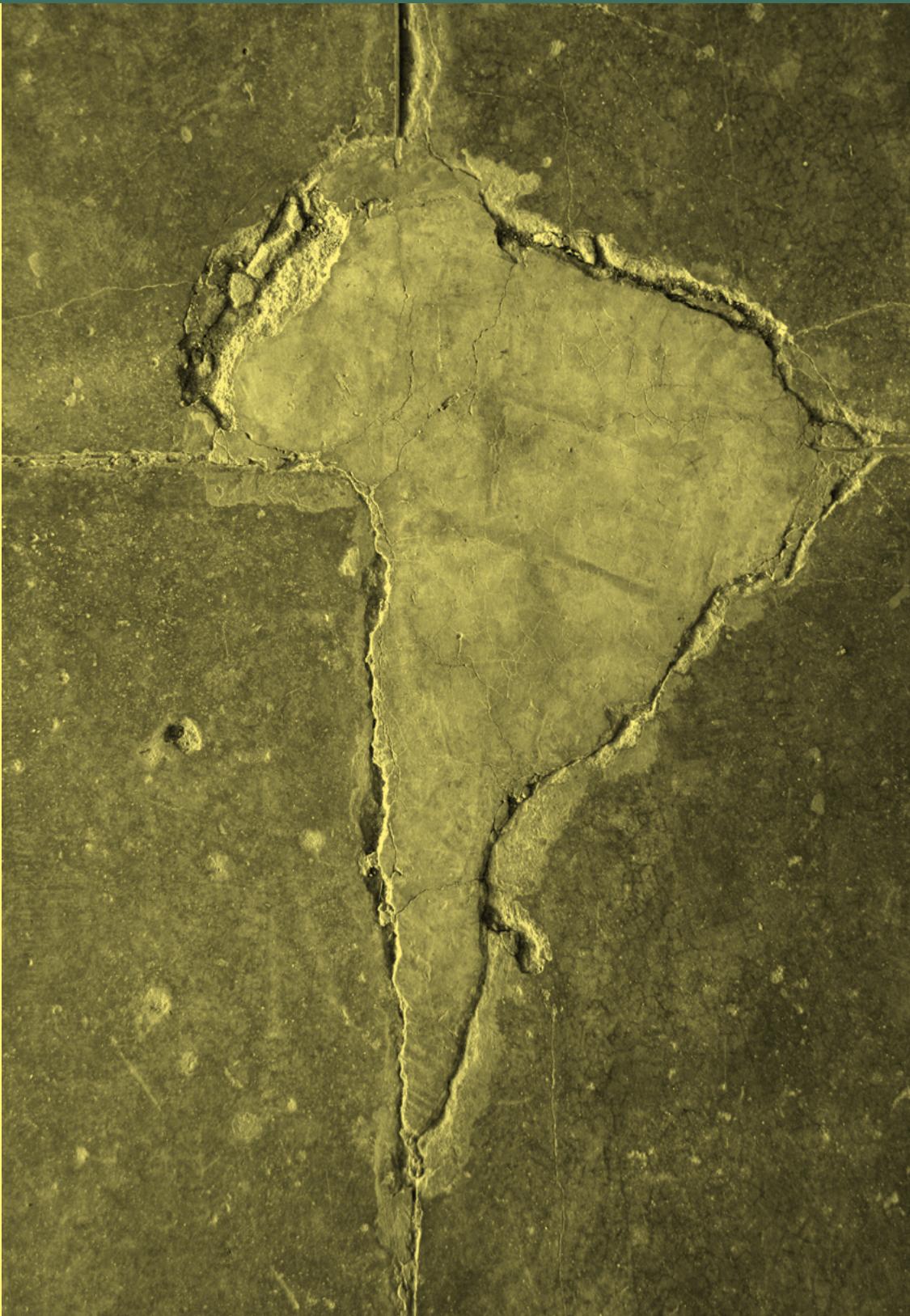


# Bajo un mismo sol



**EXPOSICIÓN / EXHIBITION**

Curada por / Curated by  
Pablo León de la Barra

Diseño museográfico / Exhibition Design  
Frida Escobedo

Coordinación de exposiciones /  
Exhibition Coordinator  
Begoña Hano

Asistente curatorial /  
Curatorial Assistant  
Gabriel Villalobos

Registro / Register  
Luz Elena Mendoza,  
Alejandra Lanzagorta

Montaje / Installation  
Óscar Díaz, Sergio González,  
José Juan Zúñiga

Producción museográfica /  
Exhibition Design Production  
Francisco Rentería, Laura Vieco,  
Rafael Sevilla, Daniel Ricaño,  
Arturo Vázquez, Marco Antonio Salazar,  
Manuel López

**CUADERNILLO / BOOKLET**

Texto de / Text by  
Pablo León de la Barra

Traducido por / Translated by  
Marcela Quiroz  
Ana Carolina Abad López

Editado por / Edited by  
Michael Wilson  
Polly Watson

Edición cuadernillo / Booklet Editor  
Gabriela Jauregui

Coordinación editorial /  
Editorial Coordinator  
José Espárza Chong Cuy

Diseño gráfico / Graphic Design  
Heriberto Guerrero

Corrección de estilo / Proofing  
Araceli Pardo

Publicado por / Published by  
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

# **Bajo un mismo sol Arte de América Latina hoy**

MUSEO JUMEX

GALERÍA 3/2B  
19.NOV.15–07.FEB.16

## **Under The Same Sun**

## **Art From Latin America Today**

**#04**

**Under The Same Sun:**  
*Art From Latin America Today*

**Bajo un mismo sol:**  
*Arte de América Latina hoy*

**#04**

## BAJO UN MISMO SOL: ARTE DE AMÉRICA LATINA HOY

### PABLO LEÓN DE LA BARRA

Reconociendo la imposibilidad de homogeneizar América Latina como si fuera una misma entidad, *Under the Same Sun: Art from Latin America Today / Bajo un mismo sol: Arte de América Latina hoy* —organizada por la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative— evidencia las confluencias y las diferencias presentes entre diversas prácticas artísticas latinoamericanas. La exposición incorpora diversas manifestaciones creativas derivadas de un valioso contexto cultural definido por una historia colonial compartida; contexto al que se suman conflictos civiles, crisis económicas, inequidad social y represión, además de intervalos de desarrollo moderno y crecimiento económico.

A pesar de la estabilidad política y económica que el continente ha mantenido durante las últimas décadas, América Latina sigue dividida por diferencias étnicas, de clase, económicas y políticas;<sup>1</sup> esto la mantiene en una condición disruptiva siempre en potencia y siempre presente. Las obras de arte

1. En la actualidad, el subcontinente está dividido en dos bloques político-económicos: los países alineados con la economía estadounidense por medio de tratados de libre comercio (Centroamérica [excluida Nicaragua], Chile, Colombia, México y Perú), y los países con gobiernos con tendencias de izquierda (los más extremos: Cuba, Nicaragua y Venezuela; Argentina, Bolivia y Ecuador tienden al estilo del populismo venezolano; Brasil y Uruguay son más moderados) y beneficiados por el comercio y la inversión de China.

## 4

## UNDER THE SAME SUN: ART FROM LATIN AMERICA TODAY

### PABLO LEÓN DE LA BARRA

Recognizing that *Latin America* cannot be reduced to a single, homogeneous entity, the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative exhibition *Under the Same Sun: Art from Latin America Today* acknowledges both cohesion and difference within the region's art practice. It presents a diversity of creative responses to a rich cultural context shaped by colonialism, civil conflict, economic crisis, social inequality, and repression—as well as by intervals of growth and the emergence of parallel modernities. In spite of economic development and increased stability across the continent over the past decade, Latin America remains divided by class, ethnic, financial, and political imbalance,<sup>1</sup> and the potential for upheaval thus remains. The artworks exhibited in *Under the Same Sun* and acquired for the Guggenheim's collection address the region's past and present, and imagine some of its possible futures. They are also arranged in thematic constellations—Conceptualism, Modernities, Political Activism, Participation/Emancipation, and The Tropical—that provide a lexicon for further debate.

1. Today, the subcontinent is divided into those aligned with the U.S. economy via free trade agreements (Central America [excluding Nicaragua], Chile, Colombia, Mexico, and Peru), and those with left-leaning governments (Cuba, Nicaragua, and Venezuela being the more extreme, while Argentina, Bolivia, and Ecuador lean toward Venezuelan-style populism, and Brazil and Uruguay are more moderate, having also benefited from trade with and investment from China).

expuestas en *Bajo un mismo sol* —adquiridas para la colección del Guggenheim Museum de Nueva York— confrontan el pasado y el presente de la región, e imaginan algunos de sus futuros posibles. La exposición está organizada en distintas constelaciones temáticas —conceptualismo, modernidades, activismo político, participación/emancipación y los trópicos—, núcleos que proveen terminologías para un debate posterior.

### DESLATINIZAR AMÉRICA LATINA

Aunque el nombre América Latina está plagado de contradicciones, utilizarlo nos permite designar artistas, prácticas y contextos subrepresentados, ignorados o excluidos de las narrativas artístico-históricas hegemónicas, tanto europeas como estadounidenses. El nombre y la idea de América como continente son una invención europea.<sup>2</sup> Lo mismo sucede con el término *latino*, con el que se nombra a América Latina, que designa a aquellos países del continente americano cuyos idiomas tienen raíces latinas, es decir, francés, portugués y español. El término fue utilizado por primera vez alrededor

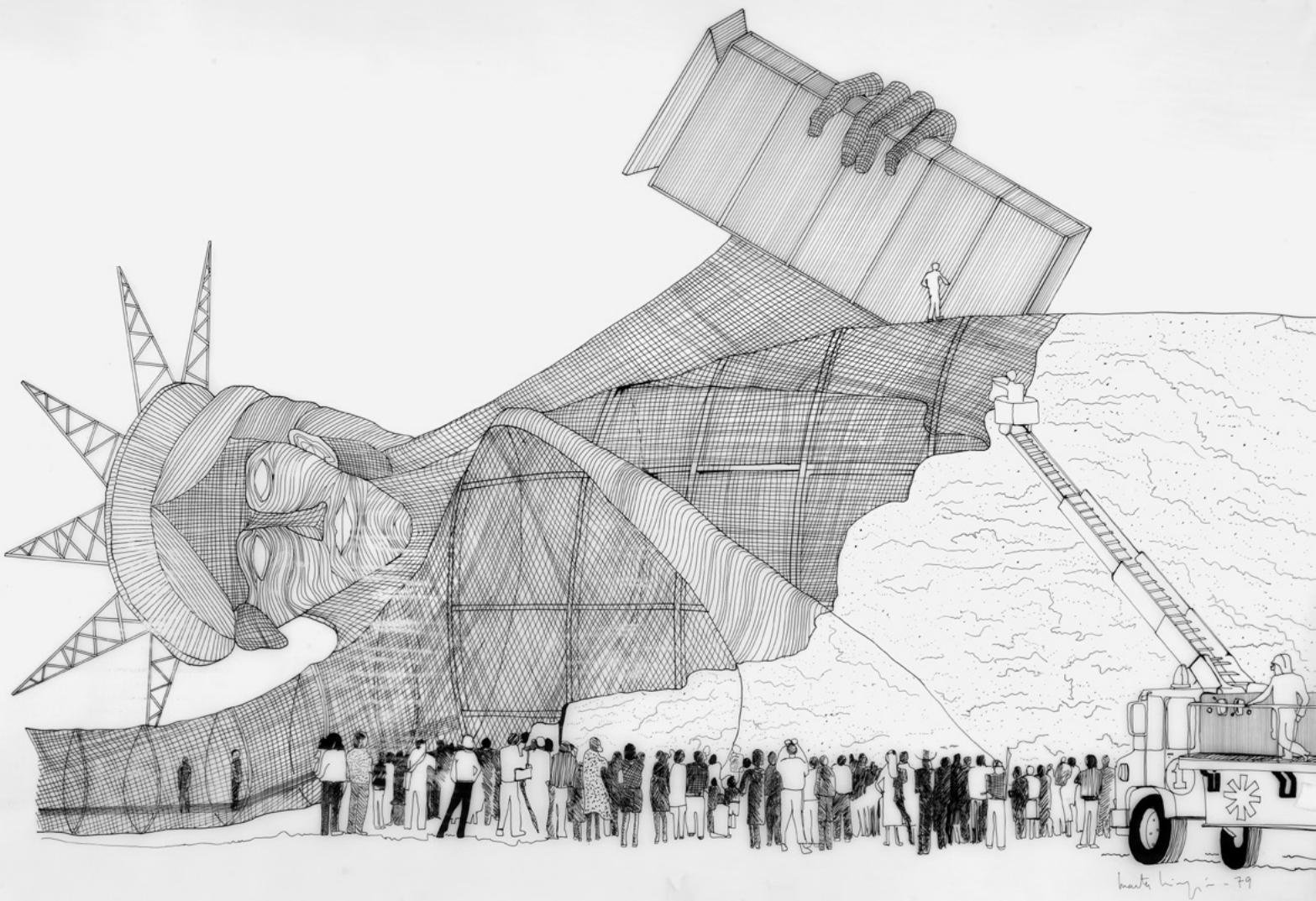
2. Consultar: Edmundo O'Gorman, *La invención de América* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958).

### DE-LATINIZING LATIN AMERICA

While the name *Latin America* is rife with contradiction, it does allow us to consider artists, practices, and contexts underrepresented, excluded, or ignored in hegemonic European and North American art-historical narratives. The name and idea of America as a continent was a European invention,<sup>2</sup> as was the *Latin* in Latin America, which refers to those countries whose languages have Latin roots—that is, those of French, Portuguese, or Spanish origin. The name was first applied in the 1830s by French thinker Michel Chevalier to differentiate “Latin” from “Anglo” Americas, and later by Napoléon III to oppose British and U.S. interests in the region.<sup>3</sup> If this formulation held firm, we would still need to consider the French Antilles, French Guiana, Haiti, and Quebec—as well as any remaining Frenchspeaking parts of New Orleans and Louisiana—Latin American. The term is problematic too because it excludes the “indigenous” native American population, which likely arrived via the Bering Strait.

2. See Edmundo O'Gorman, *La Invención de América* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1958).

3. The 1823 Monroe Doctrine advocated “America for the Americans” (which really meant “America for the North Americans”).



Maurice Noble - 79

de 1830 por el pensador francés Michel Chevalier para diferenciar América Latina de la América angloparlante; posteriormente, Napoleón III lo adoptó en oposición a los intereses británicos y estadounidenses en el continente.<sup>3</sup> Si se siguiera firmemente esta derivación nominal, necesitaríamos incluir como parte de América Latina a las Antillas Francesas, la Guyana Francesa, Haití y Quebec, así como a las zonas de habla francesa que aún existen en los estados de Nueva Orleans y Louisiana. El término es en sí mismo problemático porque excluye a la población nativa o “indígena” americana que llegó al continente por el Estrecho de Bering.

¿Qué nombre deberíamos darle entonces al continente? ¿Indo-América Latina? Pero, *Indo* es también un concepto europeo originado en la creencia errónea de Cristóbal Colón de haber llegado a la India. El término *latino* también excluye a la población africana esclavizada que se introdujo a América. Entonces, ¿cómo referirse a América Latina? ¿Afro-Indo-América Latina? Ahora, si también consideramos la llegada, a finales del siglo XIX y principios del XX, de inmigrantes chinos, japoneses, libaneses, palestinos y sirios, y una segunda ola de inmigrantes europeos y judíos durante las dos

3. La Doctrina Monroe (1823) defendía la consigna “América para los americanos” (afirmación que realmente significaba: “América para los estadounidenses”).

What then ought we to call the continent? Indo Latin America, perhaps? Yet *Indo* is also a European conceit, being derived from Columbus's erroneous belief in having reached India, while *Latin* excludes the African population imported as slaves. Afro Indo Latin America then? If we also consider the nineteenth- and twentieth-century arrivals of Chinese, Japanese, Lebanese, Palestinian, and Syrian immigrants, as well as the second wave of European and Jewish migrants during the two World Wars, it becomes impossible to name the continent and subcontinent according to ethnic or racial origins. All of this is further complicated by the presence of so-called Latino or Hispanic groups within the United States, populations that have become the largest minorities in the country such that, if their growth continues, the United States could legitimately be considered part of Latin America. This linguistic inadequacy has prompted continental indigenous groups to argue for the use of the name *Abya Yala*,<sup>4</sup> which in the Kuna language means “land in its full maturity” or “land of vital blood,” and is used by the Panamanian Kuna people to refer to the American continent before the arrival of Columbus. But while this usage may be part of a vital “decolonization” process, the problem of an appropriate nomenclature persists.

4. For an exhaustive discussion of decolonizing the name *Latin America*, see Walter Mignolo, *The Idea of Latin America* (Oxford, United Kingdom: Blackwell Publishing, 2005).

guerras mundiales, resulta imposible nombrar al continente y subcontinente a partir de una etnia u origen racial. El escenario se vuelve más complejo al considerar a los grupos *latinos* o hispanos arraigados en los Estados Unidos —los cuales se han convertido en la minoría más grande del país— a tal grado que los Estados Unidos podrían considerarse como parte de *América Latina*. Esta inadecuación lingüística ha impulsado a grupos indígenas continentales a proponer el uso del nombre *Abya Yala*,<sup>4</sup> que en lengua kuna significa “tierra en toda su madurez” o “tierra de sangre vital” y es utilizado por el grupo Kuna, en el territorio del actual Panamá, para referirse al continente americano antes de la llegada de Colón. Si bien la posibilidad del uso del nombre *Abya Yala* puede indicar la urgencia de un proceso descolonizador, la pregunta persiste: ¿Cómo llamar a *América Latina*?

Si bien el título de la exposición *Bajo un mismo sol* parecería implicar con cierto optimismo la existencia en común entre lo que se considera “latinoamericano”, esta imagen proyectada se ensombrece al reconocer el pasado colonial como referencia histórica compartida entre los países que configuran *América Latina*. La frase “el imperio en el que nunca se pone el

4. Una exhaustiva deliberación sobre la descolonización del nombre *América Latina* puede consultarse en: Walter Mignolo, *The Idea of Latin America* (La idea de Latinoamérica) (Oxford: Blackwell Publishing, 2005).

While the title *Under the Same Sun* projects a cheerful impression of unity, this is shadowed by a reference to Latin America’s colonial past. In the early sixteenth century, the phrase *el imperio en el que nunca se pone el sol* (“the empire on which the sun never sets”) was applied to the domains of Charles V (who reigned from 1512 to 1556) and his son Philip II (who was King of Spain from 1556 to 1598, and King of Naples, England, and Ireland from 1554 to 1558)—which included Spain and its territories in Europe, the Americas, North Africa, and the Philippines—and to the Portuguese empire over which he ruled from 1581 until his death, which included territories in Africa, Asia, and South America. Since the fall of the Spanish Empire, the phrase has been applied to other imperial powers including nineteenth- and twentieth-century Britain and the United States.

In *Under the Same Sun*, this is addressed by Alfredo Jaar’s *A Logo for America*, a computer animation that first appeared alongside the usual advertisements on an electronic billboard in New York City’s Times Square. Jaar’s work, which was restaged (again in Times Square) for the exhibition, confronts viewers with images of the flag and map of the United States emblazoned with the slogans “This is not America” and “This is not America’s flag,” followed by the map of the American continent labeled “This is America.” *A Logo for America* challenges the appropriation of the moniker by the United States alone, gesturing toward reclaiming it for the entire continent’s inhabitants.

AMERICA

The word "AMERICA" is written in a bold, sans-serif font. The letters are constructed from numerous small, colorful dots, primarily in shades of red, green, blue, and yellow, which together form a map of the continent. The "A" represents the northern United States and Canada, while the "M" and "E" represent Mexico and Central America. The "RICA" portion of the word forms the outline of South America, with the "I" being particularly prominent at the top of Brazil.

sol” era utilizada a principios del siglo XVI para referirse a los dominios de Carlos V (quien reinó entre 1512 y 1556) y de su hijo Felipe II (rey de España entre 1556 y 1598, y rey de Nápoles, Inglaterra e Irlanda de 1554 a 1558). Estos dominios abarcaban los territorios colonizados por el imperio español en Europa, las Américas, el Norte de África y Filipinas, además de las colonias del imperio portugués —que Felipe II gobernó desde 1581 hasta su muerte— en África, Asia y Sudamérica. Después de la caída del imperio español, la frase fue retomada para dar nombre a otros poderes imperiales, incluidos el británico en el siglo XIX y el estadounidense en el siglo XX.

En la exposición *Bajo un mismo sol*, el artista Alfredo Jaar aborda este tema en su obra *A Logo for America* (*Un logo para América*, 1987), animación computarizada expuesta por primera vez en una pantalla electrónica en Times Square, Nueva York, entre los múltiples anuncios publicitarios. La obra de Jaar, recreada en Times Square para *Bajo un mismo sol*, confronta a los espectadores con imágenes de la bandera y el mapa de los Estados Unidos intervenidos con las siguientes frases intercaladas “Esto no es América” y “Ésta no es la bandera de América”, junto con un mapa del continente americano sobre el que está inscrito: “Esto es América”. *A logo for America* cuestiona la apropiación del nombre de todo un continente para el uso exclusivo de los Estados Unidos —uno sólo entre los muchos países que lo conforman— y reclama el nombre para todos los habitantes del continente.



## NACIDO DEL LADO EQUIVOCADO DE LA HISTORIA DEL ARTE

El reconocimiento de la existencia de prácticas artísticas fuera del eje europeo-estadounidense es reciente. Sin embargo, muchas de estas prácticas han sido únicas o se han anticipado a los desarrollos dentro de la historia del arte europeo-estadounidense. Aunque hoy día la situación ha cambiado, en muchas ocasiones persisten actitudes ignorantes y paternalistas. Con excesiva frecuencia, el arte de las periferias ha sido presentado como exótico, folclórico, arqueológico o como algo derivado por completo de los modelos occidentales. Aun cuando estas producciones artísticas se incorporan a la historia “oficial”, muchas veces su significado es neutralizado.

En su “Manifiesto antropófago” escrito en 1928, Oswald de Andrade proclamó: “Yo sólo estoy interesado en lo que no es mío. La ley del hombre. La ley del caníbal”.<sup>5</sup> La estrategia del “canibalismo cultural” describía una manera a partir de la cual el colonizado puede apropiarse y transformar los elementos de la cultura de sus colonizadores. En América Latina se convirtió en una estrategia para subvertir el canon, muchas veces produjo obras que parecen similares a sus

5. Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropófago”, publicado por primera vez en la “Revista de Antropofagia”, no. 1 (mayo, 1928), traducido y reimpresso por Dawn Ades, ed., *Art in Latin America: The Modern Era 1820-1980* (Arte en Latinoamérica: La era moderna 1820-1980), (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 312.

## BORN ON THE WRONG SIDE OF ART HISTORY

It is only recently that certain art practices external to the European-North American axis that were either unique, or which anticipated developments within these centers, have been granted recognition. While things have improved, ignorant and paternalistic attitudes sometimes remain; all too often, art from elsewhere is presented as archeological, exotic, or folkloric, or as having been derived entirely from validated Western art-historical models. And when this art from “outside” has been incorporated into “official” art history, its meaning has often been neutralized.

In his 1928 *Cannibal Manifesto* (*Manifesto Antropófago*), Oswald de Andrade proclaimed: “I am only interested in what’s not mine. The law of men. The law of the cannibal.”<sup>5</sup> De Andrade’s strategy of “cultural cannibalism” described a way in which the colonized might appropriate and transform elements of their colonizers’ culture. In Latin America, this became a way of subverting the canon, producing works that look similar to their “sources,” but which, having been produced in different contexts, are embedded with divergent meanings. Being born on the

5. Oswald de Andrade, *Cannibal Manifesto* (*Manifesto Antropófago*), first published in *Revista de Antropofagia*, no. 1 (May 1928), translated and reprinted in Dawn Ades, ed., *Art in Latin America: The Modern Era 1820–1980* (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 312.

“fuentes” pero, al haber sido creadas en contextos diferentes, están embebidas de significados divergentes. El haber nacido del lado “equivocado” de la historia otorga la ventaja de tener que estudiar la historia de la cultura dominante y su lengua, además de las propias —conocimientos que bien pueden ser empleados para infiltrarse y cambiar el sistema prevaleciente.

La posibilidad de desarrollo de una vanguardia original fuera de los centros hegemónicos fue uno de los ejes de investigación de la obra del artista Hélio Oiticica (1937-1980). Para Oiticica, la esencia de la vanguardia consistía en la comprensión del arte como trascendente, algo más allá de un sistema de producción de objetos para la élite. Oiticica preguntaba: “¿Cómo se explica y se justifica, en un país subdesarrollado, el surgimiento de una vanguardia, no como un síntoma de alienación, sino como un factor decisivo para el progreso colectivo? Esta interrogante resulta fundamental para el nuevo concepto de *anti arte*: no sólo para hacer a un lado el arte del pasado o para estar en contra de los viejos conceptos (como antes, una actitud basada en el trascendentalismo), sino para crear nuevas condiciones experimentales que den lugar a que el artista asuma el papel de proponente o emprendedor, incluso de educador”.<sup>6</sup>

6. Hélio Oiticica, “General Scheme of the New Objectivity” (“Esquema general de la nueva objetividad”) en Guy Brett, Catherine David y Chris Dercon, *Hélio Oiticica* (París: Editions du Jeu de Paume, 1992), p. 119.

## 12

“wrong” side of history gives one the advantage of having to learn the dominant culture’s history and language in addition to one’s own—knowledge that may then be used to infiltrate and change the prevailing system.

The possibility of original avant-gardes developing outside hegemonic centers was a focus of artist Hélio Oiticica’s research. For Oiticica (1937–1980), the essence of the avant-garde was its transcendence of art’s assumed role as a system of producing objects for the elite. “How to, in an underdeveloped country, explain and justify the appearance of an avant-garde, not as a symptom of alienation but as decisive factor in its collective progress?” he asks. “This is the fundamental key to the new concept of anti-art: not only to hammer away at the art of the past, or against the old concepts (as before still an attitude based upon transcendentalism), but to create new experimental conditions where the artist takes on the role of ‘proposer,’ or ‘entrepreneur,’ or even ‘educator.’”<sup>6</sup> Curator Gerardo Mosquera has in turn suggested a shift toward a “from here” paradigm, whereby artists are active in producing what he terms a critical “meta-culture.”<sup>7</sup>

6. Hélio Oiticica, “General Scheme of the New Objectivity,” in Guy Brett, Catherine David, and Chris Dercon, *Hélio Oiticica* (Paris: Editions du Jeu de Paume, 1992), p. 119.

7. Gerardo Mosquera, “Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization and Cultural Dynamics,” <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf>, p. 8.

Recientemente, el curador Gerardo Mosquera ha sugerido un cambio de paradigma que permita hablar “desde aquí”, de tal manera que los artistas continúen creando lo que él llama una metacultura crítica.<sup>7</sup>

### TRANS-AMÉRICAS Y REVOLUCIONES MOLECULARES

Entre 1973 y 1976, el artista chileno Juan Downey viajó de Nueva York a Texas, México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile, filmando videos de las diferentes poblaciones indígenas y urbanas que encontraba en el camino. *Video Trans-Americas* señala el relativo aislamiento de muchas culturas americanas y se presenta como una forma para desarrollar “una perspectiva holística” que, a su vez, habría de generar una interacción cultural al “reproducir una cultura en el contexto de otra, la cultura misma en su propio contexto y, finalmente, editar todas las interacciones de tiempo, espacio y contexto en una obra de arte”.<sup>8</sup>

7. Gerardo Mosquera, “Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization and Cultural Dynamics” (“Más allá de la antropofagia: arte, internacionalización y dinámicas culturales”), <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf> (consultado en mayo, 2014), p. 8.

8. Juan Downey en “Radical Software”, vol. 2, no. 5 (invierno, 1973), p. 4.

### TRANS AMERICAS AND MOLECULAR REVOLUTIONS

Between 1973 and 1976, Chilean artist Juan Downey traveled from New York to Bolivia, Chile, Guatemala, Mexico, Peru, and Texas, making videos of the indigenous communities he encountered en route. Pointing out the relative isolation of many American cultures, he framed his work *Video Trans-Americas* as a way to develop “a holistic perspective” that would generate cultural interaction by “playing back a culture in the context of another, the culture itself in its own context, and, finally, editing all the interactions of time, space and context into one work of art.”<sup>8</sup>

Downey’s roving anthropological approach informs *Dispatches*, the blog series in which I report on art scenes encountered in the course of researching *Under the Same Sun*. In doing so, I have tried to compensate for the isolation imposed by factors including distance, a gaze habitually trained on Europe and the United States, and the paucity of regional art publications. *Dispatches* aims to establish a network that transcends traditional structures of artistic validation, regional and national representation, and international homogenization in order to identify each context’s particularities. The travel undertaken involved visiting locations with relatively established

8. Juan Downey in *Radical Software*, vol. 2, no. 5 (Winter 1973), p. 4.



14





El enfoque antropológico itinerante de Downey influyó en los *Dispatches* (Reportes) que constituyen el blog en línea de la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, donde presentó las diferentes escenas artísticas visitadas dentro del curso de la investigación de la exposición *Bajo un mismo sol*. Como parte de este proceso procuré compensar el aislamiento impuesto por factores como la distancia entre las diferentes escenas —una mirada habitualmente enfocada hacia Europa y los Estados Unidos— y la insuficiencia de publicaciones de arte en la región. *Dispatches* (Reportes) busca identificar las particularidades de cada contexto para establecer una red de información que trascienda las estructuras tradicionales de validación artística, de representación regional y nacional, y de homogenización internacional. La investigación incluyó la visita a ciudades donde la escena de arte contemporáneo está relativamente más establecida, como Bogotá, Ciudad de México, Río de Janeiro y São Paulo, pero también localidades menos visibles como Guatemala, Costa Rica y Panamá, en Centroamérica; Cali y Medellín en Colombia; Cuenca, Guayaquil y Quito en Ecuador, Santa Cruz en Bolivia, Porto Alegre en Brasil y otras. Esto ha contribuido a ampliar el conocimiento público de las escenas en cuestión y a potenciar conexiones entre artistas y curadores de distintas regiones. Estos reportes en línea también dieron visibilidad a los procesos de investigación curatorial.

En un viaje a Brasil en 1982 —gracias a la invitación de la psicoanalista Suely Rolnik—, el filósofo Félix Guattari identificó y defendió formas

16

contemporary art scenes such as Bogotá, Mexico City, Rio de Janeiro, and São Paulo, but also less-visited destinations such as Guatemala, Costa Rica, and Panama; Cali and Medellín in Colombia; Cuenca, Guayaquil, and Quito in Ecuador; and Porto Alegre in Brazil. This has helped to broaden public awareness of the scenes in question and connect regional artists and curators with one another; it also made more transparent the process of curatorial research.

On a 1982 trip to Brazil made at the invitation of psychoanalyst Suely Rolnik, philosopher Félix Guattari identified and advocated direct, independent, and collective ways in which Brazilian society (then under the military dictatorship of 1964–85) might transform itself. “We’re in a period of productivity, proliferation, creation, utterly fabulous revolutions from the viewpoint of this emergence of a people,” he wrote. “That’s molecular revolution<sup>9</sup>. If anything testifies to the vitality of the Latin American art scene today, it is the work of artist-run spaces, residency programs, and schools, which often achieve what official institutions cannot. Galleries, organizations, and projects including Slanguage in Los Angeles; SOMA and Alias Editorial in

9. Félix Guattari and Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, trans. Karel Clapshaw and Brian Holmes (Los Angeles: Semiotext[e], 2007), p. 9.

directas, independientes y colectivas en las que la sociedad brasileña (en ese entonces bajo la dictadura militar de 1964-1985) estaba transformándose a sí misma. “Estamos en un período de productividad, proliferación, creación, revoluciones absolutamente fabulosas observables a través del surgimiento del sentido de comunidad”, escribió Guattari. “Ésa es la revolución molecular”<sup>9</sup>. Si algo da cuenta de la vitalidad de la escena del arte latinoamericano contemporáneo, es el trabajo de los espacios de exposición creados por artistas y curadores, así como los programas de residencia y escuelas que, muchas veces, asumen el trabajo que las instituciones oficiales ignoran. Organizaciones y proyectos como Slanguage en Los Ángeles, SOMA y Alias Editorial en la Ciudad de México, Beta-Local en Puerto Rico, Proyectos Ultravioleta en Guatemala, TEOR/éTica y Despacio en Costa Rica, DiabloRosso en Panamá, Lugar a dudas y Helena Producciones en Cali, Kiosko en Santa Cruz, Capacete en Río de Janeiro, CIA y Museo La Ene en Buenos Aires, así como la Galería Metropolitana en Santiago de Chile, son algunas de las fuerzas impulsoras en sus respectivos escenarios artísticos.

9. Félix Guattari y Suey Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil* (Revolución molecular en Brasil), trad. Karel Clapshow y Brian Holmes (Los Ángeles: Semiotext[e], 2007), p. 9.

Mexico City; Beta-Local in Puerto Rico; Proyectos Ultravioleta in Guatemala; TEOR/éTica and Despacio in Costa Rica; DiabloRosso in Panama; Lugar a dudas and Helena Producciones in Cali, Kiosko in Santa Cruz; Capacete in Rio de Janeiro; CIA and Museo La Ene in Buenos Aires; and Galería Metropolitana in Santiago de Chile are among the driving forces of their respective scenes.

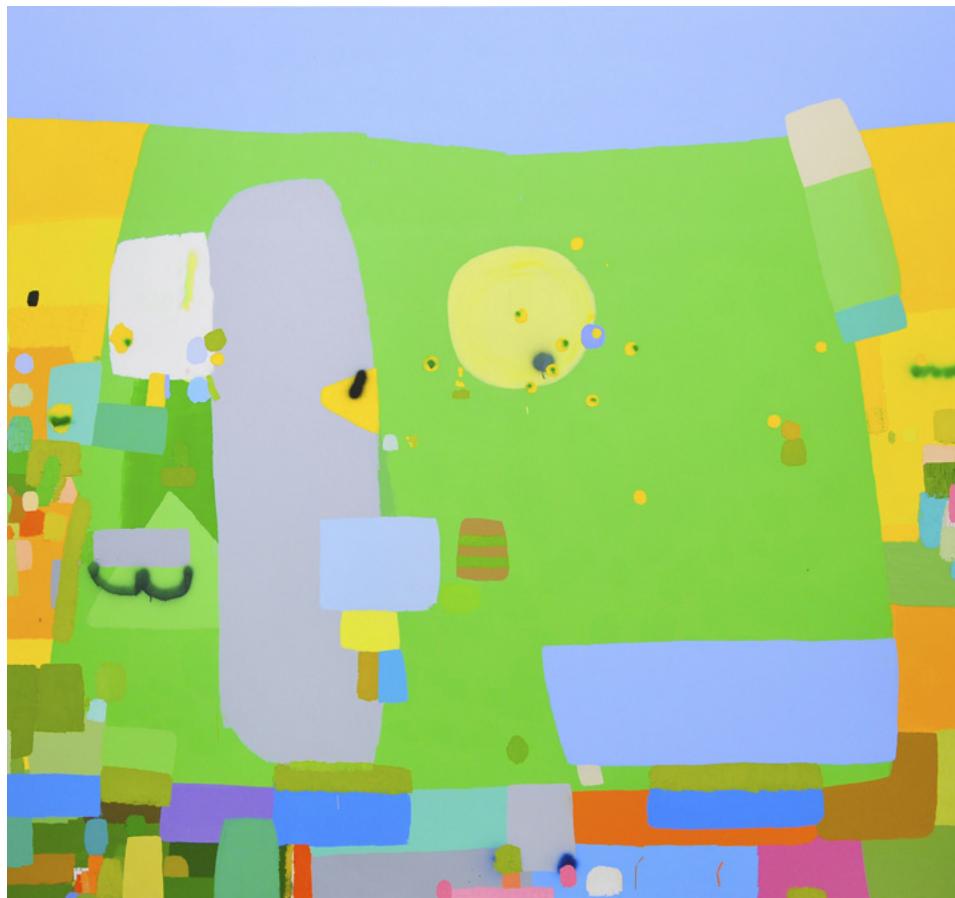
There is, then, no longer a single artistic center, but rather a multicentered network. These enterprises are supported not by the region's new fiscal realities, but by what artist Roberto Jacoby calls a “technology of friendship.”<sup>10</sup> Yet despite the growing economy, and the supposed globalization of the art world, exchange remains unequal; in most of the region, the structures of art remain underdeveloped. It is here that the central question raised by a global project such as the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative emerges; how can we go beyond simply collecting art from elsewhere and offer active support to regional structures, helping to establish accessible local collections and education resources while also recognizing that art can affect social change?

10. In Buenos Aires, conceptual artist Roberto Jacoby founded collective efforts such as Bola de Nieve, Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), and Ramona, all of which involve artists working together.

Hoy día ya no existe un centro artístico único y hegemónico sino una red pluricentral de colaboraciones. Estas iniciativas no están respaldadas por la nueva realidad económica de la región, sino por lo que el artista Roberto Jacoby llama “tecnología de amistad”.<sup>10</sup>

Pero, a pesar del crecimiento económico y la supuesta globalización del mundo del arte, el intercambio artístico se mantiene desigual; en la mayor parte de América Latina, las estructuras del arte siguen siendo consecuencia del subdesarrollo. Es aquí donde emerge la pregunta central suscitada por un proyecto global como la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative: ¿Cómo podemos ir más allá de simplemente colecciónar arte de otros lugares para ofrecer un apoyo eficaz a las estructuras regionales, ayudar a establecer colecciones locales accesibles y recursos educativos, así como reconocer que el arte puede formar parte del proceso de cambio social?

10. En Buenos Aires, el artista conceptual Roberto Jacoby fundó diversos colectivos como: Bola de Nieve, Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) y Ramona, que funcionaban a partir del trabajo en conjunto de los artistas.



## LO TROPICAL

El artista Raphael Montañez Ortiz, fundador de El Museo del Barrio en Nueva York, dijo alguna vez que deseaba que todas las exposiciones en el museo empezaran con una selva tropical, como “una manera de observar y, posteriormente, revertir relaciones determinadas entre elementos que ya conocemos”.<sup>11</sup> En *Bajo un mismo sol* invita al espectador a penetrar en una jungla conceptual. La idea de lo tropical connota una sensibilidad que reconoce el impacto del clima, la flora y el lugar sobre la cultura. Pero, como escribe Oiticica, “el mito de la ‘tropicalidad’ es mucho más que loros y plantas de plátano: es la conciencia de no estar condicionado por las estructuras establecidas, por lo tanto es altamente revolucionario en su totalidad”.<sup>12</sup> Así, la categoría denota una filosofía que no sólo se origina en los trópicos, sino que también difiere del racionalismo europeo y estadounidense. El antropólogo brasileño Gilberto Freyre propuso la formulación de una “tropicología”<sup>13</sup> general, mientras que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro formuló el concepto de

11. Raphael Montañez Ortiz en Chus Martínez, “I will revisit my lost loves, and playmates masterless!” (“¡Revisaré mis amores perdidos y compañeros de juego sin dueño!”), “Mousse”, no. 41 (diciembre, 2013), p. 58.

12. Hélio Oiticica, “Tropicalia, Marzo 4, 1968” en Brett et al., *op. cit.*, p. 126.

13. Gilberto Freyre, *Novo Mundo Nos Trópicos* (*Nuevo Mundo en los Trópicos*), (Curitiba: UniverCidade Editora, 2000), p. 21.

## THE TROPICAL

Artist Raphael Montañez Ortiz, founder of El Museo del Barrio, once said that he had wanted all exhibitions there to start with a rainforest as “a way of envisioning, first, and subsequently reversing given relationships among elements that we already know.”<sup>11</sup> In *Under the Same Sun*, the viewer is invited to penetrate a conceptual jungle. The idea of the tropical connotes a sensibility that acknowledges the impact of climate, flora, and location on culture. But as Oiticica writes, “the myth of ‘tropicality’ is much more than parrots and banana trees: it is the consciousness of not being conditioned by established structures, hence highly revolutionary in its entirety.”<sup>12</sup> The category thus denotes a philosophy that not only originates between the tropics, but also diverges from European and North American rationality. Brazilian anthropologist Gilberto Freyre proposed the formulation of a general “tropicology,”<sup>13</sup> while Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro formulated the concept of perspectivism to identify a way of seeing

11. Raphael Montañez Ortiz in Chus Martínez, “I will revisit my lost loves, and playmates masterless!,” *Mousse*, no. 41 (December 2013): p. 58.

12. Hélio Oiticica, “Tropicalia, March 4, 1968,” in Brett et al., *Hélio Oiticica*, p. 126.

13. Gilberto Freyre, *Novo Mundo Nos Trópicos* (Curitiba, Brazil: UniverCidade Editora, 2000).

perspectivismo para identificar una particular manera de ver y relacionar entre las comunidades amerindias de la Amazonía. “Las perspectivas no consisten en representaciones (visuales y demás) de objetos por sujetos, sino en las relaciones entre sujetos”,<sup>14</sup> afirma Castro.

Esta visión “perspectivista” es evidente en otra obra de Juan Downey. Después de recibir una subvención de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, el artista vivió, con su esposa Marilys y su hija, entre los Yanomami en la selva amazónica de Venezuela. Allí filmó la vida cotidiana de la comunidad; también invitó a sus anfitriones a hacer y ver videos de ellos mismos. La instalación de Downey montada en varias pantallas, *The Circle of Fires* (*El círculo de los fuegos*, 1979), imita el diseño circular del *Shabono* —morada comunitaria— que, a su vez, es un símbolo organizativo de los órdenes religioso, cosmológico y social de los Yanomami. Al invitar a los espectadores dentro de círculo, Downey cambia sus perspectivas, motivándolos a ver al otro dentro de su cosmología.

14. Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere* (Perspectivismo cosmológico en el Amazonas y otros lugares), (Edimburgo: Hau Journal of Ethnographic Theory Masterclass Series, 2012), <http://www.haujournal.org/index.php/masterclass/article/view/72> (consultado en mayo, 2014), p. 77.

and relating that was peculiar to Amerindian communities in the Amazons. “Perspectives do not consist in representations (visual or otherwise) of objects by subjects,” he writes, “but in relations of subjects to subjects.”<sup>14</sup>

This “perspectival” vision is evident too in another work by Downey. Supported by a grant from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation, the artist went with his wife, Marilys, and her daughter to live among the Yanomami in the Venezuelan Amazon. There he filmed the people’s everyday life, also inviting his hosts to make and watch videos of themselves. Downey’s multi-monitor installation *The Circle of Fires* (1979) mimics the circular layout of the shabono, a communal dwelling that doubles as an organizational symbol of the Yanomami’s religious, cosmological, and social orders. By inviting visitors into the circle, Downey changes their perspective, prompting them to see the other within their own cosmology.

14. Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere* (Edinburgh, United Kingdom: Hau Journal of Ethnographic Theory Masterclass Series, 2012), <http://www.haujournal.org/index.php/masterclass/article/view/72>, p. 77.

MOVEMENT  
OF THE  
LIBERATION  
OF THE  
COCA PLANT

## MODERNIDADES

“En un país subdesarrollado no hay continuidad”, afirma un personaje en *Inconsolable Memories (Memorias inconsolables, 2005)* —filmación de Stan Douglas que narra la historia de un intelectual burgués que elige quedarse en Cuba después de la revolución—. “Todo se olvida. Desperdiciamos nuestro talento adaptándonos a cada nueva situación”<sup>15</sup> Si América Latina parecía ser terreno fértil para la implementación de proyectos gestados por la modernización europea (especialmente después del colapso de Europa durante y después de la Primera y Segunda Guerra Mundial), fue también el lugar donde el modernismo habría de enfrentar nuevos desafíos, experimentando, en palabras del antropólogo Néstor García Canclini, “un modernismo exuberante dentro de una modernización defectuosa”<sup>16</sup> Mientras que el modernismo latinoamericano trató, de alguna manera, de llevar a cabo las utopías formales que se habían confirmado inalcanzables en Europa (siendo la construcción de Brasilia el

15. La película de Douglas está basada en la película del cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo* (1968), a su vez basada en la novela de Edmundo Desnoes, *Memorias inconsolables* (1967).

16. Néstor García Canclini, “Modernity after Postmodernity” (“La modernidad después de la posmodernidad”) en Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (Más allá de lo fantástico: crítica de arte contemporáneo de Latinoamérica), (Londres: Iniva, 1995), p. 23.

## MODERNITIES

“In an underdeveloped country there is no continuity,” proclaims a character in Stan Douglas’s film *Inconsolable Memories* (2005), which tells the story of a bourgeois intellectual who stays in Cuba after the revolution. “Everything is forgotten. We waste our talent adapting to every new situation.”<sup>15</sup> If Latin America proved fertile ground for the implementation of the agendas of European modernization (especially after the collapse of Europe during and after the First and Second World Wars), it was also where modernism faced new challenges, experiencing, in the words of anthropologist Nestor Garcia Canclini, “an exuberant modernism within a faulty modernization.”<sup>16</sup> While Latin American modernism went some way toward realizing the formal utopias that had proved unattainable in Europe (Brasilia being the extreme example), it failed in structural and social terms. Several waves of modernism and neoliberalism attempted to set things straight, but were impeded by economic, political, and social crises. For semiotician Walter

15. Douglas’s film is based on Tomás Gutierrez Alea’s Cuban film *Memories of Underdevelopment* (1968), which is in turn based on Edmundo Desnoes’s novel *Inconsolable Memories* (1967).

16. Néstor García Canclini, “Modernity after Postmodernity” in Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (London: Iniva, 1995), p. 23.

ejemplo extremo), falló en términos sociales y estructurales. Subsecuentes oleadas de modernismo y neoliberalismo intentaron enderezar las cosas pero fueron frenadas por crisis económicas, políticas y sociales. Para el semiólogo Walter Mignolo, la modernidad no es una ruptura con el colonialismo sino la perpetuación de sus desigualdades.<sup>17</sup>

Sin caer en la nostalgia, el arte contemporáneo confronta los fracasos del modernismo, a menudo comparando el glorioso pasado del movimiento con equivalentes neoliberales recientes. Por ejemplo, en la obra de Armando Andrade Tudela, *Untitled (GCC) 1 (Sin título [GCC] 1, 2013)*, un espejo de cobre con una cuadrícula grabada sobre la superficie se muestra velado por una capa de plástico, sugiriendo una obra aún en proceso de construcción. La proyección de diapositivas de las grietas en el piso de concreto de la *Marquise* de Oscar Niemeyer en el Parque de Ibirapuera, que integra la obra de Runo Lagomarsino *ContraTiempos* (2010), también se convierte en una metáfora del fracaso del proyecto modernista; las fisuras parecen revelar el resurgimiento del

17. Consultar: Walter Mignolo, “Coloniality: The Darker Side of Modernity” (“Colonialidad: el lado oscuro de la modernidad”) en Sabine Breitwieser, *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism* (Modernologías: artistas contemporáneos investigando la modernidad y el modernismo), catálogo de la exposición, (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009), pp. 39-49.

Mignolo, modernity is thus not a break with colonialism, but a perpetuation of its inequalities.<sup>17</sup>

Contemporary art that confronts the failures of modernism often does so by comparing the movement’s storied past with recent neoliberal equivalents (though not in a nostalgic mode). In Armando Andrade Tudela’s *Untitled (GCC) 1* (2013), for example, a copper mirror inscribed with a grid is veiled by a sheet of crumpled plastic, suggesting a work still very much under construction. And the slide show of cracks in the concrete floor of Oscar Niemeyer’s Marquise in Ibirapuera Park that makes up Runo Lagomarsino’s *ContraTiempos* (2010) also becomes a metaphor for the failure of the modernist project, the fissures it depicts seeming to reveal the reemergence of the continent’s repressed subconscious. The flip side of modernism appears in Latin America in the form of unregulated phenomena such as self-built homes and other do-it-yourself solutions to everyday problems of survival. Works such as Damián Ortega’s *Tortillas Construction Module* (1998) and Adriano Costa’s *Straight from the House of Trophies—Ouro Velho* (2013)

17. See Walter Mignolo, “Coloniality: The Darker Side of Modernity,” in Sabine Breitwieser, *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, exh. cat. (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009), pp. 39–49.

subconsciente reprimido del continente. El otro lado del modernismo en América Latina aparece en los fenómenos informales no reglamentados —como la auto-construcción y otras soluciones del tipo “hágalo usted mismo”— en respuesta a los problemas de supervivencia cotidianos. Obras como *Tortillas Construction Module* (*Módulo de construcción con tortillas*, 1998), de Damián Ortega, y *Straight from the House of Trophies—Ouro Velho* (*Directamente de la casa de trofeos—Ouro Velho*, 2013), de Adriano Costa, exploran este ámbito, al presentar diferentes maneras de construcción de la realidad por medio del conocimiento local común, con los materiales disponibles en el momento. Pero, aun celebrando el carácter ingenuo que parece permear esta realidad, las obras también evidencian la precariedad que conlleva “vivir contra la adversidad”.

### ABSTRACCIÓN Y CONCEPTUALISMO

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte abstracto en América Latina estaba organizado principalmente en torno a un lenguaje visual racional y geométrico asumido como parte del programa diseñado para una sociedad moderna, nueva y universal. Este lenguaje estaba inspirado en fuentes europeas (artistas que habían vivido o estudiado allá, así como las obras de Klee, Mondrian, Malevich y otros), influenciado por la Bauhaus (por medio de artistas que estudiaron con profesores que emigraron a América), así como por la recuperación de la abstracción

24

explore this alternative arena, presenting different ways in which reality is constructed through common local knowledge and readily available materials. Yet while they celebrate ingenuity, such works also evince the precariousness of living in adversity.

### ABSTRACTION AND CONCEPTUALISM

After World War Two, abstract art in Latin America was predominantly organized around a rational, geometrical visual language, and was seen as part of a program for a new and universal modern society. This was inspired by European sources (artists who lived or studied there, and the work of Klee, Mondrian, Malevich, and others), the influence of the Bauhaus (via artists who studied under Bauhaus émigrés in the Americas), and the recovery of pre-Hispanic abstraction in textiles and architecture (here the research undertaken by Joseph and Annie Albers in Mexico and Peru is particularly significant). Curator Gabriel Pérez-Barreiro has dubbed abstraction in Latin America during the modern period “the geometry of hope” (an allusion to “the geometry of fear,” Herbert Read’s term for the angst-ridden art of postwar Britain).

According to Pérez-Barreiro, Latin American geometric art of the period was characterized by “colorful and playful kinetic sculptures, experimental objects as catalysts for community building, manifestos calling for joy and the





26





prehispánica en los textiles y la arquitectura (como la investigación emprendida por Joseph y Annie Albers en México y Perú). El curador Gabriel Pérez-Barreiro ha calificado la abstracción en América Latina durante el período moderno como “la geometría de la esperanza” (en alusión a la “geometría del miedo”, término de Herbert Read para referirse al angustioso arte británico de posguerra).

De acuerdo con Pérez-Barreiro, el arte geométrico latinoamericano de ese período estuvo caracterizado por “esculturas cinéticas coloridas y lúdicas, objetos experimentales como catalizadores para la construcción de una comunidad; manifiestos que convocaban al gozo y a la negación de la melancolía. Sin embargo, la visión de América Latina de la posguerra no podría ofrecer un contraste más agudo con nuestra visión del mundo actual, acostumbrados, como estamos, a vincular a América Latina con el fracaso, la pobreza y el pesimismo, y a Europa con la razón y el progreso. La exposición y catálogo de *The Geometry of Hope* (*La geometría de la esperanza*) debería recordarnos que hubo un tiempo en que América Latina fue un faro de esperanza y progreso”.<sup>18</sup>

18. Gabriel Pérez-Barreiro, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (La geometría de la esperanza: arte abstracto latinoamericano de la colección Patricia Phelps de Cisneros), (Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas, 2007), p. 13.

negation of melancholy.” “And yet,” he continues, “the glimpse of postwar Latin America could not offer a sharper contrast with our current worldview, accustomed as we are to associating Latin America with failure, poverty, and pessimism, whereas we associate Europe with reason and progress. The exhibition and catalogue [*The Geometry of Hope*] should remind us that there was a time when Latin America was a beacon of hope and progress.”<sup>18</sup>

Many of today’s artists reactivate abstraction by relating it to explicitly contemporary concerns. Amalia Pica’s *A ∩ B ∩ C* (2013), for example, refers to the fact that, in 1970s Argentina, the Venn diagram was forbidden from being taught in elementary schools for fear of promoting the potentially subversive notion of social and political intersection. In *A ∩ B ∩ C*, Pica invites performers to handle and juxtapose sheets of colored acrylic, producing overlaps between people and shapes that invite us to imagine new forms of community and collaboration.

Conceptualism in Latin America during the 1960s and ’70s was characterized by its intervention into the region’s sociopolitical contexts, a tendency in marked difference to those of North American and European

18. Gabriel Pérez-Barreiro, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas, 2007), p. 13.

Muchos artistas contemporáneos reactivan la abstracción al relacionarla con preocupaciones contemporáneas explícitas. La obra *A ∩ B ∩ C* (2013) de Amalia Pica, por ejemplo, hace referencia al hecho de que en la década de los setenta, en Argentina, se prohibiera enseñar el diagrama de Venn en las escuelas primarias por miedo a promover la noción potencialmente subversiva de la intersección social y política. En *A ∩ B ∩ C*, Pica invita a los actores a manipular y yuxtaponer láminas de acrílico de colores recortadas como formas geométricas, generando superposiciones entre las personas y las formas que nos invitan a imaginar nuevos modelos de construcción de comunidad y colaboración.

De manera similar, el conceptualismo en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970 estuvo caracterizado por su intervención en los contextos sociopolíticos, tendencia singularmente diferente a las prácticas minimalistas y conceptuales europeas y estadounidenses durante el mismo período. De acuerdo con Mari Carmen Ramírez, “en contraste con otras tendencias vanguardistas paralelas, centradas en la innovación formal, la característica sobresaliente de la vanguardia conceptual (en América Latina) fue la fusión del arte y la política en un proyecto de emancipación socio-artístico”.<sup>19</sup> *Bajo un mismo sol* presenta obras de pioneros conceptualistas latinoamericanos como Paulo Bruscky, Luis Camnitzer, Rafael Ferrer, Alfredo Jaar, David Lamelas y Marta Minujín, artistas activos radicados en los Estados Unidos durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 que continúan trabajando

Minimal and Conceptual practices of the same period. According to Mari Carmen Ramírez, “In contrast to other parallel avant-garde tendencies centered on formal innovation, the outstanding feature of the conceptual avant-garde (in Latin America) was the merging of art and politics into a socio-artistic project of emancipation.”<sup>19</sup> *Under the Same Sun* features works by pioneering Latin American conceptualists such as Paulo Bruscky, Luis Camnitzer, Rafael Ferrer, Alfredo Jaar, David Lamelas, and Marta Minujín, artists who were active in the United States during the 1960s, '70s, and '80s, who continue working today, and whose practice contextualizes that of a current generation concerned with investigating the tendency’s language and legacies.

19. Mari Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America 1960–1980” in Sabine Breitwieser, ed., *Vivencias/Lebenserfahrung/Life Experience*, exh. cat. (Vienna: Generali Foundation; Cologne: Walther König, 2000), p. 76.

en la actualidad. Sus creaciones contextualizan las obras de una generación actual interesada en investigar el lenguaje y los legados del conceptualismo.

### ACTIVISMO, PARTICIPACIÓN, EMANCIPACIÓN

Los artistas que trabajan en América Latina no pueden ignorar sus realidades políticas y, frecuentemente, usan el arte para protestar contra la influencia de los Estados Unidos, una influencia controladora exacerbada por la complicidad de las élites locales. Sin ser didácticos ni propagandistas, los artistas también han denunciado los regímenes políticos dictatoriales y la violencia del mercado de las drogas; sus creaciones contextualizan problemáticas como la migración a los Estados Unidos. Por ejemplo, en el video de Javier Téllez, *One Flew Over the Void (Bala perdida, 2005)*, se registra el lanzamiento de un hombre-bala sobre la frontera de Tijuana-San Diego hacia los Estados Unidos; esta transgresión de las fronteras sociales y políticas hace referencia a las adversidades enfrentadas por millones de trabajadores mexicanos y centroamericanos que cruzan la frontera ilegalmente cada año, en busca de una vida mejor. La obra también hace visible el miedo de una “invasión inmigrante”, que el político conservador Samuel P. Huntington llama “la amenaza hispana”. “En esta nueva era, el único desafío serio e inminente para la identidad tradicional estadounidense está en la migración

30

### ACTIVISM, PARTICIPATION, EMANCIPATION

Artists working in Latin America cannot ignore its political realities, and have often used art to protest against the influence of the United States, the controlling influence of which has been exacerbated by the complicity of local elites. Without being didactic or propagandistic, they have also denounced dictatorial political regimes, and the violence of drug trade and emigration to the United States. Javier Téllez's video *One Flew over the Void (Bala perdida)* (2005), for example, records the launching of a human cannonball over the Tijuana-San Diego border into the United States, a transgression of social and political boundaries that evinces the hardships faced by the millions of Mexican and Central American workers who cross the border illegally every year in search of a better life. It makes visual the fear of an “immigrant invasion” that conservative political scientist Samuel P. Huntington dubbed the “Hispanic Challenge”: “In this new era,” he writes, “the single most immediate and most serious challenge to America’s traditional identity comes from the immense and continuing immigration from Latin America, especially from Mexico, and the fertility rates of these immigrants compared to black and white American natives.”<sup>20</sup>

20. Samuel Huntington, “The Hispanic Challenge,” *Foreign Policy*, no. 141 (March 2004) pp. 30–45, [http://www.foreignpolicy.com/articles/2004/03/01/the\\_hispanic\\_challenge](http://www.foreignpolicy.com/articles/2004/03/01/the_hispanic_challenge)

masiva y constante que viene de América Latina, especialmente de México, considerando también los altos porcentajes de fertilidad de estos inmigrantes comparados con las de los nativos blancos y negros norteamericanos".<sup>20</sup>

La incorporación de un componente participativo se volvió crucial para muchos artistas que trabajaron en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970, no sólo como una manera de alejarse de la producción de objetos, sino también —especialmente en Brasil— como una manera de resistir la violencia de la dictadura militar. Oiticica, por ejemplo, se propuso transformar al espectador en un participante<sup>21</sup> activo; mientras que Lygia Clark pretendía evitar que su producción se convirtiera en objeto de consumo pasivo, creando así “experiencias sensoriales”. Confrontada con las memorias dolorosas de los regímenes represivos y el desequilibrio actual inducido

19. Mari Carmen Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America 1960-1980” (“Tácticas para progresar en la adversidad: conceptualismo en Latinoamérica 1960-1980”) en Sabine Breitwieser, ed., *Vivencias/Lebenserfahrung/Life Experience* (Experiencias de vida), catálogo de la exposición (Viena: Generali Foundation; Colonia: Walther König, 2000), p. 76.

20. Samuel Huntington, “The Hispanic Challenge” (“El reto hispano”), “Foreign Policy”, no. 141 (marzo, 2004), pp. 30-45.

21. Hélio Oiticica, “Notes on the Parangole” (“Apuntes sobre el Parangolé”) en Brett, et al., *op. cit.*, p. 93.

The incorporation of a participatory component became crucial to many artists working in Latin America during the 1960s and '70s, not only as a way of moving away from the production of objects, but also—especially in Brazil—as a way of resisting the violence of military dictatorships. Oiticica, for example, aimed to transform the viewer into an active “participator,”<sup>21</sup> while Lygia Clark aimed to prevent her output from becoming the object of passive consumption by creating “lived experiences.” Confronted with the painful memory of repressive regimes, and the present imbalance induced by consumerist neoliberalism, Rolnik identifies participation, and the emergence of collective “micro-revolutions,” as ways to recover repressed desires; she has also proposed the concept of the *corpo vibrátil* (resonant body) to characterize the body’s recovery from trauma, writing that such experience “leaves behind the poisonous stain of disaffection with life and the impossibility of thought—a wound in desire that can contaminate everything, halting movements of connection and the invention that they mobilize.”<sup>22</sup>

21. Hélio Oiticica, “Notes on the Parangole” in Brett et al., *Hélio Oiticica*, p. 93.

22. Suely Rolnik, “Deleuze, Schizoanalyst,” *e-flux journal*, no. 23 (March 2011), <http://www.e-flux.com/journal/deleuze-schizoanalyst/>

por el neoliberalismo consumista, Suely Rolnik identifica la participación y el surgimiento de microrevoluciones colectivas como formas de recuperar nuestros deseos reprimidos. Rolnik también ha propuesto el concepto de *corpo vibrátil* (cuerpo resonante) para caracterizar la recuperación del cuerpo después del trauma, argumentando que dicha experiencia “deja atrás la mancha venenosa del descontento con la vida y la imposibilidad de pensar una herida en el deseo que puede contaminarlo todo, paralizando los movimientos de conexión e invención que movilizan”.<sup>22</sup>

En *Bajo un mismo sol*, el espectador participa activamente en la obra expuesta de manera inextricable, en un entendimiento de liberación y progreso, más allá de los cismas económicos, políticos y sociales del pasado. El video de Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)* (El susurro de Tatlin #6 [versión para La Habana], 2009), ejemplifica esta matriz y documenta el performance de la artista en la Bienal de La Habana en 2009, cuando Bruguera invitó a los miembros del público a hablar en un escenario sin censura por un minuto. Al proveer una plataforma temporal para la libre expresión, normalmente prohibida en Cuba, la obra se infiltró exitosamente en la vida política.

22. Suely Rolnik, “Deleuze, Schizoanalyst” (“Deleuze esquizoanalista”) e-flux journal, no. 23 (marzo, 2011). <http://www.e-flux.com/journal/deleuze-schizoanalyst/> (consultado en mayo, 2014).

In *Under the Same Sun*, the viewer participates actively in the work on display in a manner inextricable from an understanding of, liberation from, and progress beyond the economic, political, and social schisms of the past. The video component of Tania Bruguera's *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)* (2009) exemplifies this matrix by documenting the artist's performance at the Havana Biennial in 2009. Erecting a stage and podium, Bruguera invited members of the audience to speak uncensored for one minute. By providing a temporary platform for the free speech normally denied in Cuba, the work successfully infiltrated political life.



Otra obra de la exposición, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (*Carteles para el museo del hombre del noreste*, 2013) de Jonathas de Andrade, toma como punto de partida la institución fundada en 1979 por el antropólogo Gilberto Freyre en la ciudad de Recife. Freyre identificó la identidad de Brasil en el mestizaje cultural del país, la mezcla de los pueblos indígenas con los colonizadores europeos y los esclavos africanos. Para su obra, de Andrade invitó a hombres de Recife a posar para carteles publicitarios no oficiales del museo. Al hacer esto, trajo una institución conceptualmente dormida de vuelta a la vida y cuestionó el sexism present en el nombre del museo. De Andrade también invitó a los espectadores a reorganizar la disposición de los carteles dentro del espacio de exposición, incentivándolos, de esta forma, a participar en su reconfiguración.

34

Another exhibition work, Jonathas de Andrade's *Posters for the Museum of the Man of the Northeast* (2013) takes as its point of departure the institution founded in 1979 by anthropologist Gilberto Freyre in the city of Recife. Freyre identified the identity of Brazil in the country's cultural miscegenation, the mix of its indigenous people with European colonizers and African slaves. For his work, de Andrade invited local men to pose for unofficial posters advertising the museum. In doing so, he brought a dormant institution conceptually back to life and called the sexism present in the museum's name to account. De Andrade also invites visitors to rearrange the display of the posters within the exhibition space, thereby encouraging them to collaborate on its reconfiguration.

## REESCRIBIR HISTORIAS

La obra de Luis Camnitzer, *Art History Lesson no. 6* (*Lección de historia del arte no. 6*, 2000), funciona como el corazón y el cerebro de la exposición *Bajo un mismo sol*. La obra está integrada por diez proyectores de diapositivas ubicados sobre pedestales realizados con el material sobrante encontrado en el sótano del museo. Los proyectores están montados con diapositivas vacías y proyectan rectángulos de luz. La obra se origina en las observaciones de Camnitzer sobre la enseñanza institucional del tema en cuestión, generalmente estructurada como una sucesión lineal de movimientos occidentales y de artistas de origen europeo y estadounidense. Camnitzer señala el hecho de que la historia del arte ha sido escrita por aquéllos que ocupan posiciones de poder, así es que ciertos relatos (incluidos los de América Latina) tienden a ser excluidos del canon alrededor del cual se organiza a sí misma. Las diapositivas vacías se presentan a los espectadores como un espacio dentro del cual imaginar y, potencialmente, escribir esas “otras” historias.

*Bajo un mismo sol* y la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative no sólo pretenden incorporar la obra de artistas y regiones a los cánones de los que han sido previamente excluidos, también posicionan la obra de arte y el museo como cajas de herramientas, como lentes y amplificadores con el poder de cambiar las maneras en que vemos y nos relacionamos con el resto del mundo. Como parte de la iniciativa, Luis Camnitzer donó una obra a la colección

## REWRITING HISTORIES

Luis Camnitzer’s *Art History Lesson no. 6* (2000) is *Under the Same Sun*’s heart and brain. It consists of slide projectors set on plinths made of surplus objects found in the basement of the museum. The projectors are filled with blank slides and project empty rectangles of light. The work has its origins in Camnitzer’s observations of the institutional teaching of the subject in question, which is generally structured as a linear succession of Western movements and artists of European and North American origin. Camnitzer points to the fact that art history is written by those in positions of power, and tends to exclude certain accounts (including Latin America’s) from the canon around which it organizes itself. The work’s empty slides present viewers with a space within which to imagine and, potentially, write these “other” histories.

*Under the Same Sun* and the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative are not only about incorporating the work of artists and regions into canons from which they were previously excluded; they also position artwork and the museum as toolboxes, as lenses and amplifiers with the power to change the ways in which we see and relate to the wider world. As part of the initiative, Luis Camnitzer gifted a work to the collection in honor of writer and thinker Simón Rodríguez.<sup>23</sup> At Museo Jumex, the following text has been installed: “The museum is a school, the artist learns to communicate, the public learns to make connections.” It is to be hoped

en honor al escritor y pensador Simón Rodríguez.<sup>23</sup> Para la exposición en el Museo Jumex se instaló el siguiente texto: “El museo es una escuela, el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”. Sólo podemos esperar que esta exposición y las obras que contiene ayuden al museo a cumplir esta misión, al mantener un diálogo con el público y despertar un compromiso institucional renovado con las comunidades artísticas de América Latina.

23. Simón Rodríguez nació en Caracas, Venezuela, en 1769, y fue el tutor de Simón Bolívar. De acuerdo con Camnitzer, Rodríguez fue el primer artista conceptual latinoamericano.

that this exhibition and the works it contains will help fulfill this mission by maintaining a dialogue with the public and sparking a renewed institutional commitment to Latin America's artistic communities.

23. Simón Rodríguez was born in Caracas, Venezuela, in 1769. He was also Simón Bolívar's childhood tutor. For Camnitzer, Rodríguez was Latin America's first Conceptual artist.



EL MUSEO ES UNA ESCUELA:  
EL ARTISTA APRENDE A COMUNICARSE;  
EL PÚBLICO APRENDE A HACER CONEXIONES.

MUSEO JUMEX

“

La identidad no es algo que planeas.  
Es algo que puedes ver después de que  
algo pasa. / Identity is not something  
you plan. It's something that you can  
see after something happens.”

—Luis Camnitzer

“

La ciudad me enseña todo. / The  
city teaches me everything.”

—Paolo Bruscky

“

Mi trabajo no parte de un análisis  
económico; es un trabajo intuitivo,  
con una lógica poética de observación  
sensorial y material. / My work doesn't  
start out from economic analysis; it's  
intuitive, with a poetic logic of sensory  
and material observation.”

—Beatriz Santiago Muñoz

“

38

Al principio, mucha de mi obra se trataba de confrontar el miedo, o incluso de aceptar que uno tiene miedo. Ahora me enfoco más en intentar entender las estrategias políticas. No soy sentimental. Odio el melodrama. / A lot of my work, at the beginning, was about confronting fear, or understanding fear, or even acknowledging that you have fear. And now, I'm more about trying to understand political strategies. I'm not a sentimentalist. I hate melodrama.”

—Tania Bruguera

Para mí, la estética tiene una función [...] Mi planteamiento es cómo se usa la arquitectura o cómo se usa el arte para generar cambios políticos y sociales; esa relación entre las ideas estéticas y sociedad me interesa y por eso cuido el aspecto formal de mi trabajo, porque me parece importante que corresponda a esta idea. / To me, aesthetics have a function [...] My approach focuses on how architecture or art are used to generate political and social change—that relationship between aesthetic ideas and society interests me and this is why I'm careful with the formal aspect of my work, because it's important that it correspond to this idea.”

—Alexander Apóstol

“

La investigación es mi obra, la solución formal es la estrategia para generar una experiencia estética que se sitúe en la esfera de lo público. / My work is the research; and the formal solution is the strategy to generate an aesthetic experience that is situated in the public sphere.”

—Minerva Cuevas

“

Mi obra consiste literalmente en luchar contra la idea de que tengo una obra única: mi relación con los materiales, la historia del arte y la historia en general trata de encontrar el problema, localizar un momento de crisis y después encontrar una idea y comenzar a construir la obra. / My work is literally fighting against the idea that I have one work: my relation to materials, art history, history in general is about being able to spot the problem, being able to spot a moment of crisis, then finding one idea and start building the work.”

—Armando Andrade Tudela

“

A menudo se describe la memoria como el objeto y el instrumento de nuestro deseo. En este sentido, las memorias nos recuerdan lo que queremos. / Memory is often described as both the object and the instrument of our desire. Memories, in this sense, remind us of what we want.”

—Alejandro Cesarco

“

...meterse en otra subjetividad; la adaptación como forma de reconstrucción.  
/ ... to put oneself into another subjectivity;  
adaptation as a form of reconstruction.”

—Dominique González-Foerster

Yo llegué al video por una necesidad expresiva [...] No empecé diciendo: “Voy a hacer video”, sino que el video apareció como solución a un problema de expresión de un mensaje específico. / I arrived to video because of an expressive necessity [...] I didn’t start off by saying, “I’ll make a video,” but rather, video appeared as a solution to the problem of expressing a specific message.”

—Juan Downey





## OBRAS / WORKS

Carlos Amorales (1970) Ciudad de México, México <i>Ya veremos cómo todo reverbera</i> ( <i>We'll See How Everything Reverberates</i> ), 2012 Aleación de cobre, acero y pintura epóxica / Copper alloy, steel, and epoxy paint Uno de los tres móviles está a la vista en esta exposición Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.7	Luis Camnitzer (1939) Lübeck, Alemania <i>A Museum is a School</i> ( <i>El museo es una escuela</i> ), 2009/2015 Letrero de metal pintado y montado en una fachada de edificio y postal / Painted metal signage mounted on building facade, and postcard Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Donación del artista en honor a Simón Rodríguez con motivo de la Iniciativa de Arte Global Guggenheim UBS MAP Gift of the artist in honor of Simón Rodríguez on the occasion of the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative 2014.59	Eduardo Costa (1940) Buenos Aires, Argentina <i>A Piece That Is . . .</i> ( <i>Una pieza que es . . .</i> ), 1970/2008 Impresión a inyección de tinta / Inkjet print Edición 2/2 / Edition 2/2 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Donación de Jan Mot y Gonzalo Parodi Gift from Jan Mot and Gonzalo Parodi 2014.107
Armando Andrade Tudela (1975) Lima, Perú <i>Untitled (GCC) 1</i> ( <i>Sin título [GCC] 1</i> ), 2013 Espejo grabado al aguafuerte, láminas de polietileno y cinta adhesiva / Sandblasted glass mirror, polyethylene sheeting, and adhesive tape Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.9	Mariana Castillo Deball (1975) Ciudad de México, México <i>Stelae Storage</i> ( <i>Almacén de estelas</i> ), 2013 Estante de metal, dos placas de yeso, 28 impresiones de inyección de tinta montadas sobre cartón / Metal rack, plaster plates, and 28 inkjet prints mounted on cardboard Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.13	Minerva Cuevas (1975) Ciudad de México, México <i>Del Montte—Bananeras</i> , 2003/2010 Acrílico y serigrafía sobre lienzo de una instalación de técnica mixta con dimensiones variables / Acrylic and silkscreen on canvas, from a mixed media installation overall dimensions variable Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.18
Alexander Apóstol (1969) Caracas, Venezuela <i>Contrato colectivo cromosaturado</i> ( <i>Chromosaturated Social Contract</i> ), 2012 Video digital a color de tres canales, silencioso 54' / Three-channel digital color video, silent, 54' Edición 1/5 / Edition 1/5 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.10	Mariana Castillo Deball (1975) Ciudad de México, México <i>Lost Magic Kingdoms Paolozzi</i> , ( <i>Paolozzi, reinos mágicos perdidos</i> ), 2013 Estante de metal y cuatro placas de yeso / Metal rack and plaster plates Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.14	Jonathas de Andrade (1982) Maceió, Brasil <i>Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste</i> ( <i>Carteles para el Museo del Hombre del Nordeste</i> ; <i>Posters for the Museum of the Man of the Northeast</i> ), 2013 77 impresiones cromogénicas montadas sobre paneles de acrílico; 10 impresiones de inyección de tinta y 6 fotocopias en acetato con retroproyector / 77 chromogenic prints mounted on acrylic panels; 10 inkjet prints and 6 photocopies on acetate with overhead projector Edición 2/5 / Edition 2/5 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.8
Tania Bruguera (1968) La Habana, Cuba <i>Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)</i> ( <i>El Susurro de Tatlin #6 [versión para La Habana]</i> ), 2009 Video a color con audio, 60', de una instalación de técnica mixta / Color video, with sound, 60', from a mixed media installation P.A., edición 1/1 / A.P., edition 1/1 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.11	Alejandro Cesarco (1975) Montevideo, Uruguay <i>Index</i> ( <i>Índice</i> ), 2000 12 impresiones cromogénicas / 12 chromogenic prints Edición 3/5 / Edition 3/5 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.15	Wilson Díaz (1963) Pitalito, Colombia <i>Nombre colonial y nombres indígenas de la planta de coca</i> ( <i>Colonial and Indigenous Names of the Coca Plant</i> ), 2004/2014 Pigmento de semillas de coca sobre papel, diptico / Crushed coca plant seed pigment on paper, diptych Edición 4/6 / Edition 4/6 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.19
Paulo Bruscky con Daniel Santiago (1949) Recife, Brasil / (1939) Garanhuns, Brasil <i>Air Art Proposal of Composition of Colored Clouds in the Sky of New York</i> ( <i>Propuesta de arte aéreo para composición de nubes de colores en el cielo de Nueva York</i> ), 1982 Anuncio de periódico / Newspaper advertisement Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.56	Raimond Chaves y Gilda Mantilla (1963) Bogotá, Colombia / (1975) Los Ángeles, Estados Unidos <i>Carbon Copy Jungle I</i> ( <i>Selva de papel carbón I</i> ), 2011/12 30 dibujos con papel carbón sobre papel / 30 carbon-paper transfer drawings on paper Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.36	Wilson Díaz (1963) Pitalito, Colombia <i>Movimiento de la liberación de la planta de coca</i> ( <i>Movement of the Liberation of the Coca Plant</i> ), 2012/2014 Neón / Neon Edición 2/3 / Edition 2/3 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.20
Luis Camnitzer (1939) Lübeck, Alemania <i>Art History Lesson no. 7</i> ( <i>Lección sobre la historia del arte no. 7</i> ), 2000 Diez proyectores de diapositivas con diferentes soportes / Ten slide projectors with various stands Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.12	Adriano Costa (1975) São Paulo, Brasil <i>Straight from the House of Trophies—Ouro Velho</i> ( <i>Directamente de la casa de trofeos—Ouro Velho</i> ), 2013 Pintura sobre tela y plástico / Paint on fabric and plastic Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.17	Juan Downey (1940 Santiago de Chile, Chile - 1993 Nueva York, Estados Unidos) <i>The Circle of Fires</i> ( <i>El Círculo de fuegos</i> ), 1979 Video-instalación de dos canales a color con audio, 10' / Two-channel color video installation, with sound, 10'.

Edición 1/3 / Edition 1/3	Video a color con audio, 10', 25" / Digital color video, with sound, 10', 25"	Marta Minujín (1943) Buenos Aires, Argentina
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	Carta de Marta Minujín dirigida a McDonald's Corporation, 29 de febrero de 1979	
Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.21	(Letter from Marta Minujín to McDonald's Corporation. February 29, 1979)	
Rafael Ferrer (1933) San Juan, Puerto Rico	Tinta sobre papel / Ink on paper	
<i>Artforhum</i> , 1972	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
Vinilo / Vinyl	A2014.36	
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York		
Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.60		
Regina José Galindo (1974) Ciudad de Guatemala, Guatemala	Carta de Diane Klecka, administradora de asuntos del consumidor de McDonald's Corporation, dirigida a Marta Minujín, 7 de mayo de 1980	
<i>Tierra</i> , 2013	(Letter from Diane Klecka, Consumer Affairs Administrator, McDonald's Corporation, to Marta Minujín, May 7, 1980)	
Video a color con audio, 33', 30" / Digital color video, with sound, 33', 30"	Tinta sobre papel / Ink on paper	
Edición 2/5 / Edition 2/5	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	A2014.37	
Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.23		
Mario García Torres (1975) Monclova, México	Carlos Motta (1978) Bogotá, Colombia	
<i>Open Letter to Dr. Atl</i>	<i>Brief History of US Interventions in Latin America since 1946</i>	
(Carta abierta a Dr. Atl), 2005	(Breve historia del intervencionismo estadounidenses en América Latina desde 1946), 2005/2015	
Video a color con audio transferido de formato Super 8 mm, 6', 26" / Digital color video, silent, transferred from Super 8 mm film, 6', 26"	Suministro interminable de serigrafía creada a partir de una fotografía de Susan Meiselas de la firma de la Mano Blanca colocada en la puerta de un líder campesino asesinado por un escuadrón de la muerte salvadoreño / Endless supply of an offset lithograph on newsprint, image based on a photograph by Susan Meiselas of the White Hand signature left by a Salvadorean death squad on the door of a slain peasant leader	
Edición 5/5 / Edition 5/5	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.24	Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.31	
Dominique González-Foerster (1965) Estrasburgo, Francia	Runo Lagomarsino (1977) Lund, Suecia	
<i>Plage Parallèle</i>	<i>ContraTiempos</i> , 2010	
(Playa Paralela; Parallel Beach), 1999/2015	Proyección de 27 diapositivas a color de 35 mm, 5', 24" / Projection of 27 color 35 mm slides, 5', 24"	
Dos toallas blancas / Two white towels	Edición 3/3 / Edition 3/3	
Edición 1/2 / Edition 1/2	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.33	
Donación de la artista en honor a Félix González-Torres / Gift of the artist in honor of Félix González-Torres 2014.61		
Tamar Guimarães (1967) Belo Horizonte, Brasil	David Lamelas con Hildegarde Duane	
<i>Canoas</i> , 2010	(1946) Buenos Aires, Argentina / (1950) Los Ángeles, Estados Unidos	
Video a color con audio transferencia de formato 16 mm, 13', 30" / Digital color video, with sound, transferred from 16 mm film, 13', 30"	<i>The Dictator</i>	
Edición 3/7 / Edition 3/7	(El dictador), 1978	
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	Video digital sonoro a color, 22' / Digital color video, with sound, 22'	
Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.26	Edición 5/5 / Edition 5/5	
Federico Herrero (1978) San José, Costa Rica	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
<i>Tristes trópicos</i> , 2013	Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.34	
Acrílico, óleo, pintura en aerosol y rotulador sobre lienzo / Acrylic, oil, spray paint, and felt-tip pen on canvas	Marta Minujín (1943) Buenos Aires, Argentina	
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	<i>Estatua de la Libertad recubierta de hamburguesas</i>	
Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.27	(Statue of Liberty Covered in Hamburgers), 1979	
Alfredo Jaar (1956) Santiago, Chile	Tinta sobre papel vitela / Ink on paper vellum	
<i>Times Square, April 1987: A Logo for America</i>	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
(Times Square, abril 1987: Un logo para América), 1987	Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.37	
	Marta Minujín (1943) Buenos Aires, Argentina	
	<i>La transformación de la Estatua de la Libertad en comestible</i>	
	(The Transformation of the Statue of Liberty into Something Edible), 1980	
	Tinta sobre papel vitela / Ink on paper vellum	
	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York	
	Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.38	
	Rivane Neuenschwander (1967) Belo Horizonte, Brasil	
	<i>Mapa-Mundi/BR (Postal)</i> , 2007	
	65 postales impresas, copias ilimitadas, estantes de madera / Endless quantity of 65 printed postcards on wood shelves	
	Edición 5/6 / Edition 5/6	

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.43	Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.41
Gabriel Orozco (1962) Xalapa, México <i>Piranana 1</i> , 2013 Tempera y hoja de oro pulida sobre lienzo / Tempera and burnished gold leaf on canvas	Gabriel Sierra (1975) San Juan Nepomuceno, Colombia <i>Cuélgalos todo (de la Madrastranatureza)</i> ( <i>Hang It All [from Stepmothernature]</i> ), 2006 Fruta y metal / Fruit and metal
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.44	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.51
Damián Ortega (1967) Ciudad de México, México <i>Tortillas Construction Module</i> ( <i>Módelo de Construcción con Tortillas</i> ), 1998 Tortillas de maíz / Corn tortillas Edición 6/6 / Edition 6/6	Gabriel Sierra (1975) San Juan Nepomuceno, Colombia <i>Estructuras para transición 1</i> ( <i>Structures for Transition 1</i> ), 2008/15 Aglomerado de abedul / Birch plywood
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.62	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.50
Amalia Pica (1978) Neuquén, Argentina <i>A ∩ B ∩ C</i> , 2013 Piezas de acrílico y performance ocasional / Acrylic shapes and occasional performance	Javier Téllez (1969) Valencia, Venezuela <i>One Flew Over the Void</i> ( <i>Bala perdida</i> ), 2005 Video digital a color con audio, 11', 30" / Digital color video, with sound, 11', 30"
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.45	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Edición 8/8 / Edition 8/8
Wilfredo Prieto (1978) Sancti Spíritus, Cuba <i>Walk</i> ( <i>Caminata</i> ), 2000 Carretilla, tierra, planta, impresión de inyección de tinta / Wheelbarrow, soil, plant, and inkjet print	Wilfredo Prieto (1978) Sancti Spíritus, Cuba <i>Walk</i> ( <i>Caminata</i> ), 2000 Erika Verzutti (1971) São Paulo, Brasil <i>Painted Lady</i> ( <i>Dama pintada</i> ), 2012 Bronce y cera pigmentada / Bronze and pigmented wax
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.47	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York P.A. 1/1, edición de 1 / A.P. 1/1, edition of 1
Wilfredo Prieto (1978) Sancti Spíritus, Cuba Yes/No ( <i>Sí/No</i> ), 2002 Dos ventiladores eléctricos / Two motorized fans	Wilfredo Prieto (1978) Sancti Spíritus, Cuba Yes/No ( <i>Sí/No</i> ), 2002 Erika Verzutti (1971) São Paulo, Brasil <i>Venus on Fire</i> ( <i>Venus en llamas</i> ), 2013 Bronce / Bronze
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.48	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Edición 3/3 / Edition 3/3
Paul Ramirez Jonas (1965) California, Estados Unidos <i>Another Day</i> ( <i>Otro día</i> ), 2003 Tres monitores, micro controlador hecho a la medida, y código de salida PBASIC a señal de video NTSC / Three monitors, custom-made microcontroller, and PBASIC code output to NTSC video signal	Paul Ramirez Jonas (1965) California, Estados Unidos <i>Another Day</i> ( <i>Otro día</i> ), 2003 Carla Zaccagnini (1973) Buenos Aires, Argentina <i>Evidências de uma farsa: "Time" e "The Economist"</i> ( <i>Evidencias de una farsa: "Time" y "The Economist"</i> ; <i>Evidence of a farce: "Time" and "The Economist"</i> ), 2011 Dos revistas / Two magazines
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.49	Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.54
Beatriz Santiago Muñoz (1972) San Juan, Puerto Rico <i>The Black Cave</i> ( <i>La Cueva Negra</i> ), 2013 Video digital sonoro, a color, 20' / Digital color video, with sound, 20' Edición 1/5 / Edition 1/5	Beatriz Santiago Muñoz (1972) San Juan, Puerto Rico <i>The Black Cave</i> ( <i>La Cueva Negra</i> ), 2013 Video digital sonoro, a color, 20' / Digital color video, with sound, 20' Edición 1/5 / Edition 1/5 Fondo de adquisición Guggenheim UBS MAP 2014.55

Photo: Juan David Velásquez Calvo, courtesy Wilson Diaz.  
P. 25  
Damián Ortega, *Modelo de construcción con tortillas* (*Tortillas Construction Module*), 1998.  
P. 26  
Rafael Ferrer, *Artfochum*, 1972. Foto: cortesía de Rafael Ferrer y Françoise Ferrer © Rafael Ferrer y VAGA, Nueva York / Photo: courtesy Rafael Ferrer and Françoise Ferrer © Rafael Ferrer and VAGA, New York.  
P. 27  
Amalia Pica, *A ∩ B ∩ C*, 2013.  
P. 33  
Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)* [*El Susurro de Tatlin #6 [versión para La Habana]*], 2009. Foto: cortesía de Tania Bruguera / Photo: courtesy Tania Bruguera.  
P. 37  
Luis Camnitzer, *El museo es una escuela* (*A Museum is a School*), 2019-. Foto / Photo: Jean Noel Scheamm.  
P. 40 Arriba / Top  
Gabriel Orozco, *Piñanona 1*, 2013. Foto: Michel Zabé, 2013, cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México / Photo: Michel Zabé, 2013, courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City.  
P. 40 Centro / Center  
Wilfredo Prieto, *Caminata (Walk)*, 2000.  
Foto: Cortesía de Wilfredo Prieto y Nogueras Blanchard, Barcelona/Madrid / Photo: Courtesy Wilfredo Prieto and Nogueras Blanchard, Barcelona/Madrid.  
P. 40 Abajo / Bottom  
Tamar Guimarães, *Canoas*, 2010. Foto: cortesía Tamar Guimarães y Galería Fortes Vilaça, São Paulo / Photo: courtesy Tamar Guimarães and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.  
P. 41 Arriba / Top  
Erika Verzutti, *Dama pintada* (*Painted Lady*), 2012. Foto: Eduardo Ortega, cortesía de Erika Verzutti y Galería Fortes Vilaça, São Paulo / Photo: Eduardo Ortega, courtesy Erika Verzutti and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.  
P. 41 Centro / Center  
Regina José Galindo, *Tierra*, 2013. Foto: cortesía de Regina José Galindo y prometeogallery di Ida Pisani, Milan/Lucca, Italia / Photo: courtesy Regina José Galindo and prometeogallery di Ida Pisani, Milan/Lucca, Italy.  
P. 41 Abajo / Bottom  
Gabriel Sierra, *Cuélgalo todo (de la Madrastanaturaleza)* (*Hang It All [from Stepmother-nature]*), 2006. Foto: Oscar Monsalve, cortesía de Gabriel Sierra y kurimanzutto, Ciudad de México / Photo: Oscar Monsalve, courtesy Gabriel Sierra and kurimanzutto, Mexico City.

