

Memorias del subdesarrollo



Memorias del subdesarrollo: El giro descolonial en el arte de América Latina, 1960-1985 ha sido organizada por el Museum of Contemporary Art San Diego (MCASD) en conjunto con el Museo Jumex y el Museo de Arte de Lima. En el MCASD la exposición tuvo el apoyo de una subvención de la Getty Foundation, así como del National Endowment for the Arts. Asimismo, contó con el generoso apoyo de Maryanne e Irwin Pfister y de la LLWW Foundation.

Exposición concebida y organizada por Julieta González, directora artística, Museo Jumex. En Museum of Contemporary Art San Diego, fue organizada con la colaboración de Kathryn Kanjo, Sharon Lerner, Jacopo Crivelli Visconti, Anthony Graham y Jenna Jacobs.

Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985 is co-organized by the Museum of Contemporary Art San Diego and Museo Jumex, and Museo de Arte de Lima. Lead support was provided through grants from the Getty Foundation. Additional support was provided through a grant from the National Endowment for the Arts. This project has received generous underwriting support from Maryanne and Irwin Pfister and the LLWW Foundation.

Exhibition conceived and organized by Julieta González, Artistic Director, Museo Jumex, with the collaboration at MCASD of Kathryn Kanjo, Sharon Lerner, Jacopo Crivelli Visconti, Anthony Graham, and Jenna Jacobs.

Memorias del subdesarrollo

El giro descolonial en el
arte de América Latina,
1960–1985

Memories of
Underdevelopment:
Art and the Decolonial
Turn in Latin America,
1960–1985

Memorias del subdesarrollo







Peter Scheier, *Eixo rodoviário Sul, com edifício residencial de superquadra ao fundo, Brasília, DF* [Eje vial sur, con edificio residencial de superquadra en el fondo/South road axis, with residential building of superquadra in the background], 1960. Impresión plata sobre gelatina [Gelatin silver print]. Coleção Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles

MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

Julieta González

Los ultramodernismos y su progreso, basados en el modelo estadounidense, están fundamentalmente vinculados a nuestras favelas y viviendas improvisadas. La paradoja es que éstos nunca cambian, como tampoco mejoran la miseria, el hambre, la pobreza, las chozas ni las ruinas. Mas es por ahí donde pasa el futuro. Esta es la opción del Tercer Mundo: un futuro abierto o la miseria eterna... La tarea creativa de la humanidad empieza a mudarse a otras latitudes y avanza a las áreas más amplias y dispersas del Tercer Mundo.

El Tercer Mundo debe construir su propio camino hacia el desarrollo —uno que sea decididamente distinto del transitado por el mundo de los ricos en el hemisferio norte. La historia cultural del Tercer Mundo ya no será una repetición *en raccourci* de la historia reciente de los Estados Unidos, Alemania Occidental, Francia, etc. Debe despojar a su corazón de la mentalidad “desarrollista”, la viga que sostiene el espíritu colonial.

—Mario Pedrosa, *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, 1975

7

Memorias del subdesarrollo se enmarca dentro de un momento histórico particular, que toma como punto de partida la cúspide del proyecto moderno en Latinoamérica y su declive en las décadas posteriores. La exposición examina un cambio de paradigma clave en la cultura y las artes visuales, caracterizado por la articulación de un discurso que oponía resistencia a la retórica del desarrollismo, el cual resultó en las primeras instancias de un pensamiento descolonial en las prácticas artísticas producidas en la región entre principios de los años sesenta y mediados de los años ochenta.

Durante este período el problema del subdesarrollo estuvo al centro del pensamiento social, económico y político en toda América Latina, especialmente a través de las contribuciones de la teoría de la dependencia. Ésta postulaba que el subdesarrollo era parte intrínseca del modelo capitalista moderno, y que lejos de erradicarlo, sólo era perpetuado y sostenido por la implementación de modelos desarrollistas. En el campo de la cultura, intelectuales y artistas de la región manifestaron un profundo interés en negociar las complejidades de la modernidad y su relación conflictiva con el subdesarrollo. Las críticas y preocupaciones provenientes del sector de la economía política, tuvieron eco en el ámbito de la cultura, manifestándose en un cuestionamiento de los modelos estéticos y culturales impuestos por la cultura occidental, marcando una distancia crítica del canon modernista

y de su vocabulario formal, con el fin de recuperar saberes locales, así como expresiones populares y vernáculas. Asimismo, se buscaba darle valor a las manifestaciones culturales producidas en condiciones de pobreza material, sin desestimar los efectos sobre estas manifestaciones culturales ocasionados por la rápida e intensiva industrialización, específicamente el crecimiento de las culturas de consumo y medios de comunicación de masas.

Muchos artistas, incluso algunos anteriormente afiliados a las vanguardias modernistas en sus respectivos países, establecieron una relación dialógica con estas formas de cultura, incorporándolas de manera estructural dentro de sus propias prácticas de vanguardia, generando formas de colectivización de la experiencia, promoviendo así la conciencia social a través de nuevas formas de percepción y participación. En este sentido, dicho giro descolonial puede hoy ser visto como el cambio de paradigma más significativo producido después del que supuso la experimentación con la abstracción geométrica propia de los movimientos modernos en América Latina.

EL DOBLE ESPEJISMO: DESARROLLO Y MODERNIDAD

8

A mediados del siglo XX, la mayoría de los países de América Latina experimentaron un rápido proceso de industrialización, instrumental para su entrada a la modernidad. Guiada por las políticas desarrollistas, una ola de modernización se extendió a lo largo de la región entre finales de los años cuarenta y mediados de los sesenta, caracterizada por una intensiva industrialización, desarrollo urbano, y el éxodo de las poblaciones rurales a los centros urbanos. Metrópolis como la Ciudad de México, Caracas, Bogotá, São Paulo, Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago de Chile crecieron exponencialmente. Una radiante y nueva ciudad, Brasilia, nació en la meseta central de Brasil, construida por un gobierno desarrollista que prometía un progreso de “cincuenta años en cinco”.¹ La arquitectura y la planificación urbana se convirtieron en los emblemas visuales y concretos de este camino hacia la modernidad, capturados por el lente de fotógrafos notables que documentaron este proceso. Sin embargo, las políticas económicas y sociales que sostendrían esta empresa nunca se materializaron del todo.

¹ “Lograr cincuenta años de desarrollo en cinco” fue el lema del programa desarrollista para Brasil de Juscelino Kubitschek en los años cincuenta, tal y como lo estableció en su *Plano de metas* de 1956.



Marcel Gautherot, *Esplanada dos Ministérios em construção, Brasília, DF* [Explanada de los Ministerios (Eje Monumental) en construcción, Brasília, DF/The Monumental Axis in construction, Brasília, Federal District], 1959. Impresión plata sobre gelatina [Gelatin silver print]. Coleção Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles



Glauber Rocha, *Terra em Transe* [Tierra en trance/Entranced Earth], 1967. Fotograma de video [Video still].
Cortesía de Cinemateca Brasileira

EL GIRO DESCOLONIAL

Durante los años sesenta, la discusión sobre dependencia y subdesarrollo en América Latina se vio enmarcada dentro del contexto más amplio de los países no industrializados y subdesarrollados –categoría que incluía a las antiguas colonias europeas en África, el Medio Oriente y Asia, donde los procesos de descolonización habían dado pie a debates sobre los legados del colonialismo en el mundo moderno y sus efectos sobre lo que se denominó a principios de los años cincuenta como el Tercer Mundo. Con el fin de contrarrestar la polarización geopolítica de la Guerra Fría, en 1955 se celebró la conferencia de países no alineados en Bandung, Indonesia, un evento clave que introdujo un tercer factor en la ecuación global: un Tercer Mundo situado entre un pasado colonial violento y la promesa de una modernidad que no estaba preparado para emprender. Para los artistas que trabajaban dentro de los lineamientos ideológicos que criticaban la dependencia y el desarrollismo era esencial abordar las historias coloniales y producir obras que hoy se pueden identificar como parte de un giro descolonial en las artes visuales y la cultura de América Latina.



Elda Cerrato, Serie *Geo-historiografía: América Fragmentada* [Geo-historiography Series: Fragmented America], 1973. Tinta china sobre papel [India ink on paper]. Colección privada, cortesía de Henrique Faria, Nueva York y Buenos Aires

GEO-HISTORIOGRAFÍAS DESCOLONIALES

Los mapas y paisajes predominan en la producción de artistas que abordaron el problema de la dependencia desde un punto de vista ideológico. El mapa se convirtió en una herramienta para muchos artistas que plantearon, a través de su trabajo, *una geopolítica del desarrollo y la dependencia*. Si la representación cartográfica por parte de los poderes imperialistas y coloniales formaba parte de la “creación de un mundo” y sus respectivos imaginarios, los artistas capitalizaron sobre los aspectos visuales y representativos del mapa para articular una crítica a las estructuras de poder neocoloniales, que al igual que sus antecesores coloniales actuaban dentro de una lógica del espacio que buscaba dominar a las culturas autóctonas fundamentadas sobre una lógica del lugar. Dentro de su repertorio de exploraciones cartográficas muchos de ellos anticiparon el vínculo entre globalización, territorio y capital, además de establecer una compleja relación con este tipo de representación. El término “geo-historiografía”, empleado de manera recurrente por Elda Cerrato para sugerir la relación entre historia y geografía en sus trabajos con mapas de los años setenta, resulta especialmente relevante para la lectura de estas obras que operan sobre la base de la cartografía.

La disparidad entre la abundancia de recursos naturales y el ciclo infinito de pobreza que asolaba la región fue un tema abordado reiteradamente por obras de corte ideológico y militante durante los años setenta. Los artistas buscaban dar visibilidad a los problemas que enfrentaban las sociedades campesinas, así como a los temas de la desigualdad social y el hambre. El uso de datos e información sobre la explotación de los recursos naturales en las sociedades prehispánicas también jugó un papel importante en obras que revelaban la compleja relación entre el suministro de alimentos, la agricultura y el rol de las corporaciones transnacionales, las cuales buscaban sustituir recursos que se encontraban de manera natural y abundante en la región. Algunos artistas también examinaron el rol económico y cultural de estos recursos naturales, no sólo en las sociedades precolombinas sino en las economías coloniales y metropolitanas.

La crítica al colonialismo también abordó la relación entre el proyecto colonial y la propagación del cristianismo en el continente americano. En nombre de la religión los pueblos nativos fueron subyugados y esclavizados bajo la estructura laboral de la *encomienda*, un sistema de servidumbre, donde el encomendero recibía tierras y mano de obra a cambio de cuidar del bienestar espiritual de sus encomendados al convertirlos al cristianismo. La estructura de poder de la Iglesia no sólo sobrevivió hasta el siglo XX, sino que fue reforzada por las dictaduras de derecha que se instauraron en Sudamérica durante los años sesenta y setenta. Este tema ocupó un lugar importante en la obra de artistas que cuestionaron la condición de la Iglesia como aparato de estado ideológico, y criticaban su postura conservadora con respecto a la sexualidad y la moral, así como su intolerancia de la diferencia. A través de sus obras asimismo ponían de relieve el papel de la Iglesia en la creación de estructuras económicas que llevaron a la dependencia, modelo que acabó por llevar a gran parte de América Latina a la crisis de la deuda externa en los años ochenta, o bien examinaban la difícil convivencia entre las religiones prehispánicas y occidentales en América Latina.

12

ROMPIENDO EL MOLDE MODERNISTA: INCORPORANDO LA REVUELTA

La primera manifestación del giro descolonial que examina esta exhibición tiene lugar en Brasil en los años sesenta, donde se puede identificar una importante ruptura epistemológica con el canon modernista. Artistas que anteriormente habían estado asociados a los movimientos de arte concreto y los críticos que los acompañaron, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mario Pedrosa y Ferreira Gullar, empezaron a interesarse por los saberes y manifestaciones culturales locales, aproximándose a otras epistemologías propias de un Tercer Mundo subdesarrollado. Comprometidos con los parámetros de experimentación formal del concretismo, lo que Oiticica definía como *voluntad constructiva*, estos artistas incorporaron los imaginarios y



Lygia Pape, *Trio do embalo maluco* [Trío de juega loca/Crazy Rocking Trio], 1967. Fotografía en blanco y negro de performance, con Santateresa, Nildo da Mangueira y Hélio Oiticica [Black and white photograph of performance with Santateresa, Nildo da Mangueira, and Hélio Oiticica]. Foto: Lygia Pape. © Projeto Lygia Pape. Cortesía de Hauser & Wirth

vocabularios de lo popular a sus lenguajes. Llevaron su experimentación previa con la forma, el espacio y el color hacia nuevas direcciones, y a través de sus obras abordaron cuestiones de clase y raza en relación con las políticas del cuerpo. En Venezuela, Eugenio Espinoza y Claudio Perna desmantelaron los imperativos formales de la tradición abstracto-geométrica, emblemática del impulso nacional hacia la modernidad y el desarrollo, evidenciando en el proceso las profundas contradicciones que implicaba imponer la modernidad en un país subdesarrollado.

13

CIRCUITOS COMUNICACIONALES: INFORMACIÓN E IDEOLOGÍA

El espíritu de la “nueva objetividad”, concebido por Oiticica en su *Esquema general de la nueva objetividad* que acompañó la exhibición de 1967 *Nova Objetividade Brasileira*, se extendió más allá de sus propias investigaciones para incluir las inquietudes de toda una generación de artistas brasileños. Éstas se vieron reflejadas de formas muy diversas y que buscaban una redefinición del objeto en la obra de arte; desde el uso del lenguaje del pop para abordar temas políticos y sociales específicos a la realidad brasileña, hasta estrategias conceptuales que examinaban el impacto de los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea. Una de las contribuciones más importantes de *Nova Objetividade Brasileira* fue identificar la información y los medios de comunicación como campos de acción rele-

vantes para una práctica artística de vanguardia.² Quizás este haya sido el denominador común de las prácticas de arte contemporáneo de la región que a finales de los años sesenta y durante la década de los setenta reflexionaron sobre las realidades políticas, económicas, sociales y culturales de una América Latina dependiente y subdesarrollada.

Durante este período Argentina también avanzaba en esta dirección con estrategias que se prolongaron más allá de los años setenta, principalmente a través de las actividades del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y los artistas afiliados al mismo, así como mediante los circuitos de arte correo que creaban redes interregionales de información e intercambio. Las prácticas inmateriales de los artistas que trabajaron con el CAyC y el arte correo utilizaban la información como medio, creando situaciones que pudieran ser difundidas por los medios de comunicación. La inflexión cibernética, y el enfoque de sistemas característico de estos circuitos y redes de colaboración, contribuyó asimismo a crear conciencia sobre lo que el fundador de CAyC, Jorge Glusberg, describía como “el problema latinoamericano”.

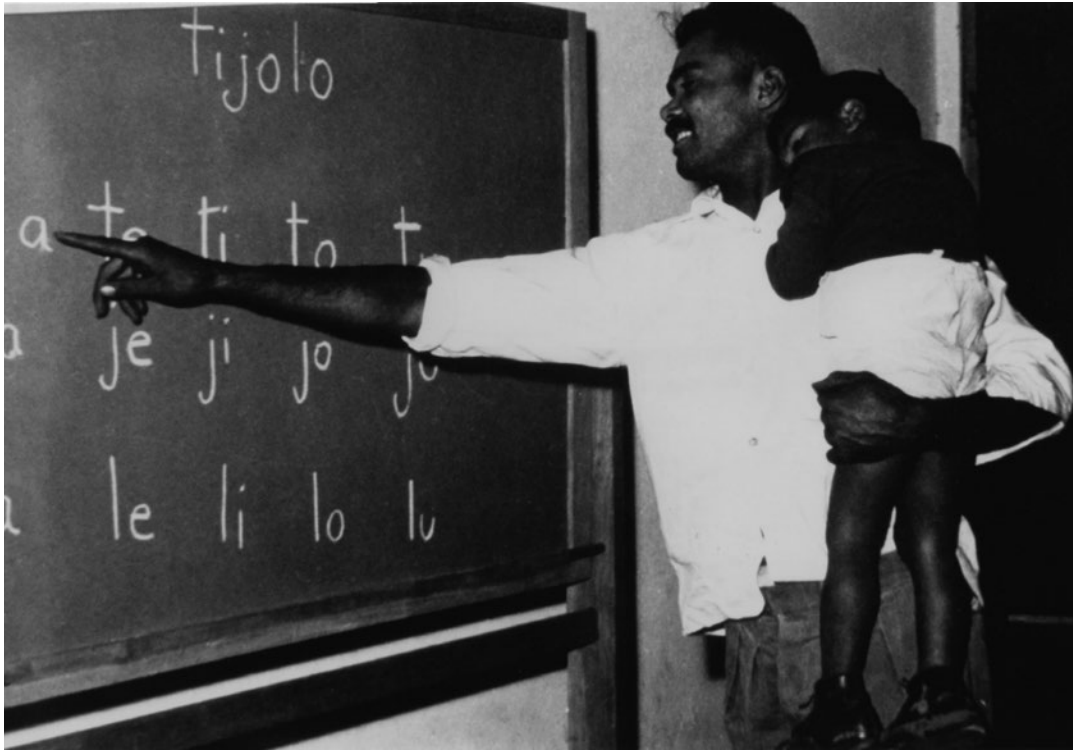
La información y los medios de comunicación de masas tuvieron un papel importante en la problematización de una modernidad inacabada, y los artistas trabajando en este sentido hicieron visible la tensión entre la cultura de medios masivos y la cultura popular. En el contexto de la ola de regímenes totalitarios que se extendió por América del Sur en los años sesenta y setenta, las herramientas de la información como datos estadísticos, encuestas y cuestionarios —las cuales también tenían un potencial subversivo— cobraron particular relevancia para los artistas permitiéndoles codificar problemas de clase, desigualdad de género y represión política, mientras que al mismo tiempo enfatizaban la expresión popular como la voz del colectivo.

14

DE LA CRÍTICA A LA EDUCACIÓN A LAS PEDAGOGÍAS RADICALES

La intersección entre el arte y la pedagogía constituyó un frente importante para los artistas cuyo trabajo oponía resistencia a la retórica del desarrollismo. La concepción de la educación como aparato ideológico del Estado, diseñada para “reproducir las condiciones de producción”, o lo que Paulo Freire describió como “educación bancaria”, estaban al centro de las críticas formuladas por Freire en su *Pedagogía del oprimido* y la noción de

2 En esta exposición se incluyen obras que fueron presentadas originalmente en *Nova Objetividade Brasileira* tales como *Penetrables PN 2 'A pureza é um mito'* y *PN 3 'Imagético'*, (1966–1967) de Hélio Oiticica; *Caixa das Baratas* (1967) de Lygia Pape; *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios* (1966) de Rubens Gerchman; y *Os restos do héroi* de Antonio Dias (1965); en cuanto a la participación de Antonio Dias, según algunas fuentes ésta fue la obra incluida, según otras, fue *Nota sobre a morte imprevista*, que forma parte del mismo cuerpo de trabajo.



Paulo Freire, imagen de archivo del *Proyecto Angicos* [Archival photographs from the Angicos Project], c. 1964. Fotografía [Photograph]. Cortesía del Instituto Paulo Freire

desescolarización de Ivan Illich. Los artistas trabajando con estas ideas articularon una crítica de la educación que a su vez cuestionaba su rol en el apuntalamiento de las estructuras coloniales.

15

La *Pedagogía del oprimido* de Freire ofrecía una forma de romper con la “educación bancaria” mediante un enfoque dialógico, en el que la relación entre aprender y desaprender fuera parte del proceso de toma de consciencia, clave para poder superar las estructuras de opresión. Estos aspectos de la filosofía de Freire fueron retomados por artistas que no sólo aprendieron de lo popular, sino que utilizaron la idea del juego como herramienta para la transformación social, y en el proceso dieron forma a sus propias pedagogías radicales. Esto se manifestó de manera particularmente contundente en el campo de la arquitectura y el entorno construido; desde la experimentación en el campo del diseño que incorporaría estas ideas hasta modelos pedagógicos radicales.³

3 Éste es el caso de los diseños de Lina Bo Bardi para el SESC Pompeia, donde lo lúdico se unía a la pedagogía y a la formación de comunidades que estaban al centro del programa arquitectónico del complejo. De igual manera, los *Torneos de Ritoque*, organizados por Manuel Casanueva, implementaron una “pedagogía del juego” como parte de los cursos experimentales de arquitectura de la Escuela de Valparaíso. En sus cursos de arquitectura en la Universidade Santa Ursula de Río de Janeiro, Lygia Pape enseñaba a sus estudiantes a valorar los espacios de autoconstrucción propios de las arquitecturas marginales y populares, como lo evidencia el cortometraje *Favela da Maré*. La idea de una educación popular, por el pueblo y para el pueblo, guió muchos de los movimientos estudiantiles alrededor del mundo a finales de los años sesenta, las manifestaciones de Mayo del 68 en París, por ejemplo, llamaban a una universidad popular. En un espíritu similar, los carteles del Grupo Mira para la Escuela de Arte Popular de la Universidad



Lina Bo Bardi, *Cadeira de beira de estrada* [Silla de carretera/Roadside Chair], 1967. Fotografia blanco y negro [Black-and-white photograph]. Cortesía Instituto Lina Bo e P.M. Bardi © Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

LA MARGINALIDAD COMO PROBLEMA ESTRUCTURAL

Hablar de subdesarrollo implica una consideración de la marginalidad, que de acuerdo con el sociólogo Darcy Ribeiro es uno de los problemas estructurales más persistentes de América Latina. El discurso anticolonialista de Glauber Rocha, articulado en su manifiesto de 1965, *Eztetyka da fome* (Estética del hambre), vinculaba el hambre, la pobreza y la marginalidad con la violencia. Durante este período, que abarca los años setenta y ochenta, el tema de la marginalidad fue abordado por diferentes artistas de la región, desde Oiticica hasta los cineastas de la Pornomisera colombiana, cuyos trabajos recuperaban las figuras del delincuente y el marginal en el contexto del hambre y la violencia generadas por situaciones de pobreza y exclusión.

LA INVENCIÓN POPULAR

Uno de los aspectos más sobresalientes del giro descolonial examinado a través de las obras en esta exposición es la incorporación estructural del vocabulario de lo popular desde una posición de vanguardia, evidenciando una relación dialógica con las expresiones vernáculas y populares. Este fenómeno, aunque se dio en toda América Latina, fue especialmente importante en Brasil y Perú.

Durante los años sesenta en Brasil, los artistas y cineastas que resistieron la retórica del desarrollismo se concentraron en una de las regiones más ignoradas por el camino del progreso: las áridas tierras al noreste del país, conocidas como el Nordeste. Para artistas como Oiticica y Pape, la arquitecta Lina Bo Bardi y el cineasta Glauber Rocha, relacionarse con lo popular fue una experiencia de aprendizaje que cambió sus lenguajes conceptuales y estéticos de forma marcada y definitiva. También llevó a una revalorización de las epistemologías de los marginados y excluidos, quienes eran, según el término usado por Hirszman, la mayoría absoluta. Resulta interesante que en diferentes momentos y de formas distintas, tanto Oiticica como Pape y Bo Bardi hayan resaltado el valor de las arquitecturas informales y vernáculas, así como su aprendizaje de estos espacios producto de la pobreza material. Este interés por parte de artistas, fotógrafos y cineastas del eje Río-São Paulo dio también visibilidad a artistas locales, como Juraci Dórea, cuyo trabajo mezcla un enfoque contemporáneo con el lenguaje material y visual de la región del Nordeste.

Autónoma de Puebla hacían reclamos en esa dirección, así como los carteles que acompañaron la experiencia de autogobierno en la Facultad de Arquitectura de la UNAM en 1972, la cual proponía un giro en la enseñanza de arquitectura que privilegiara la autogestión, las pedagogías dialógicas, y una arquitectura para el pueblo, que buscaba orientar a los futuros arquitectos hacia una práctica sostenible y consciente de las tradiciones constructivas locales, populares y vernáculas.

Las diferencias raciales y económicas sobre las que se había construido la sociedad colonial seguían profundamente arraigadas en el Perú moderno. Este fenómeno fue abordado por artistas y colectivos peruanos entre las décadas de los años setenta y ochenta, especialmente durante la dictadura de izquierda de Juan Velasco Alvarado entre 1968 y 1975. Los temas relativos a la educación, la cultura popular y la brecha entre los descendientes de los pueblos indígenas y de los colonos españoles, proporcionaron un terreno fértil para la reflexión teórica y la experimentación artística asociadas a las estrategias conceptuales que caracterizaron el arte producido en Perú durante este período

EL PUEBLO, LAS MASAS Y LA MULTITUD

El potencial emancipador de la multitud fue un tema importante para muchos artistas activos durante esta época en América Latina, donde las nociones de “las masas” y “el pueblo” fueron instrumentales para el discurso social, político e ideológico tanto de derecha como de izquierda. La noción de agencia colectiva vinculada a formas populares de expresión y experiencia tuvo un papel central en muchas obras que movilizaron el poder de *estar juntos*. El potencial subversivo implícito en la transformación de las masas en multitud constituye un eje central en obras que exploran la capacidad de las masas de organizarse en formas discursivas, la fluidez entre masa y multitud, la creación de campos de energía, o espacios imantados según Lygia Pape, donde el evento más cotidiano e insignificante puede galvanizar las energías colectivas.



Lygia Pape, *Espaços imantados* [Espacios magnetizados/Magnetized Spaces], 1967. Fotografia en blanco y negro, impresión digital [Black-and-white photograph, digital print], c. 1982/1995.
© Projeto Lygia Pape, Cortesía de Hauser & Wirth







Horacio Zabala, *El fuego y la noche antes II* [The Fire and the Night Before II], 1974. Mapa impreso quemado [Burned printed map]. Cortesía del artista y Henrique Faria, Nueva York y Buenos Aires

UN MAPA NO ES UN LUGAR

María Emilia Fernández

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones
Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin
Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol
y los Inviernos.

—Jorge Luis Borges, *Del rigor en la ciencia*, 1946

Los artistas han vuelto la mirada hacia los mapas para criticar el orden mundial establecido, y poner en tela de juicio las identidades nacionales y las historias en las que se basan. Impulsada por el comercio y la conquista, la cartografía ha evolucionado como un instrumento de poder y dominación. Las primeras representaciones geográficas mostraban el mundo conocido, pero también lo que había más allá, los límites donde se daba rienda suelta a la imaginación, por lo que los mapas eran más bien interpretaciones poéticas y literarias de la realidad. Fue durante el Renacimiento y con el advenimiento del pensamiento científico y el enciclopedismo en el siglo xviii que los mapas se utilizaron cada vez más como instrumentos de control y expansión colonial. Su creciente precisión y funcionalidad no puede separarse del papel que han desempeñado en las estrategias militares y económicas.¹ Esto explica por qué el arte, al intervenir y redibujar sus líneas, ha encontrado una forma de apropiarse del espacio, de construir puentes entre fronteras cerradas para imaginar mundos alternativos.

Los mapas son de importancia vital en las relaciones de poder que determinan qué es visible o invisible, lo que está presente o ausente. En la tradición occidental se han dibujado desde lo alto, con desapego universal, utilizando instrumentos y mediciones ajenas al cuerpo. En consecuencia, el mapa mismo, sin importar los usos que se le den, impone cierta distancia, una mirada a través de la cual se leen los territorios, pero que borra a las personas que los habitan. Lo que queda fuera de esta forma de medir y registrar nuestros alrededores (por definición, una forma geométrica y cuadrículada) “no es sólo otras maneras de concebir el mundo, más auténticas u originales, lo que queda fuera es *el mundo mismo*”.²

- 1 Para usar el término del filósofo francés Gilles Deleuze, la cartografía se volvió una “máquina de guerra”, una herramienta para detectar, encontrar y ocupar territorios.
- 2 Santiago Alba Rico, prólogo a Emanuel Lizcano Fernández, *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), 18.

Lo que se excluye de lo mapas es la noción de “lugar”, de un espacio específico experimentado por el cuerpo e informado por la vida cotidiana, por las narrativas históricas y locales.³ La cartografía occidental impuesta al resto del mundo se basa en gran medida en una forma cartesiana de conocer, en la que toda certeza proviene de la mente: el conocimiento se separa del cuerpo y los sentidos, dislocado de todo territorio específico, conocimiento ancestral o visión localista del mundo. Las teorías de la globalización han contribuido a marginalizar aún más el concepto de lugar, pues eliminan las diferencias culturales en favor de un mundo homogeneizado que es más sensible al proceso de desarrollo, modernidad y crecimiento económico. Dentro de este marco de referencia, en el que el espacio abstracto ha sido asimilado por el poder, algunos artistas se han propuesto “(re)apropiar el espacio y (re)inventarlo”.⁴ Sus propuestas buscan desestabilizar el régimen de lo visual a través de acciones ligadas al cuerpo, que puedan expandir los límites del arte.

Situada en el período entre principios de los años sesenta y mediados de los ochenta, la exposición *Memorias del subdesarrollo* explora, entre muchos otros temas, las tensiones entre espacio y lugar dentro del contexto de una crítica al colonialismo y la modernidad en América Latina. La empresa colonial y el proyecto subsiguiente de modernización se fundaron sobre una lógica del espacio, produciendo una forma de espacialidad que sólo veía los territorios y recursos de los que se podía beneficiar, lo cual transformaba los lugares en espacios abstractos, fáciles de cartografiar y dominar. Fomentada por los países del Primer Mundo, la promesa de prosperidad económica ocultó la explotación de los recursos de la región y estableció una visión importada del mundo que eclipsó el sentido de lugar, encarnado y experiencial, que era vital para los pueblos locales.

El debate en torno de la dependencia y el subdesarrollo de las ex colonias europeas se discutió en un contexto más amplio en la Conferencia de Bandung, Indonesia, en 1955. Esta cumbre reunió a los países no alineados de Asia y África que trataban de deslindarse de la geopolítica de la Guerra Fría, y marcó un momento decisivo en la búsqueda de un terreno común que no fuera ni el capitalismo ni el comunismo.⁵ Estos países habían heredado

3 Edward Casey, “Body, Self, and Landscape: A Geographical Inquiry into the Place-World”, en *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, Paul C. Adams, Steven Hoelscher y Karen E. Till, eds. (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2001), 404.

4 Según Lynn Stewart, “Lefebvre no propone que los cuerpos ya no pueden producir espacio, sino que están muy limitados por la asimilación del espacio por el poder; cuando mucho, pueden (re)apropiarse del espacio o (re)inventarlo; en el peor de los casos, son simplemente usuarios o habitantes insertados en el espacio”. “Bodies, visions, and spatial politics: a review essay on Henri Lefebvre’s *The Production of Space*”, en *Environment and Planning I: Society and Space*, vol. 13 (1995): 609–618 y 615.

5 Walter D. Mignolo, “Geopolitics of Sensing and Knowing. On (De) Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience”, *Transversal*, septiembre de 2011. Página consultada el 27 de diciembre de 2017.

una perspectiva eurocéntrica, que a menudo resultaba en proyectos insostenibles o soluciones inviables a los problemas que enfrentaban. Lejos de aliviar la pobreza y el hambre, generar empleo y contribuir a la redistribución de la riqueza, las políticas establecidas por el sistema capitalista moderno sólo servían para perpetuar la miseria y la desigualdad en el Tercer Mundo.

Estas ideas provenientes de la economía y la sociología tuvieron resonancia en la cultura, en obras de arte que hacían patente esta misma manera de entender el ciclo vicioso del subdesarrollo. “Es innegable que América Latina sigue siendo una colonia”, afirmaba el cineasta brasileño Glauber Rocha en 1965, “lo que distingue el colonialismo de ayer del actual es simplemente las formas más refinadas que emplea el colonizador contemporáneo”.⁶ Su manifiesto *Eztetyka da fome* (Estética del hambre) problematizaba la representación artística de la violencia y la pobreza en los países del Tercer Mundo, y su consumo por parte de observadores europeos. En su texto Rocha condenó las condiciones económicas y políticas que habían conducido a la desnutrición profunda, física y filosófica, en la región.

La crisis de la modernidad significó una crisis de tiempo; los gobiernos habían asegurado que en un futuro próximo se cumplirían sus promesas utópicas de desarrollo; que, a su debido tiempo, el proletariado sería libre después de la revolución, y que era sólo cuestión de tiempo para que las colonias alcanzaran los mismos niveles de vida y riqueza que los países imperialistas. Sin embargo, a principios de los años sesenta, el proyecto modernista había empezado a desmoronarse. La conversación giró hacia una reconsideración del tiempo enmarcada en un espacio específico y dotada del potencial del lugar para anclar un modo diferente de saber, que pudiera estar arraigado tanto en el cuerpo como en las formas locales de pensar.⁷ Reivindicar esta idea implicaba reconsiderar las influencias y estructuras populares más allá del capitalismo, para volver a concebir el mundo desde una perspectiva de lugar.⁸

Estas consideraciones se hacen evidentes en las representaciones cartográficas de artistas como Ana Bella Geiger, Horacio Zabala y Elda Cerrato, entre otros. Sus mapas cosidos, quemados, ficticios y reconfigurados sirven como recordatorios de que nuestra concepción del espacio, en su sentido geográfico, político y físico radica en estas cartas simbólicas. Mediante la articulación de mapas alternativos, en los que la gente desempeña una función esencial en la transformación de las masas continentales, estos artistas

<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>

6 Glauber Rocha, de su manifiesto *Eztetyka da fome* de 1965.

7 Mignolo, “Geopolitics of Sensing and Knowing”.

8 Arturo Escobar, “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 69.

promovieron una crítica de las estructuras del poder que definen la geopolítica mundial. Por ejemplo, los mapas de Zabala muestran determinadas áreas quemadas o borradas con tinta, para señalar la represión y la censura que imperaban en la región. Los dibujos de Elda Cerrato presentan su propia “geo-historiografía”, un término que abarca tanto la historia como la geografía de un lugar, para tratar los problemas de desigualdad e injusticia en Argentina y el resto de América Latina.

La serie de mapas realizados por Ana Bella Geiger en los años setenta cuestionan el papel de la cartografía en la construcción de los estados-nación como instrumentos del dominio occidental. En una de sus obras más icónicas, *Variáveis [Variables]* (1976–2010), presenta cuatro mapamundis, en los que los diferentes países se muestran en proporción con un “orden” particular: *o mundo* (el mundo) muestra un mapamundi tradicional, dividido en una cuadrícula ideal de paralelos y meridianos; *do petróleo* (el mundo del petróleo) muestra a los países productores de petróleo de mayor tamaño que el que tienen en realidad y en proporción con su riqueza y poder; *desenvolvido e subdesenvolvido* (desarrollados y subdesarrollados) presenta a los países industrializados eclipsando a los países en vías de desarrollo, y *de dominio cultural ocidental* (bajo el dominio cultural de Occidente) exhibe las relaciones de dependencia entre el Primer y el Tercer Mundo. Sus reflexiones nos permiten analizar el papel que ha desempeñado la cartografía en la consolidación de esta visión colonial del mundo, y repensar la realidad en función de otras estructuras que no son las impuestas por Occidente.⁹

26

Los mapas de Geiger encuentran eco en un cuento corto de Jorge Luis Borges, titulado *Del rigor en la ciencia*. Este cuento de un párrafo imagina un imperio tan obsesionado con la ciencia de la cartografía que sólo un mapa de la misma escala del imperio podía considerarse suficiente. La búsqueda, impulsada por el poder para representar y, por lo tanto, controlar cada centímetro de su territorio, conduce a la elaboración de un mapa inútil que las siguientes generaciones no tardan en desechar y relegar al olvido. Borges revela la futilidad de usar la ciencia, o cualquier otra disciplina, para medir y encapsular la realidad en toda su complejidad. El relato de Borges puede aportar lecturas adicionales a los mapas de Zabala y Cerrato: los mapas pueden ofrecer una representación simbólica del espacio, pero para entender el paisaje en sus dimensiones sociales, históricas, culturales y afectivas, es preciso hablar de lugar.

9 Para una lectura más a fondo sobre esta obra de Anna Bella Geiger y otras obras cartográficas incluidas en la exposición, véase “Memories of Underdevelopment” de Julieta González en el catálogo de la exposición *Memories of Underdevelopment* (San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2018), 39.



Manuel Casanueva, *Luodo 23* [Luodo 23], 1984. Documentación fotográfica [Photographic documentation]. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

La tensión entre espacio y lugar va más allá de la cartografía y se puede identificar en diferentes ámbitos, en particular el de la pedagogía. El mismo conflicto se puede apreciar en los modelos pedagógicos descritos por el educador Paulo Freire y los conceptos de “educación bancaria” y “educación problematizadora”: la primera “anestesia e inhibe el poder creativo”, mientras que la segunda requiere “el descubrimiento constante de la realidad”.¹⁰ En su *Pedagogía del oprimido*, Freire describe cómo en la educación problematizadora, basada en la lógica del lugar, “los individuos desarrollan la capacidad de percibir críticamente *cómo existen* en el mundo *con el cual* y *en el cual* se encuentran; llegan a ver el mundo no como una realidad estática, sino como una realidad en proceso, en transformación”.¹¹ En contraste, la educación bancaria es aquella en la que el régimen del espacio sostiene y perpetúa la producción de capital. Según Freire, desarrolla en los hombres “la convicción de que es posible reducir todo a su poder de compra; de ahí su concepto estrictamente materialista de la existencia”.¹² Si los seres humanos se entienden como personas en proceso constante de transformación, inacabadas e incompletas, por extensión serán más difícil controlarlas y que el gobierno las someta.

La serie de *Torneos* concebidos por Manuel Casanueva, arquitecto y académico, se sitúan justo en esta intersección de la pedagogía radical y el

10 Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido* (Pedagogía del oprimido), 1970. Traducido al inglés por Myra Bergman Ramos. (Nueva York: the Continuum International Group, 2005), 81.

11 Freire, *Pedagogia do oprimido*, 83.

12 *Ibidem*, p. 58.



Eugenio Espinoza, *Participaciones y Localizaciones* [Participations and Localizations], 1973. Fotografía en blanco y negro documentando acción [Black-and-white photograph of performance]. Cortesía del artista

espacio público. Entre 1972 y 1992, mientras daba clases en la Universidad Católica de Valparaíso en Chile, convirtió un curso obligatorio de educación física en un taller lúdico y de celebración. Sus alumnos realizaban ejercicios corporales y espaciales en los que encarnaban el lenguaje de la abstracción geométrica. Estas interacciones pretendían destacar los conceptos de colectividad, azar e improvisación, en una época en la que el espacio público estaba bajo asedio, severamente restringido por la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Dentro del debate y las tensiones entre espacio y lugar, las repercusiones de las pedagogías radicales pueden extenderse al entendimiento mismo de conceptos como “el pueblo”, “las masas” y “la multitud”, que fueron muy importantes durante este período en América Latina. A diferencia de las representaciones del pueblo como muchedumbres anónimas, o engranes en la maquinaria del estado, muchas obras de arte presentan a la multitud como una colectividad de singularidades con el potencial de actuar en conjunto. Por ejemplo, *Espaços imantados* [Espacios imantados] de Lygia Pape (1967), “donde los cuerpos convergen en el espacio público para formar un campo de fuerza magnética”,¹³ o *Transformación de masas en vivo* de Luis Pazos (1972), una serie de acciones grupales que muestran cuerpos como “esculturas vivas”, como territorios de protesta. Ambas presentan la energía de los cuerpos en acción, y su capacidad para movilizar o reconfigurar el paisaje y todo lo que se encuentra en él. Esta capacidad resulta aún más radical en el contexto de los golpes de estado militares y las dictaduras que proliferaron durante este período en diversos países de la región.

29

Estas obras evocan las investigaciones de Paolo Virno, filósofo italiano: la multitud esta compuesta por una pluralidad, un grupo de muchos que desconfían del monopolio del poder político, a diferencia del “pueblo”, que el Estado percibe como una sola voz, una sola voluntad. La multitud redefine la unidad por medio de un lenguaje compartido; por medio del intelecto y el cuerpo, facultades que todos los seres humanos comparten. Además, ocupa un terreno intermedio entre lo “público” y lo “privado”; esta naturaleza ambigua da origen a su potencial subversivo, como el de las reuniones espontáneas de Pape, o las fotografías de Pazos de cuerpos, capaces de organizar a la multitud en el espacio público.¹⁴

13 González, “Memories of Underdevelopment”, 49.

14 “Lejos de ser otro sinónimo de ‘las masas’, multitud es precisamente lo contrario de ‘el pueblo’. Para las masas, la universalidad es una promesa, un fin en sí mismo, en tanto que para la multitud es simplemente un punto de partida. Paolo Virno, *Gramática de la multitud* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2003), 15. Para un análisis amplio de la definición de Spinoza de multitud y la descripción de Hobbes de las masas en contraposición a la multitud, consulte las páginas 21–24.

Artistas como Eugenio Espinoza en Venezuela, y Hélio Oiticica y Lygia Pape en Brasil, entre muchos otros, optaron por piezas que fomentaban la participación en un presente compartido y en un lugar determinado, fuera este un museo o las calles de Río de Janeiro, São Paulo o Caracas. Ellos vislumbraron la necesidad de una forma diferente de concebir el cuerpo en el espacio público, que pudiera tener un significado relevante para el Tercer Mundo. En *Participaciones y localizaciones* (1973), Espinoza activaba un lugar al utilizar un lienzo cuadriculado que sacaba a las calles, donde lo transformaba en un performance. Oiticica adoptó el lenguaje corporal, sin censura, de las escuelas de samba de las *favelas* de Río de Janeiro, para dar vida a las capas y túnicas de sus *Parangolés* (1964–1969), y las propuestas participativas de Pape, como *O ovo* [El huevo] (1967), exhortaban a los espectadores a reconsiderar el cuerpo en relación con el espacio social mediante la recreación de sus propios experimentos. En vez de consagrar el objeto artístico, estas piezas dieron como resultado el desarrollo de una conciencia social colectiva.

30 Creadas hace varias décadas, las obras que se incluyeron en *Memorias del subdesarrollo* anticiparon la relación entre globalización, territorio y la interminable producción de capital, en forma de información, propaganda, publicidad y entretenimiento. Estas piezas reflejan la manera en que los espacios públicos actuales se han deslocalizado e hipermediatizado hasta el grado de llegar a ser abstractos: territorios que no pueden experimentarse directamente, sino sólo a través de una imagen, a la distancia. Como escribió el filósofo francés Henri Lefebvre en 1971, “los individuos miran y confunden la vida con la vista y la visión. Construimos sobre informes y planos; compramos a partir de imágenes. La vista y la visión, figuras clásicas que en la tradición occidental personificaban lo inteligible, se han vuelto una trampa”.¹⁵ El entendimiento cartesiano del espacio que los artistas trataron de socavar en aquel entonces ha evolucionado hasta llegar a un plano digital, donde los cuerpos pueden producir y consumir, pero en realidad son meras apariencias.

Desde la década de 1990, la contribución de los teóricos culturales ha ayudado también a dar forma a otras estrategias de resistencia. Un grupo interdisciplinario de filósofos, pedagogos y antropólogos, entre ellos el sociólogo peruano Aníbal Quijano, ha argumentado que aunque el colonialismo terminó con la independencia, la *colonialidad* perduró en la forma de modernidad.¹⁶ En una sociedad que se rige por los intereses y la geopolítica de

15 Henri Lefebvre, *Production de l'espace* (La producción del espacio), 1974. Traducido al inglés por Donald Nicholson-Smith (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1991), 75–76.

16 En las últimas dos décadas esta red interdisciplinaria de intelectuales, conocida como el grupo Modernidad/colonialidad, ha postulado un conjunto de teorías sobre la materia. Aunque en esencia no se trata de un grupo, el colectivo incluye a los sociólogos Aníbal Quijano, Edgardo Lander,

las potencias coloniales, estos países se sostuvieron extrayendo la mayor parte de sus recursos de los países subdesarrollados del Tercer Mundo.¹⁷ Walter Mignolo, un semiólogo argentino, también ha escrito mucho sobre los modos de dismantelar los instrumentos y la dinámica del poder, las cuales requieren pensar fuera de la lógica del desarrollo y aceptar el camino de la *descolonialidad*. Su premisa es cuestionar las creencias y estándares dominantes que se han impuesto como la norma; exige un desordenamiento de todas las maneras formalizadas de hablar, pensar y ser en el mundo. En pocas palabras, propone cambiar no sólo el contenido del diálogo, sino los términos en los que la conversación habrá de sostenerse.¹⁸

Producidas como reacción a la lógica del desarrollismo y la modernidad en América Latina, las propuestas artísticas incluidas en esta exposición invitan a reformular el significado y el valor del espacio, a convertirlo en un lugar articulado sobre la base de la experiencia. En la exposición se describen las implicaciones que este giro tendría en los modelos educativos, la forma como entendemos a la sociedad y nuestra conciencia del cuerpo. Como planteó recientemente el sociólogo Boaventura De Sousa Santos dentro del contexto de su estudio de las epistemologías del sur, la descolonización se logrará cuando se sustituya la “monocultura del conocimiento científico” por una “ecología de saberes”, una coexistencia de formas de saber que están en constante diálogo y reinterpretación.¹⁹ Debemos desconfiar de los mapas tradicionales y lo que nos han dicho sobre el mundo que habitamos y cómo debemos vivir en él. Hay que convertirse en cartógrafos para transformar el territorio, ya no como una representación sin cuerpo, sino como herramienta que acepta diferentes modos de ser, pensar y hacer en una sociedad política global.²⁰

Ramón Grosfoguel, el semiólogo Walter Mignolo, la pedagoga Catherine Walsh, los antropólogos Arturo Escobar y Fernando Coronil, y los filósofos Enrique Dussel y Nelson Maldonado Torres, entre otros.

- 17 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 266.
- 18 Aunque la teoría cultural poscolonial ha ampliado el mapa global para incluir las periferias y otras culturas, el concepto de multiculturalismo sigue siendo controvertido; a menudo sirve para materializar al Otro, para ser políticamente correcto y reconocer lo exótico y lo diferente sin cuestionar la idea de un centro, o de las estructuras del poder que sustentan estas dinámicas.
- 19 Boaventura de Sousa Santos, “A Critique of Lazy Reason: Against the Waste of Experience”, en I. Wallerstein, ed., *The Modern World-System in the Longue Durée* (Boulder: Paradigm Publishers, 2004), 157–197.
- 20 Para un análisis amplio de los mapas y la cartografía en el arte contemporáneo, véase Dr. Martí Perán, “Maneras de hacer mapas”, en *Revistarquis*, vol. 2, núm. 2 (2013): 105–122.

ENGLISH



MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT

Julieta González

Ultramodernisms and their progress, usually shaped by the American template, are fundamentally tied to our favelas and shantytowns. The paradox is that these don't change, as neither do misery, hunger, poverty, huts, and ruins. But that is where the future passes by. Here is the option of the Third World: an open future or eternal misery... The creative task of humanity begins to move to other latitudes and advances to the widest and most disperse areas of the Third World.

The Third World must build its own path to development—one that is decidedly different from the one taken by the world of the rich from the northern hemisphere. The cultural history of the Third World will no longer be a repetition *en raccourci* of the recent history of the United States, West Germany, France, etc. It must cast from its heart the “developmentalist” mentality that is the bar that supports the colonialist spirit.

—Mario Pedrosa, *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, 1975

Memories of Underdevelopment is set within a particular historical moment that takes as a starting point the height of the modern project in Latin America and its unraveling in the following decades. The exhibition examines a major paradigm shift in culture and the visual arts, characterized by the articulation of a counter-narrative to the rhetoric of developmentalism that resulted in early instances of decolonial thought in the artistic practices produced in the region between the early 1960s and the mid-1980s.

During this period the problem of underdevelopment was at the forefront of social, economic, and political concerns throughout Latin America, most notably through the contributions of dependency theory, which basically posited underdevelopment as part and parcel of the modern capitalist world-system that, far from being eradicated, would only be perpetuated and maintained by the implementation of developmentalist models. In the arena of culture, intellectuals and artists throughout the region manifested a profound investment in negotiating the complexities of modernity and its conflictive relation to underdevelopment. Echoing the critiques and concerns coming from the field of political economy, they questioned imposed cultural and aesthetic models, marking a critical distance from the canon and formal vocabulary of the modern, reclaiming local forms of knowledge as well as popular and vernacular expressions, and recognizing the value of cultural manifestations born out of conditions of material poverty, while



Juan Guzmán, *Estructura de la Torre Latinoamericana, Ciudad de México*, enero de 1952 [Torre Latinoamericana structure Mexico City, January 1952]. Colección y Archivo de Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán

acutely aware of the potential effects of the by-products of rapid and intensive industrialization, namely the growing consumer and mass communications cultures.

Many artists, some even formerly affiliated to the modernist avant-gardes in their respective countries, established a dialogic relation to these cultural forms, engaging in a structural commitment to their incorporation into their own avant-garde practices and generating forms of collectivization of experience that fostered social awareness through spatial modes of perception and participation, in a way that this decolonial turn can be seen as a major paradigm shift after that of experimentation with geometric abstraction characteristic of modern movements in Latin America.

THE DOUBLE MIRAGE: DEVELOPMENT AND MODERNITY

In the mid-twentieth century, the majority of countries in Latin America underwent a process of rapid industrialization, key to their entry into modernity. Guided by developmentalist policies, a wave of modernization spread throughout the region between the late 1940s and the mid-to-late 1960s, characterized by intensive industrialization, urban growth, and the exodus of rural populations to urban centers. Metropolises such as Mexico City, Caracas, Bogotá, São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, and Santiago de Chile grew exponentially. A gleaming new city, Brasília, rose from the central plateau of Brazil, built by a developmentalist government that promised to fast-forward the country “fifty years in five.”¹ Architecture and urban planning became the visual and concrete emblems of the path towards modernity, captured by the lens of noted photographers who documented this undertaking. Nevertheless, the social and economic policies that would sustain this endeavor failed to fully materialize.

35

THE DECOLONIAL TURN

During the 1960s the discussion on dependency and underdevelopment in Latin America was cast into the much wider context of the non-industrialized, underdeveloped countries, which also included the former European colonies in Africa, the Middle East, and Asia, where the concurrent decolonization processes had generated debates around the legacies of colonialism in the modern world and its effects on what came to be known in the early 1950s as the Third World. The 1955 conference of non-aligned countries in Bandung, Indonesia, was a key event that aimed to counter the polarization of Cold War geopolitics and introduced a third factor: a Third

1 “To attain fifty years of progress in five years” was the slogan of Juscelino Kubitschek’s developmentalist program for Brazil in the 1950s, laid out in the *Plano de metas* (Goal Plan) of 1956.

World that stood between a violent colonial past and the promise of a modernity that it had never been prepared to undertake. For artists working within the ideological matrix that informed the critiques of dependency and development, it was crucial to address colonial histories, producing works that today we can identify as part of a decolonial turn in the visual arts and culture in Latin America.

DECOLONIAL GEO-HISTORIOGRAPHIES

36 Maps and landscapes feature prominently in the production of artists addressing the problem of dependency from an ideological standpoint. The map became a tool for many artists who drafted, through their work, a geopolitics of development and dependency. Cartographic representation forms part of the “creation of a world” and its imaginaries by imperial and colonial powers, and artists capitalized on the visual and representational aspects of the map to articulate their critiques of neocolonial power structures, that like their colonial predecessors were driven by a logic of space that aimed to dominate autochthonous cultures grounded on the logic of place. Many of the artists working in this direction anticipated the relation between globalization, territory and capital in their repertoire of cartographic explorations, establishing a complex relation with this kind of representation. The term “geo-historiography,” employed recurrently by Elda Cerrato to suggest the relation between history and geography in her map works from the early 1970s, is particularly relevant to the reading of these map-based works.

The disparity between the wealth of natural resources and a perpetual cycle of poverty that engulfed the region was addressed by many militant and ideologically oriented works in the 1970s. Artists working in this direction produced works that highlighted the problems faced by peasant societies, and that gave visibility to social inequality and the problem of hunger. The use of data and information about the historical use of natural resources by pre-Hispanic societies also played a role in works that revealed the complex network of relations between food supply, agriculture, and the role of transnational corporations that aimed to substitute naturally and abundantly occurring resources, or that highlighted the economic and cultural role that these resources played not only in these pre-Columbian societies but in colonial and metropolitan economies.

The critique of colonialism also touched upon the relationship between the colonial enterprise and the spread of Christianity in the Americas. In the name of religion, native peoples were subjugated and enslaved under the labor structure of the *encomienda*, a system of serfdom by which the *encomendero*



Elda Cerrato, *La Hora de los Pueblos* [The People's Hour], 1975. Acrílico sobre lienzo [Acrylic on linen]. Colección privada [Private Collection], cortesía de Henrique Faria, Nueva York y Buenos Aires



Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1966–1967. Instalación en *Nova Objetividade Brasileira*, 1967, Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro. Cortesía César y Claudio Oiticica

would receive land and labor and in return see to the spiritual well-being of his subjects through their conversion to Christianity. The power structure of the Church not only survived into the twentieth century but was also invigorated by the right-wing dictatorships that spread through South America in the 1960s and 1970s. This subject was directly addressed artists who questioned the ideological state apparatus of the Church, critiquing its conservative position in regard to sexuality and social mores as well as its intolerance of difference; its role in the creation of the economic structures leading to the situation of dependency that ultimately engulfed all of Latin America in the foreign debt crisis of the 1980s; or works that referred to the uneasy coexistence of pre-Hispanic and Western religions in the Americas.

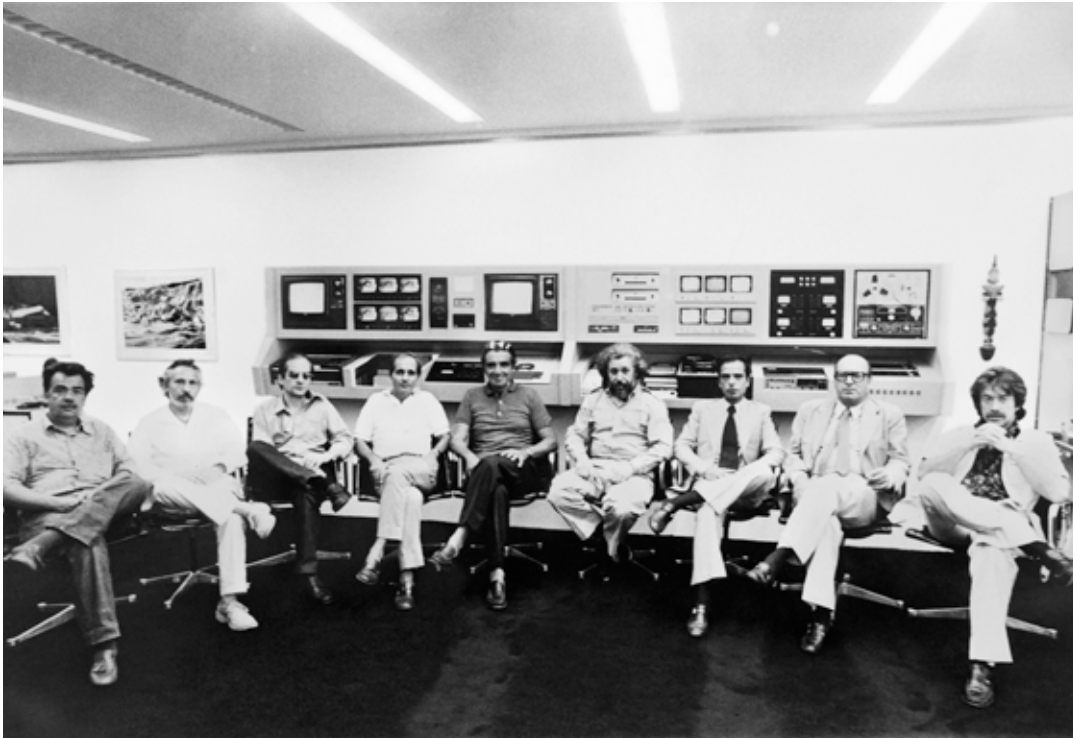
BREAKING FROM THE MODERNIST MOLD: EMBODYING REVOLT

The earliest manifestation of the decolonial turn examined in this exhibition was in Brazil in the 1960s where it is possible to identify a significant epistemic break with the modernist canon. Artists formerly affiliated to the Concrete movements in Brazil as well as the critics who accompanied these movements such as Hélio Oiticica, Lygia Pape, Mario Pedrosa and Ferreira Gullar, began to turn towards local forms of knowledge and cultural production, effectively promoting another set of epistemologies proper to the underdeveloped Third World. While remaining faithful to the parameters of formal experimentation of Concretism, what Oiticica described as *constructive will*, these artists embraced the imaginaries and visual vocabularies of the popular, taking their previous experimentation with form, space and color into new and radical directions, raising questions about class and race related to a body politic in their works. In Venezuela, Eugenio Espinoza and Claudio Perna dismantled the formal imperatives of the dominant abstract geometric tradition that became the emblem for the country's path to modernity and development, in the process evidencing the profound contradictions implied in the imposition of modernity in an underdeveloped country.

39

COMMUNICATIONAL CIRCUITS: INFORMATION AND IDEOLOGY

The spirit of “new objectivity,” formulated by Oiticica in his *General Scheme for The New Objectivity*, which accompanied the 1967 exhibition *Nova Objetividade Brasileira*, extended beyond his own particular investigations to encompass the concerns of a generation of Brazilian artists working at the time, which were manifested in a diversity of forms; from the use of the visual language of Pop to represent political and social issues specific to Brazilian reality to conceptual strategies that reflected on the impact of mass communications media on contemporary society, while at the same time engaging in a redefinition of the object. The identification of information



Fotografía de Grupo CAyC [Photograph of Grupo CAyC], c. 1980. Impresión de plata sobre gelatina [Gelatin silver print]. Cortesía de Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA)

40

and mass communications as important fields of action was one of the important contributions of *Nova Objetividade Brasileira*.² This is perhaps the common ground where the contemporaneous practices throughout the region, which reflected on the political, economic, social, and cultural realities of a dependent and underdeveloped Latin America, converged in the late 1960s and throughout the 1970s.

Parallel developments in this direction were taking place in Argentina and extended well beyond the 1970s mainly through the activities of the Centro de Arte y Comunicación (CAyC) and the artists affiliated to it, as well as the mail art circuits that created cross-regional networks of information and exchange. The dematerialized practices of these artists working with CAyC and mail art used information as medium and were invested in the creation of situations that could be mobilized through the use of mass media, where a cybernetics-inflected systems approach played a major role, contributing to create an awareness of what CAyC founder Jorge Glusberg described as the common “Latin American problem.”

2 This exhibition includes works that were originally presented as part of *Nova Objetividade Brasileira*, such as such as Hélio Oiticica’s *Penetrables PN 2 ‘A pureza é um mito’* and *PN 3 ‘Imagético’* (1966–1967), Lygia Pape’s *Caixa das Baratas* (1967), *Lindonéia, a Gioconda dos suburbios* (1966) by Rubens Gerchman, and *Os restos do héroi* (1965) by Antonio Dias. Regarding Antonio Dias’ participation, some sources cite this piece as the one included in the exhibition, while others mention *Nota sobre a morte imprevista*, which is part of the same body of work.

Mass media and information played an important role in the problematization of an incomplete modernization, and the artists working in this direction highlighted the tensions between mass media culture and popular culture. In the context of the wave of dictatorial regimes that spread throughout South America in the 1960s and 1970s, the use of information and tools such as statistical data, polls, and questionnaires, that also had a subversive potential, was fundamental for artists to encode through their works issues of class, gender inequality, political repression, and their particular emphasis on popular expression as the voice of the collective.

FROM A CRITIQUE OF EDUCATION TO RADICAL PEDAGOGIES

The intersection between art and pedagogy became a significant front for artists whose work aimed to resist the rhetoric of developmentalism. A conception of education as an ideological state apparatus aimed at the “reproduction of the conditions of production,” came close to what Brazilian educator Paulo Freire described as a banking education, and was central to the critiques of education formulated by Freire’s *Pedagogy of the oppressed* and Ivan Illich’s notion of *deschooling*. Artists working with these ideas articulated a critique of education that at the same time called into question its role in underpinning colonial structures.

Freire’s *Pedagogy of the Oppressed* offered a way out of “banking education” through a dialogic approach, and the process of consciousness-raising, essential to overcome the structures of oppression. These aspects of Freire’s philosophy were taken up by artists who not only learned from the popular and from situations of material poverty, but also employed the idea of play as a tool to towards social transformation, in the process fashioning their own radical pedagogies. This was particularly made manifest in the field of architecture and the built environment, from experimentation in design that incorporated these ideas to radical pedagogic models.³

3 This is the case of Lina Bo Bardi’s SESC Pompeia, where play, pedagogy and community building were at the forefront of the design program of the building complex. Likewise, the *Torneos de Ritoque* organized by architect Manuel Casanueva implemented a “pedagogy of play” as part of the experimental architecture courses of the Escuela de Valparaíso. Marginal and popular architectures were, as made manifest by *Favela da Maré*, filmed as part of Lygia Pape’s course at the architecture school of the Universidade Santa Ursula in Rio de Janeiro. The idea of an education for the *people* and by the *people* guided many student movements around the world, the May 1968 manifestations in Paris called for a “peoples university” (Université populaire). In a similar spirit the Grupo Mira’s posters for the Escuela de Arte Popular at the Universidad Autónoma de Puebla, voiced the same concerns as well as those that accompanied the 1972 experience of self-government at the school of architecture of the UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), which



Diamela Eltit, fotograma de *Zona de dolor II/El beso*, 1981. Video con sonido [Video with sound].
Cortesía de la artista

MARGINALITY AS STRUCTURAL PROBLEM

To speak of underdevelopment entails a consideration of marginality, which according to sociologist Darcy Ribeiro is one of the persistent structural problems in Latin America. Glauber Rocha's anticolonialist discourse connected hunger, poverty, and marginality to violence, as made evident in his 1965 manifesto *Eztetyka da fome* (Aesthetics of Hunger). During this period and well into the 70s and 80s the subject of marginality was taken up by artists from different parts of the region, from Oiticica, to the Colombian Pornomiseria filmmakers whose works featured the figures of the delinquent and the marginal, in the context of the hunger and violence generated by situations of poverty and exclusion.

POPULAR INVENTION

One of the outstanding features of the decolonial turn examined in the works in this exhibition was the structural incorporation of the vocabulary of the popular into avant-garde practices, engaging in a dialogic process of learning from popular culture. This phenomenon though produced throughout Latin America was a particularly sustained endeavour in Brazil and Peru.

In Brazil, during the 1960s the artists and filmmakers who resisted the rhetoric of developmentalism concentrated their sights on one of the most overlooked regions in the country's swift path to progress, the arid northeastern backlands of the country, known as the Nordeste. For artists such as Oiticica and Pape, architect Lina Bo Bardi, and filmmaker Glauber Rocha, to engage with the popular was a learning experience, which transformed their aesthetic and conceptual languages in permanent and definitive ways. It also entailed a revalorization of the epistemologies of the excluded and marginalized who were, to use Hirszman's term, absolute majority. Interestingly, Oiticica, Pape, and Bo Bardi at different times and with different approaches stressed the value of vernacular and informal architectures, and how they learned from these spaces born out of material hardship. Equally, this interest on behalf of artists, photographers and filmmakers from the Rio-São Paulo axis brought attention to artists from the region such as Juraci Dórea, whose work merges a contemporary approach with the material and visual language of the Nordeste region.

The racial and class differences that were at the base of colonial society were still deeply entrenched in modern Peru. This phenomenon was addressed by many artists working during the 1970s and 1980s, especially be-

proposed an approach in architecture education that privileged self-organization, dialogic pedagogy, an architecture for the people, orienting future architects towards a sustainable and locally conscious practice.

ginning with the period of the Juan Velasco Alvarado left-wing dictatorship between 1968 and 1975. Issues of education, popular culture, and the divide between the descendants of the indigenous and Spanish populations became a fertile ground for theoretical inquiry as well as artistic experimentation that marked conceptualist strategies in Peru at the time.

THE PEOPLE, THE MASSES, AND THE MULTITUDE

The emancipatory potential of the multitude was addressed by many artists working during this period in Latin America, where the notions of “the people,” and “the masses” played an important role in the political and social discourses both to the left and to the right of the ideological spectrum. The notion of collective agency tied to popular forms of expression and experience was central to many works made during this period that mobilized the power of *being together*. The subversive potential signified by the transformation of masses into multitude was explored by artists, especially in the context of dictatorial regimes, in works where the mass is able to organize itself into a discursive forms, to become fluid and be a mass and multitude at the same time, to create energy fields, magnetized spaces in the words of Lygia Pape, where the most commonplace event can galvanize collective energies and forms of agency.

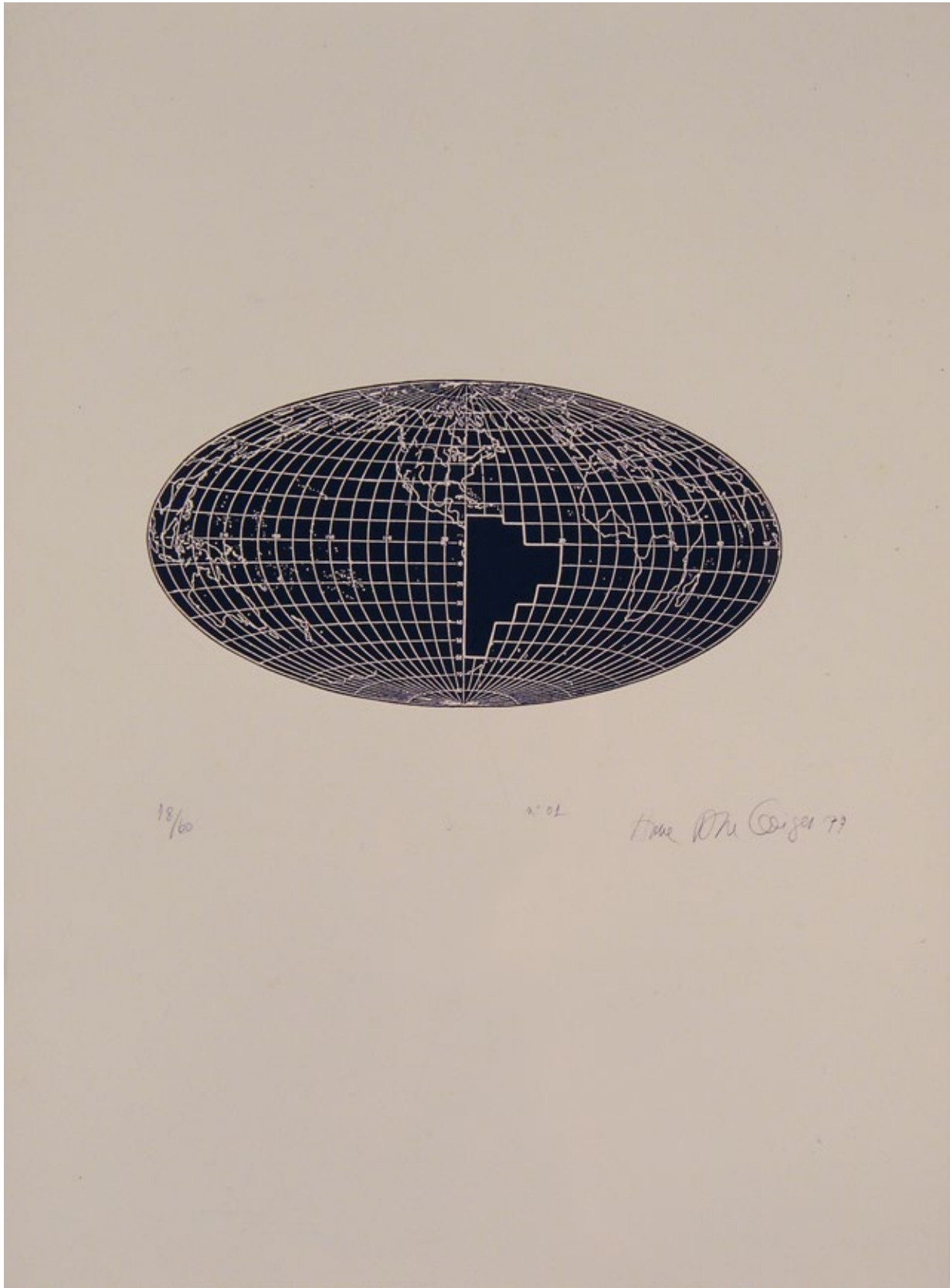
DEPENDENCIA
~~ANULADO~~



LIBERACION
~~URGENTE~~







Anna Bella Geiger, *Local da ação No. 1* [Espacio de acción Núm. 1/Place of action No. 1], 1980.
Aguafuerte, edición 38 de 60 [Etching, edition 38 of 60]. Cortesía de la artista

A MAP IS NOT A PLACE

María Emilia Fernández

The following Generations, who were not so fond of the Study of Cartography as their Forebears had been, saw that the vast map was Useless, and not without some Pitilessness was it that they delivered it up to the Inclemencies of Sun and Winters.

—Jorge Luis Borges, *On Exactitude in Science*, 1946

Artists have turned toward maps to criticize established world orders, to question national identities and the histories that uphold them. Driven by commerce and conquest, cartography was developed as an instrument of power and domination. Early geographic representations portrayed the known world but they also depicted what lay beyond, the limits where imagination was given free reign, making maps closer to poetic and literary interpretations of reality. It was during the Renaissance and with the rise of scientific thought and encyclopedism in the eighteenth century that they increasingly became instruments of control and colonial expansion. Their growing precision and functionality can hardly be separated from their role in military and economic strategies.¹ This explains why art, by intervening and redrawing their lines, has found a way of appropriating space, building bridges across closed borders to imagine alternative worlds.

Maps are central to the power relations that dictate what is visible or invisible, what is present or absent. In the Western tradition, they are drawn from above, with universal detachment and using instruments extraneous to the body. As a result, the map itself, independent of its uses, imposes a distance, a certain gaze with which to read territories though it obliterates the people that inhabit them. What is left outside this way of measuring and recording our surroundings—by definition a geometric, gridded understanding—“is not just other ways of conceiving the world, more authentic or more original; what is left out is *the world itself*.”²

What is excluded from maps is the notion of “place,” of a specific space experienced by the body, informed by daily life but also by local and historical narratives.³ The Western cartography imposed on the rest of the globe is

- 1 To quote French philosopher Gilles Deleuze, cartography became a “war machine,” a tool to detect, locate and occupy territories.
- 2 Santiago Alba Rico, preface to Emmanuel Lizcano Fernández, *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), 18.
- 3 Edward Casey, “Body, Self, and Landscape: A Geographical Inquiry into the Place-World,” in *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, Paul C Adams, Steven Hoelscher, and Karen E. Till, eds. (Minneapolis: University of

largely based on a Cartesian way of knowing in which all certainty stems from the mind: knowledge is severed from the body and its sensory apparatus, dislocated from any particular territory, from ancestral knowledge or local worldviews. Theories about globalization have further marginalized the concept of place, erasing cultural differences in favor of an idealized globe that is more susceptible to the process of development, modernity and economic growth. Within this framework in which abstract space had been co-opted by power, artists aimed to “(re)appropriate and (re)invent space.”⁴ Their proposals aimed at destabilizing the regime of the visual through embodied action, expanding the limits of art.

Surveying the period between the early 1960s and the mid-1980s, *Memories of Underdevelopment* explores, among many other issues, the tensions between space and place in the context of a critique of colonialism and modernity in Latin America. The colonial enterprise and the subsequent project of modernization were built on the logic of space; they brought along a form of spatiality that saw only territories and resources to profit from, flattening the local culture’s conception of place into an abstract area, easy to map and dominate. Fostered by First World countries, the promise of economic prosperity masked the exploitation of the region’s resources, establishing an imported worldview that eclipsed the embodied, experiential sense of place that was vital to the local peoples.

50

The debate about dependency and underdevelopment took place in the wider context of other former European colonies at the Bandung Conference of 1955 in Indonesia. This summit brought together non-aligned countries from Asia and Africa that sought to distance themselves from Cold War geopolitics, and it marked a turning point in the search for common ground relying on neither capitalism nor communism.⁵ These countries had inherited a Eurocentric perspective, which often resulted in unsustainable and unviable solutions to the problems they faced. Far from alleviating poverty and hunger, generating employment and contributing to wealth redistribution, the policies instated by the modern capitalist system served to perpetuate misery and inequality throughout the Third World.

Minnesota Press, 2001), 404.

- 4 According to Lynn Stewart, “Lefebvre does not suggest that bodies can no longer produce space, but that they are severely limited by the cooptation of space by power—at best they can (re)appropriate, or (re)invent space, at worst they are simply users or inhabitants inserted into space.” See Lynn Stewart, “Bodies, Visions, and Spatial Politics: A Review Essay on Henri Lefebvre’s *The Production of Space*.” *Environment and Planning I: Society and Space*, vol. 13 (1995): 609–618 & 615.
- 5 Walter Mignolo, “Geopolitics of Sensing and Knowing. On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience.” *Transversal* (September 2011), <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en> (accessed December 27, 2017).

These ideas from the fields of economy and sociology found resonance in the realm of culture, in works that evidenced this same understanding of the vicious cycle of underdevelopment. “Undeniably, Latin America remains a colony,” stated Brazilian filmmaker Glauber Rocha in 1965; “what distinguishes yesterday’s colonialism from today’s is merely the more refined forms employed by the contemporary colonizer.”⁶ His manifesto *Eztetyka da fome* (Aesthetics of Hunger) problematized the artistic representation of violence and poverty in Third World countries and its consumption by European observers. Rocha condemned the economic and political conditions that had led to the region’s profound physical—and philosophical—malnourishment.

The crisis of modernity was a crisis of time insofar as governments had claimed their utopian promises of development would be fulfilled in the near future; ultimately, the proletariat would be free after the revolution and it was only a matter of time before the colonies attained the same wealth and living standards as the imperial nations. But by the early 1960s, the modernist project had started unraveling. The conversation turned toward a reconsideration of time framed by a specific space, and the potential of place to anchor a different way of knowing—one that could be both ingrained in the body and in local ways of thinking.⁷ Reclaiming this notion meant reconsidering popular influences and structures beyond the realm of capitalism in order to reconceive a world from a place-based perspective.⁸

These considerations become evident in the cartographic representations of artists such as Ana Bella Geiger, Horacio Zabala and Elda Cerrato, among others. Their stitched, burnt, fictional and reconfigured maps serve as reminders that our conception of space—in its geographical, political and physical sense—resides in these symbolic charts. By articulating alternative maps in which people play a key role in transforming landmasses, these artists promoted a critique of the power structures that define global geopolitics. Zabala’s map works, for example, show certain areas burnt or blotted out with ink to signal the repression and censorship experienced in the region. Elda Cerrato’s drawings put forth their own “geo-historiography,” a term that implies both the history and geography of a place, addressing issues of inequality and injustice in Argentina and the rest of Latin America.

The series of maps made by Anna Bella Geiger in the 1970s question the role of cartography in the construction of nation-states as instruments of Western domination. One of her most iconic works, *Variáveis* (Variables,

6 Glauber Rocha, *Eztetyka da fome* manifesto, 1965.

7 Mignolo, “Geopolitics of Sensing and Knowing.”

8 Arturo Escobar, “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?” in *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 69.

1976–2010), envisions four different world maps, each showing landmasses proportionate to a particular “order”: *o mundo* (the world) is a traditional world map divided into an ideal grid of parallels and meridians; *do petróleo* (the world of oil) shows oil-producing countries larger than their actual size in proportion to their wealth and power; *desenvolvido e subdesenvolvido* (developed and underdeveloped) portrays highly industrialized nations eclipsing developing countries; and *de domínio cultural ocidental* (the Western cultural sphere) depicts the Third World’s dependency on the First World. Her insightful reflections allow us to analyze the part played by cartography in consolidating this colonial worldview, and to rethink reality through structures other than those imposed by the West.⁹

Geiger’s mappings find an echo in a short story by Jorge Luis Borges titled “On Exactitude in Science.” This one-paragraph story imagines an empire so obsessed with the science of cartography that only a map on the same scale as the actual empire would be deemed sufficient. Their power-driven quest to represent and therefore control every inch of their territory leads to a useless map that is quickly discarded and forgotten by the following generations. Borges reveals the futility of using science—or any other discipline for that matter—to measure or encapsulate reality in all of its complexity. His short story can provide additional readings of the works by Zabala and Cerrato: maps may offer a symbolic representation of space, but to apprehend the landscape in all its social, historical, cultural and affective dimensions, one must enter into a discussion about place.

52

The tension between space and place goes beyond cartography and can be identified in different fields, particularly that of pedagogy. The divergence is evinced in pedagogical models described by educator Paulo Freire and his concepts of “banking education” and “problem-posing education”: the first “anaesthetizes and inhibits creative power” while the latter involves “a constant unveiling of reality.”¹⁰ Freire’s *Pedagogy of the Oppressed* describes how in problem-posing education, grounded in the logic of place, “people develop their power to perceive critically *the way they exist* in the world *with which* and *in which* they find themselves; they come to see the world not as a static reality, but as a reality in process, in transformation.”¹¹ In contrast, banking education speaks to a regime of space that sustains and perpetuates the production of capital. According to Freire, it leads people to develop “the conviction that it is possible to transform everything into objects of their purchasing power; hence their strictly materialistic concept of

9 For further reading on this work by Anna Bella Geiger and other map works included in the exhibition, see Julieta Gonzalez, “Memories of Underdevelopment,” in *Memories of Underdevelopment*, exhibition catalogue (San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2018), 39.

10 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, Myra Bergman Ramos, tr. (New York: the Continuum International Group, 2005), 81.

11 Freire, *Pedagogy*, 83.



Manuel Casanueva, *Luodo 25*, 1984. Documentación fotográfica [Photographic documentation]. Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

existence.”¹² If humans understand themselves as beings in a constant process of becoming, as unfinished and incomplete, they will by extension be harder to control and to subjugate by the government.

53

Architect and academic Manuel Casanueva’s explorations lie at this intersection of radical pedagogy and public space. Between 1972 and 1992, while teaching at the Catholic University of Valparaíso in Chile, he turned a mandatory physical education course into a playful and celebratory workshop he called *Los Torneos* (The Tournaments): students engaged in physical and spatial exercises in which they embodied the language of geometric abstraction. These interactions sought to emphasize collectivity, chance and improvisation at a time when public space was under siege, with access to it heavily restricted by Augusto Pinochet’s military dictatorship.

Within a discussion of the tensions between space and place, the implications of radical pedagogies can be extended to the very understanding of notions such as “the people,” “the masses” and “the multitude,” which were very important during this period in Latin America. Unlike representations of the people as anonymous crowds or as cogs in the State machine, many artworks present the multitude as a collective of singularities with the potential to act together: for example, Lygia Pape’s *Espaços imantados* (Magnetized Spaces, 1967), “where bodies converge in public space to form a magnetic force field,”¹³ or Luis Pazos’s *Transformación de masas en vivo*

¹² Ibidem, 58.

¹³ González, *Memories of Underdevelopment*, 49.

(Live Transformation of Masses, 1972), a series of group actions that show bodies as “living sculptures,” as territories of protest. Both these pieces present the unfolding energies of bodies and their capacity to mobilize, reconfiguring the landscape and everything in it—especially in the context of the military coups and dictatorial regimes that proliferated during this period in several countries throughout the region.

These works evoke Italian philosopher Paolo Virno’s studies on the subject: a multitude entails a plurality, a group of many that distrust the monopoly of political power, as opposed to “the people” who are perceived by the State as a single voice, a single will. The multitude redefines unity through a shared language, through the intellect and the body—faculties that human beings have in common. Moreover, it occupies a middle ground between the “public” and the “private”; this ambiguous nature gives rise to its subversive potential, implied in Pape’s spontaneous gatherings or in Pazos’s photographs of bodies, capable of organizing the multitude in public space.¹⁴

Artists such as Eugenio Espinoza in Venezuela and Helio Oiticica and Lygia Pape in Brazil, among many others, envisioned the need for a different way of conceiving the body in public space, from which meaning relevant to the Third World could be distilled. Espinoza’s *Participaciones y localizaciones* (Participations and Localizations, 1973) deployed a gridded canvas and took it to the streets where it was transformed into a performative, wearable piece—a way of embodying place. Oiticica’s *Parangolé* capes (1964–69) embraced the bodily, uncensored language of samba groups from Rio de Janeiro’s *favelas*, and Pape’s participatory propositions, such as *O ovo* (The Egg, 1967), urged spectators to rethink the body in relation to social space by enacting their own experiments. These works resulted in the development of a collective social awareness rather than in the consecration of an art object in and of itself. These artists opted for works that fostered participation in a shared present in a particular place—be it a museum or the streets of Rio de Janeiro, São Paulo or Caracas.

Created more than forty years ago, the artworks featured in *Memories of Underdevelopment* anticipated the relationship between globalization, territory and the endless stream of capital in the form of information, propaganda, publicity and entertainment. They reflect on how public spaces today have become de-localized and hyper-mediatized to the point of becoming abstract: territories that cannot be experienced directly, but only through an

14 “Far from being another synonym of ‘the masses,’ the multitude is the exact opposite of ‘the people.’ For the masses, universality is a promise, an end in itself, while for the multitude it is merely a point of departure.” Paolo Virno, *Gramática de la multitud* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2003), 15. For an extended discussion of Spinoza’s definition of the multitude and Hobbes’s description of the masses as opposed to the multitude, See Virno, *Gramática*, 21–24.



Manuel Casanueva *Edros vs Oides* de la serie *Torneos* [*Edros vs Oides* from the *Tournaments* series], 1979.
Documentación fotográfica [Photographic documentation] Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela
de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

image, from a distance. As French philosopher Henri Lefebvre wrote in 1971, “People look and take sight, take seeing, for life itself. We build on the basis of papers and plans. We buy on the basis of images. Sight and seeing, which in the Western tradition once epitomized intelligibility, have turned into a trap.”¹⁵ The Cartesian understanding of space that artists once sought to undermine has evolved into a virtual one, where bodies can produce and consume, though these processes are indeed mere appearances.

Since the 1990s, the contributions of cultural theorists have also helped shape alternative strategies of resistance. An interdisciplinary group of philosophers, pedagogues and anthropologists—including Peruvian sociologist Aníbal Quijano—has argued that while colonialism ended with independence, *coloniality* endured in the form of modernity.¹⁶ In a society ruled by the interests and geopolitics of colonial powers, these nations were economically sustained by drawing most of their resources from underdeveloped Third World countries.¹⁷ Walter Mignolo, an Argentine semiotician, has also written extensively on ways of dismantling the instruments and dynamics of power by thinking outside of the logic of development and embracing the path of *decoloniality*. Its premise is to question the dominant beliefs and standards that have been imposed as the norm; it calls for a disordering of all the formalized ways of talking, thinking and being in the world. Simply put, it proposes changing not just the content of the dialogue, but the very terms in which the conversation is to be carried out.¹⁸

56

Produced in reaction to the logic of developmentalism and modernity in Latin America, the art projects featured in this exhibition invite us to reformulate the meaning and value of space—to make it a place on the basis of experience. This exhibition further outlines the implications that this shift would have on educational models, on the understanding of society and on our awareness of the body. As sociologist Boaventura De Sousa Santos has more recently stated in the context of his study of epistemologies of the south, decolonization will be achieved by replacing the “monoculture of sci-

15 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith, tr. (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1991), 75–76.

16 In the past two decades, this interdisciplinary network of intellectuals, referred to as the Modernity/Coloniality group, has developed a body of theory on the subject. Though not in essence a group, the collective includes sociologists Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, semiotician Walter Mignolo, pedagogue Catherine Walsh, anthropologists Arturo Escobar and Fernando Coronil and philosophers Enrique Dussel and Nelson Maldonado Torres, among others.

17 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina,” in Edgardo Lander, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 266.

18 While postcolonial cultural theory has expanded the global map to include its peripheries and other cultures, the concept of multiculturalism remains controversial: it often serves to reify the Other, to be politically correct and to acknowledge the exotic and the different without questioning the very idea of a center, or the power structures that support these dynamics.

entific knowledge” with an “ecology of knowledges,” a coexistence of ways of knowing that are in constant dialogue and continually being reinterpreted.¹⁹ We should distrust what traditional maps have told us about the world we inhabit and how we ought to dwell in it. One must become a cartographer to transform the territory, no longer as a disembodied representation but as a tool that welcomes different ways of being, thinking and doing in a global political society.²⁰

19 Boaventura de Sousa Santos, “A Critique of Lazy Reason: Against the Waste of Experience,” in Immanuel Wallerstein, ed., *The Modern World-System in the Longue Durée* (Boulder: Paradigm Publishers, 2004), 157–197.

20 For a broader discussion of maps and cartography in contemporary art, see Martí Perán, “Maneras de hacer mapas.” *Revistarquis*, vol. 2, no. 2 (2013): 105–122.



MUSEO JUMEX

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Curaduría / Curator
Julieta González
Directora artística / Artistic Director

Coordinación de la exposición /
Exhibition Coordinator
María Emilia Fernández
Asistente curatorial / Curatorial Assistant

Coordinación de Exposiciones /
Exhibitions Coordination
Begoña Hano

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de Registro / Assistants,
Conservation and Collection
Mariana López, Andrea Sánchez

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Producción museográfica / Exhibition Design
Production
Francisco Rentería, Enrique Ibarra

Montaje / Installation Team
Óscar Díaz, Iván Gómez, José Juan Zúñiga

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

CUADERNILLO / BOOKLET

Concepto editorial / Editorial Concept
Julieta González

Ensayos / Essays
Julieta González, María Emilia Fernández

Traducción / Translation
Pilar Carril

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Aely Ramírez

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2018

Thomaz Farkas, Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília, Distrito Federal, 1960. Impresión de inyección de tinta con pigmentos minerales sobre papel 100% algodón [Inkjet print with mineral pigments on 100% cotton paper]. Cortesía Instituto Moreira Salles. © Thomaz Farkas/Instituto Moreira Salles Collections

