidad como confrontación a esta imagen de alteridad que se le había construido en relación a la historia del arte moderno central.

Con ocasión de la Feria Arco de Madrid correspondiente al año 1997, el curador cubano Gerardo Mosquera planteaba, con bastante entusiasmo, que “el arte latinoamericano vive hoy uno de sus mejores momentos, sobre todo porque está dejando de ser arte latinoamericano” ya que “comenzamos a asumirnos más en el fragmento, en la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones” (1997, p. 7). Su posición se funda en el siguiente principio: la producción artística latinoamericana del siglo XX había sido signada a partir de la clave de la identidad, que limitaba a las producciones artísticas a participar de ese proceso de reflexión que se entendía como unitario, en el sentido de una equivalencia entre cultura y arte en el cual este debía reflejar a la primera como resultado del establecimiento monolítico y esencialista de la identidad. En

este sentido, la tesis de la producción artística como reflejo se funda en la idea de la identidad como esencia de la vida cultural de las sociedades latinoamericanas, independientemente si se presenta de manera homogénea o heterogénea (Echeverría, 2006, p. 196).

La última ola de mundialización (Flores y Mariña, 2001, p. 17) y la internacionalización del lenguaje artístico postconceptual (Mosquera, 2010, p. 67) que se ha pensado como “global”, conforman un estadio donde la identidad nacional o regional se nos presenta como un esquema basal de contenido superado por la aceleración de los medios de producción y circulación artísticos, en los que la fragmentación totalizadora de lo global resulta positiva, excepto cuando lleva a una re-exotización de características posmodernas.

Los años ochenta en América Latina tienen como una de sus características en el ámbito crítico la progresiva traslación desde la obra de arte hacia las condiciones de recepción de la misma en dos espacios que se complementan: el sistema artístico internacional y la historia del arte; puesto que si “las condiciones de la representación se vuelven centrales” en el arte moderno (Danto, 2014, p. 29) estas tienen su máximo rendimiento en los elementos que configuran las condiciones materiales de inserción de las obras, los que ya en la década de los noventa terminan por ser los puntos neurálgicos de la actividad y los discursos curatoriales en cuanto modo de reflexión específica sobre las configuraciones propias del arte latinoamericano como modelo “narrativo”.

Hay que considerar que la curaduría en América Latina tiene como base material el proceso truncado de los estados nacional-desarrollistas y la instalación de las dictaduras cívico-militares en varios de los países de la región, las que propician el establecimiento del neoliberalismo en sus diversas formas y ritmos desde fines del decenio de 1970 (Mosquera, 2010, p. 114), que vienen a integrar bajo un nuevo rostro al moderno sistema de dominio como resultado del sistema interestatal del capitalismo contemporáneo (Arrighi, 2014, p. 101).

En esta perspectiva, las curadurías latinoamericanas —sean realizadas por artistas o críticos, historiadores o teóricos— entran en un conflicto productivo con los fundamentos basales de la crítica del ciclo inmediatamente anterior, principalmente en lo concerniente a su tópico medular: la identidad. Esta fue una de las preocupaciones centrales en autores como Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón entre otros, pero que a partir del ciclo curatorial que se inicia en los años ochenta entra en crisis no ya para ser reformulada, sino para tener una importancia lateral y darle preponderancia a la condición

geopolítica del arte latinoamericano en el sistema artístico internacional, tal como plantea la curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez (1994, p. 9).

La instalación de esta conciencia sobre las condiciones geopolíticas del sistema artístico internacional y sus prácticas representacionales encuentran nuevos tenores que en la discusión sobre las artes visuales de América Latina habían encontrado poco asidero o, a lo sumo, se consideraban subordinadas a la política identitaria que resultaba central en la reflexión. El gran giro de la curaduría latinoamericana será posicionar las condiciones de representación del arte latinoamericano en el momento histórico en que lo global y la postmodernidad se situaban como horizonte de sentido (Richard, 1994, p. 20), teniendo como resultado que la mundialización leída como globalización necesita integrar a la otredad para asegurar la circulación en el sistema artístico internacional.

El discurso multiculturalista —que se propaga especialmente desde la academia norteamericana— es el que logra permear el sistema artístico internacional desde la década de 1990 y posiciona la otredad periférica no en términos equivalentes, pero sí integrados en términos de circulación de representaciones de sus distintos participantes. El crecimiento sostenido de bienales internacionales, ferias en distintas partes del orbe y megaexposiciones son un síntoma de estas reformulaciones que se corresponden con una ampliación del imaginario del arte contemporáneo, el que no se podrá considerar más como una narrativa unidireccional, sino que múltiple a partir de la “reconfiguración de las genealogías de lo contemporáneo” (Piñero, 2019, p. 80).

Así, desde mediados de la década de 1990 que a la par del ingreso y circulación de artistas latinoamericanos en el sistema artístico internacional, la presencia de curadores en los circuitos de exposiciones y escriturales se empieza a ver con mayor frecuencia. Esto vendría a garantizar una “buena representación” de la producción latinoamericana en los circuitos centrales del arte contemporáneo que, a partir de la caída de gran parte de los capitalismos de estado de la órbita soviética, necesitan establecer un nuevo rumbo para un mundo unificado. La aparición del volumen recopilatorio *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America* de 1995, editada por Gerardo Mosquera y publicada por el Institute of International Visual Arts de Londres, representa una carta de presentación o de reafirmación de posiciones de intelectuales de América Latina en el mundo de habla inglesa, asegurando de esta manera su presencia en este sistema a partir de su capacidad de agencia discursiva desde América Latina en los centros y semiperiferias artísticas.

Este movimiento trae consigo dos consecuencias: primero, un interés exponencialmente creciente sobre el arte latinoamericano a través de exposiciones y publicaciones y segundo, el posicionamiento de discursos que tienden a dibujar tramas conceptuales y teóricas ligadas en parte a la recepción del pensamiento poscolonial en América Latina (Gálvez y López, 2018, p. 18) que, precisamente, critican la organización del sistema artístico internacional y la condición eurocéntrica de la historia del arte. Ambos elementos resultarán clave para aproximarse a lo que hemos denominado neoextractivismo artístico en América Latina.

El neoextractivismo artístico y las representaciones del arte latinoamericano: aperturas mundiales, consecuencias locales.

El papel de las curadorías latinoamericanas en el sistema artístico internacional durante el cambio de siglo se perfila a través de un modelo definido por el curador chileno Justo Pastor Mellado como una “producción de infraestructura” (2000, p. 11), en la medida en que el trabajo historiográfico en el ámbito regional de los últimos decenios ha resultado menor. Según Mellado “para saber donde están los textos duros de la última década del arte latinoamericano, se debe recorrer la bibliografía curatorial” (p. 11), lo cual plantea que la historia del arte latinoamericano en la etapa mundializada del sistema artístico internacional se encuentra en las exposiciones y se desarrolla a través de la curaduría.

Mari Carmen Ramírez describió la figura del curador como “intermediario cultural” (*broker*) de representaciones identitarias entre regiones periféricas y centrales (1997, pp. 31-32), las que se movilizaban a partir de las transformaciones en el mercado artístico global producto de las dinámicas que había propiciado la ola de mundialización en general. Sin embargo, lo que no se podía observar en ese momento era la diferencia que esta mundialización articulaba como un nuevo tipo de colonialidad, la que no se centra en la hegemonía discursiva sino en la administración de su circulación, ya que “la subalternidad de una cultura no está dada simplemente por su exclusión, sino, al contrario, por las políticas de inclusión” (Rojas, 2016, p. 30) que de ella se hace.

Es en este punto sobre las políticas de la inclusión en el sistema artístico internacional durante su etapa contemporánea donde nos parece pausable integrar a la discusión los conceptos de extractivismo y neoextractivismo. El primero lo entendemos como un modelo productivo basado en

remoción extensiva de recursos naturales, los que no son manufacturados o que solo lo son minimamente y cuyo destino final está determinado a la exportación hacia los centros para acceder a mayores tasas de ganancia (Portillo, 2014, p. 13), producto del protagonismo de las empresas transnacionales y el “papel pasivo del Estado” (p. 16) como forma de garantizar la participación en la división internacional del trabajo. El neoextractivismo, por su parte, se comprende a partir de la rearticulación de la relación entre Estado y empresa, pero sin alterar el modelo de producción:

(...) por un lado hay una mayor presencia estatal, en algunos casos se aumentaron los tributos y regalías, y se busca una mejor regulación. Pero por otro lado, las empresas extranjeras reaparecen bajo otros modos de asociación, la dependencia de los mercados globales se acentúa y en algunos casos el propio Estado apoya o subvenciona a diferentes emprendimientos. (Gudynas, 2010, p. 66)

Si el sistema artístico internacional es resultado y participante de la configuración del sistema-mundo moderno como economía-mundo (Wallerstein, 2011, pp. 490-492), en el que “si analizamos a fondo los fenómenos más diversos [...] hallamos siempre en el origen la estructura de la mercancía” (Jappe, 2016, pp. 66-67), este movimiento exige integrar el sistema artístico internacional en el sistema ampliado de producción, circulación y administración de mercancías, que incluye necesariamente a la artística.

Por ello es que el enfoque a partir del modelo de producción neoextractivista puede trasladarse como matriz de análisis hacia el campo artístico latinoamericano cuando este se posiciona en el sistema artístico internacional en su etapa mundializada: las “materias primas” —artistas, obras, grupos de obras, movimientos, archivos, curadorías, discursos, etc.— son exportadas mediante la gestión privada —colecciones, galerías y museos— y estatal —acuerdos bilaterales, agencias de promoción y cooperación internacional— desde la zona periférica latinoamericana hacia las semiperiferias y centros del sistema artístico internacional para ser “elaboradas”, a la vez que esas elaboraciones son devueltas “manufacturadamente”, presionando por la apertura hacia estos nuevos discursos en la premisa modernizadora del campo cultural latinoamericano que la tiende a pensar como “internacionalización” (Manrique, 2006, pp. 22-23).

El neoextractivismo artístico en América Latina como propuesta analítica se puede pensar como parte del ciclo histórico de desarrollo que está enmarcado en la actual ola de mundialización del sistema-mundo moderno, que reafirma la división internacional del trabajo entre centros, semiperiferias y

periferias en el que prima la capacidad de circulación entre distintos espacios. La característica principal de este ciclo es que por vez primera en la historia latinoamericana el arte se vuelve un recurso exportable producto de su propio proceso de acumulación realizado durante el siglo XX. Además, hay que tener en cuenta que la capacidad de agencia de curadoras y curadores en espacios del sistema artístico internacional toma un cariz relevante en esta transformación, puesto que las tendencias desarrolladas desde el multiculturalismo han provocado que el “subalterno” pueda hablar, aunque sea solo como informante, en los centros y semiperiferias a la vez que le habla a las periferias.

Desde este punto de vista es que una serie de iniciativas que transcurren en el cambio del siglo XX al XXI pueden ser leídas desde la óptica del neoextractivismo. Planteamos esto porque, si bien es posible constatar una presencia cada vez más sostenida del arte latinoamericano en diversos espacios de los centros y de las semiperiferias, esta presencia no estaría completamente dissociada de prácticas coloniales. Uno de los casos donde esto se manifiesta con más fuerza es el “interés” por el arte de América Latina desde España. A lo largo del siglo XX, y en ambas orillas del Atlántico, se dan una serie de estrategias y fórmulas discursivas para recomponer el nexo colonial perdido por las independencias de los países de la región desde el siglo XIX, ensayándose de esta manera figuras como Hispanoamérica o Iberoamérica. Sin embargo, la reformulación de América Latina en las medianías del siglo a partir de una consideración estructural (Rojo, 2001, p. 70-71) tiende a quebrar este interés desde las tierras americanas por recomponer el nexo, pero en España el interés no desaparece, sino que, por el contrario, se reformula constantemente (Godoy Vega, 2018).

En lo que provisoriamente denominamos ciclo neoextractivista del arte de América Latina tomamos como ejemplo lo desarrollado por la Feria ArcoLatino de 1997, la publicación *Horizontes del arte latinoamericano* editada por José Jiménez y Fernando Castro,¹ la exposición *El final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI*² y, particularmente, las acciones sostenidas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que a través de una serie de exposiciones —particularmente el

¹ Publicado por la editorial Tecnos de Madrid en 1999, contiene ensayos David Pérez, Octavio Zaya, Jorge Glusberg, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Sheila Leirner, Coco Fusco, Cuauhtémoc Medina, Marcelo E. Pacheco y Paulo Herkenhof.

² Organizada por la Fundación Telefónica y curada por José Jiménez en el año 2002, contó con itinerancia en los espacios de esa institución en América Latina.

ciclo *Versiones del Sur*³ y las exposiciones *Perder la forma humana*⁴ y *La invención concreta*⁵— permitirían proponer la presencia del neoextractivismo como una hipótesis de lectura viable en tanto mecanismo de circulación e inserción para el arte latinoamericano contemporáneo, independientemente de lo significativas y relevantes que estas instancias tengan en sí mismas para el campo artístico latinoamericano en sus propio ciclo de desarrollo interno.

Si bien el caso español es particular por su potencia y magnitud (Godoy Vega, 2018), existen otras iniciativas que complementan esta perspectiva de análisis. La Colección Patricia Phelps de Cisneros a través de su trabajo expositivo en el “triángulo atlántico” —Estados Unidos, España y América del Sur— ha sido decisiva en la posibilidad de lectura neoextractivista del arte latinoamericano en el sistema artístico internacional, principalmente al generar una serie de iniciativas que a partir de la exportación y circulación de curadoras y curadores han logrado constituir como última etapa el Instituto Cisneros en el MoMA de New York, que se posiciona “para poder convertirse en referencia para el campo del arte latinoamericano” y que “profundizará en la historia del arte y de los artistas de la región” (Colección Cisneros). Un caso similar es el que representa International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston, el que ha transformado su archivo documental, el Proyecto Documentos del ICAA, en el más extenso acervo sobre arte latinoamericano en el mundo, producto principalmente de la colaboración de instituciones latinoamericanas a través de la remisión de documentos digitalizados, el que se publica desde 2012.

La “vuelta manufacturada” se puede observar, por ejemplo, en la realización de exposiciones en la periferia latinoamericana que recogen planteamientos elaborados en los centros y semiperiferias — *La revolución de las formas* curada por Ramón Castillo sobre abstracción geométrica en Chile de 2017

³ “F(r)icciones” curada por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa; “Heterotopías: medio siglo sin lugar (1918-1968)” con curaduría de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; “No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo” de Gerardo Mosquera, “Más allá del documento” curada por Mónica Amor y Octavio Zaya y; “Eztetyka del sueño” con curaduría de Carlos Basualdo y Octavio Zaya son las cinco exposiciones que componen *Versiones del Sur*, desarrolladas entre diciembre de 2000 y marzo de 2001 en el MNCARS. “Inverted Utopías. Avant-garde art in Latin America” es una reelaboración de “Heterotopías” en el Museum of Fine Arts de Houston, que se realizó en 2004.

⁴ Desarrollada entre 2012 y 2013 con curaduría de la Red de Conceptualismos del Sur, tuvo itinerancia en Mali de Lima y en el Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero de Buenos Aires. Una versión modificada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago se desarrolló bajo el nombre “Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina”, con la curaduría de Javiera Manzi y Paulina Varas.

⁵ Curada por Manuel Borja-Villel y Gabriel Pérez-Barreiro, estuvo abierta entre enero y septiembre de 2013 en el MNCARS.

“versiona” propuestas discursivas de *La invención concreta* y *Heterotopías: Medio siglo sin lugar*—, en la realización de seminarios en instituciones de circulación internacional —el ciclo *9 curadores discuten su obra* del Centro Cultural de España en distintas capitales del Cono Sur— o en la publicación de libros —*Una teoría del arte desde Latinoamérica* editada por el académico español José Jiménez y con participación de curadores y críticos latinoamericanos o *Curadoría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* de Juan José Santos—, son elementos que empiezan a dar señas de esta devolución manufacturada a la periferia latinoamericana de los discursos que los agentes realizan en los centros y semiperiferias del sistema artístico internacional, los que son situados para su circulación y consumo como una manera de “actualizar” las discusiones a nivel nacional y regional.

No se trata que las iniciativas que hemos mostrado sean las únicas que puedan ser leídas a partir del prisma analítico del neoextractivismo —casos semiperiféricos latinoamericanos que se ajustan a este modelo son la Colección Femsá o a la Colección Constantini—, sino que las hemos relevado porque proponen ilustrativamente las posibilidades del modelo mismo, porque no se trata solamente de la circulación de obras desde las periferias hacia los centros para su reconocimiento en el sistema artístico internacional sino que, además, es de la exportación de todo un aparato cultural con sus distintos dispositivos lo que garantiza, en última instancia, el reconocimiento y la circulación del arte latinoamericano en el sistema artístico internacional, cuyos planteamientos se transfieren “manufacturadamente” hacia la periferia latinoamericana como una imagen contemporánea de lo que su historia y desarrollo pueden llegar a ser.

Conclusiones

El desarrollo de la última ola de mundialización desde la década de 1980, la aparición y despliegue del discurso multiculturalista, así como la expansión del sistema artístico internacional a partir de una estructura mundializada marcan un nuevo momento para el arte latinoamericano desde la última década del siglo XX y comienzos del XXI. Este se caracteriza por la demanda de su representación “correcta” en el sistema artístico internacional, la que es garantizada por su presencia sostenida y

creciente en los centros y semiperiferias de este sistema a través de la acción de múltiples agentes participantes.

A través de esta nueva circulación es que nos resulta posible plantear el modelo neoextractivista como una de las posibilidades para el análisis contemporáneo del arte latinoamericano en su compleja y dinámica relación con el sistema artístico internacional, principalmente porque propone un acercamiento que si bien reconoce los aportes que se hacen desde América Latina para la reorganización del *corpus* del arte latinoamericano —sea a través de exposiciones, publicaciones u otras instancias—, incita a explorar críticamente los mecanismos bajo los cuales este se inserta en el conjunto de las redes del sistema artístico internacional, el cual mantiene y reproduce los elementos de un inconsciente colonial que lo constituyen históricamente (Godoy Vega, 2018, p.15).

Si vectorizamos los fundamentos del modelo neoextractivista hacia el campo artístico como hipótesis de lectura, se abre la posibilidad de interrogar por otras vías las condiciones en que las heterogéneas producciones, prácticas y discursos latinoamericanos se integran contemporáneamente en el sistema artístico internacional y, de esta manera, indagar sobre la existencia y proyecciones del modelo neoextractivista en el campo artístico de América Latina, modelo que amenaza, contradictoria y paradójicamente, la demanda por su correcta representación.

Referencias

Arrighi, G. (2014). *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.

Colección Cisneros. (2016). Una donación transformadora al Museo de Arte Moderno, NY. 15 de agosto de 2020, de Colección Cisneros Recuperado de <https://www.coleccioncisneros.org/es/content/una-donación-transformadora-al-museo-de-arte-moderno-ny>.

Danto, A. (2014). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

- Echeverría, B. (2006). *Vuelta de Siglo*. México: Era.
- Flores, V. y Mariña, A. (2001). *Crítica de la globalidad. Dominación y liberación en nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gálvez González, D. y López Nájera, V. (2018). Estudios poscoloniales: genealogías latinoamericanas. Introducción. *Pléyade*, 21, 17-27. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100017>.
- Godoy Vega, F. (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el estado español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.
- Gudynas, E. (2010). Si eres tan progresista ¿Por qué destruyes la naturaleza? Neoextractivismo, izquierda y alternativas. *Ecuador Debate*, 79, 61-81.
- Jappe, A. (2016). *Las aventuras de la mercancía*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Manrique, J. A. (2006). ¿Identidad o modernidad?. En D. Bayón (rel.), *América Latina en sus artes* (pp.19-33). México: Siglo XXI/UNESCO.
- Mellado, J.P. (2000). Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000). En *Chile 100 años artes visuales. Tercer Período (1973-2000), Transferencia y densidad* (pp. 8-23). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mosquera, G. (1997). El arte latinoamericano deja de serlo. En *Arco '97: Latino* (pp. 7-12). Madrid: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre internacionalismo, arte y cultura*. Madrid: Exit.
- Piñero, G. A. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Santiago: Metales Pesados.
- Portillo, L. H. (2014). Extractivismo clásico y neoextractivismo, ¿dos tipos de extractivismos diferentes? I Parte. *Tendencias*, vol. XV (2), 11-29.
- Ramírez, M. C. (1994). Between two waters: Image and identity in Latino-American Art. En M. J. Jacob, I. Mesquita y N. Tomassi (eds.), *American Visions / Visiones de las Américas. Artistic and*

- cultural identity in the Western Hemispheric* (pp. 8-18). New York: American Council for the Arts; Allworth Press.
- . (1996). Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. En R. Greenberg, B. Ferguson y S. Nairne, *Thinking about Exhibitions* (pp. 21-38). New York: Routledge.
- Rojas, S. (2016). Pensar la contemporaneidad: el sentido de la frontera. En S. Rojas (ed.). *Reflexionando la realidad contemporánea*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Rojo, G. (2001). Nota sobre los nombres de América. *Atenea*, 483, 63-76.
- Richard, N. (1994). The post-modern centro-marginal condition. En M. J. Jacob, I. Mesquita y N. Tomassi (eds.), *American Visions / Visiones de las Américas. Artistic and cultural identity in the Western Hemispheric* (pp. 19-21). New York: American Council for the Arts, Allworth Press.
- Wallerstein, I. (2011). *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía mundo europea en el siglo XVI*. México: Siglo XXI.

Enviado: 2020-09-04

Aceptado: 2021-03-13