

Híbrido & Puro

Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo
Justo Pastor Mellado / Kevin Power / Ticio Escobar
Ricardo Basbaum / Laura Baigorri / Andrea Ruiz

Compilación

Andrea Ruiz

Prólogo

Pancho Marchiaro

Coordinación por el CCE.C

Mariángeles Zamblera

Cuidado de edición

Mariú Biain

Diseño e ilustraciones

martino

1ª edición – Córdoba: Ediciones del Centro Cultural
España-Córdoba 2009
228 páginas, 21 x 15 cm
ISBN 978-987-24322-3-2

1. Curaduría.
2. Arte contemporáneo.
3. Historia del arte.

Primera edición, septiembre de 2009,
Córdoba, Argentina
© Centro Cultural España.Córdoba

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Libro de edición argentina



Se autoriza la reproducción
parcial de esta obra previo
permiso expreso por escrito del
Centro Cultural España.Córdoba.
Solicitarlo a
mediateca@ccec.org.ar

Híbrido
& Puro.
Prácticas
curatoriales
en el arte
contemporáneo

Prólogo de Pancho Marchiaro	pág. 009
Introducción de Andrea Ruiz	pág. 015
Justo Pastor Mellado	pág. 023
Kevin Power	pág. 059
Ticio Escobar	pág. 091
Ricardo Basbaum (port.)	pág. 119
Ricardo Basbaum (esp.)	pág. 153
Laura Baigorri	pág. 189
Andrea Ruiz	pág. 209

El tamaño importa

Estudios recientes indican que el Titanic chocó contra un iceberg, entre otras cuestiones, porque los vigías no disponían de prismáticos. Aunque todos los marineros del mundo saben que esos rolitos gigantes exhiben sólo su séptima parte, en esa cerrada noche de abril de 1912, los responsables del barco vieron el monstruo de hielo cara a cara, tan cerca y con tan poco margen de maniobra, que no pudieron evitar hundirse en uno de los grandes hitos de la historia. De forma mucho menos trágica, y gracias a los prismáticos

institucionales, desde la cabina del Centro Cultural España-Córdoba pudimos observar -probablemente debido a la claridad de la noche cordobesa- cómo se incrementaba la figura del curador en la actividad artística. Se trataba de un especialista cuya praxis tenía contornos indefinidos, pero estimábamos que debajo de su emergencia estaba sumergido un importante cúmulo conceptual relacionado a sus prácticas en los procesos del arte contemporáneo. Con esta sensación, en 2008 pusimos los motores a toda marcha hacia el tema, y gracias a las coordenadas provistas por

Andrea Ruiz -quien ejercía una extraña tarea consistente en curar los curadores que compondrían la propuesta-, rápidamente corroboramos que había una enormidad de debates posibles.

Debido a la dimensión del tema, se diseñó una maniobra compuesta por una serie de actividades articuladas: instancias de formación práctica tendientes a aportar herramientas para nuevos curadores locales; un concurso abierto de proyectos para actores cuyo abordaje debería ser una lectura de los últimos diez años de arte cordobés; y una serie de

encuentros con referentes iberoamericanos para debatir los aspectos teóricos del hacer.

Esta publicación parece pequeña para resumir la magnitud que tuvo el proyecto, o la profundidad que representa cada uno de los aportes de los especialistas. Sin embargo, la verdadera proporción de este material -y de todo el proyecto Híbrido y Puro: Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo- quedará definida por su reverberancia cuando estos textos inicien su andadura editorial, y sean el disparador de discusiones,

investigaciones y gestiones. Porque el esfuerzo de un nuevo libro sólo tiene sentido si de él nace, al menos, un proyecto por lector. Llegue o no a buen puerto, lo importante siempre será contar con navegantes que, conscientes del tamaño de los icebergs, sigan dispuestos a zarpar.

Pancho Marchiario, Director del CCEC. Córdoba, septiembre de 2009

Introducción

Desde hace algunos años, en el ámbito del arte contemporáneo, se vienen desarrollando prácticas híbridas que implican una convergencia de múltiples roles y devienen en nuevos sujetos de acción y producción. No sólo lo que denominamos práctica artística se ha diversificado -en su poética, sus conocimientos, técnicas y formas de presentación- en la disolución de las fronteras disciplinares, sino que el campo entero experimenta el mismo fenómeno. Artista, teórico, profesor, curador, investigador, director de espacios expositivos, productor, gestor son nombres para identificar roles en relación a la tarea que se realiza. El panorama actual prolifera en sujetos, individuos y colectivos, que realizan estas actividades en forma paralela o que las entrecruzan convirtiéndolas en prácticas híbridas: proyectos y desarrollos de difícil denominación tales como presentar propuestas de acción comunitaria y de curaduría, que también se dan como realizaciones artísticas. Aunque en un recorrido retrospectivo del campo artístico podemos encontrar formas de este fenómeno, lo particular actual estaría siendo: por un lado, la profundización, la diversidad y cantidad de estas prácticas -que en tanto relevante tendencia de época genera también debates y análisis teóricos-; por otro, la actual conformación de este fenómeno donde podríamos señalar características que lo distinguen de antecedentes en los períodos de vanguardias.

Sin embargo, simultáneamente, existe una inclinación hacia la especialización de algunas de estas prácticas, como es el caso de la curaduría o de la gestión cultural, tanto por la dedicación pura como por el surgimiento de propuestas formativas profesionales.

Híbrido y Puro *fue*, en el 2008, un ciclo de reflexión, formación y análisis de esta situación en contexto: un debate sobre la curaduría como punto nodal dentro del arte contemporáneo donde se tensionan hibridez y especialización. Debido a los intereses y trabajos de los invitados junto al del público y participantes, el programa fue circunscribiéndose a la problemática de la curaduría en los países latinoamericanos y en situación de circulación transnacional. A su vez se articuló con la conmemoración de los 10 años de existencia del Centro Cultural España-Córdoba, de tal manera que algunas de las actividades ponían a la curaduría en relación al desarrollo del arte en la ciudad de Córdoba.

El programa de dicho ciclo incluyó:

- Conferencias de Justo Pastor Mellado (Chile), Victoria Noorthoorn (Argentina), Kevin Power (Reino Unido/España), Ticio Escobar (Paraguay) y Ricardo Basbaum (Brasil), quienes expusieron sus ideas sobre la curaduría apoyándose con ejemplos de sus propios trabajos. Esas perspectivas se expresan en los textos incluidos en este libro.
- Un taller, a cargo de Justo Pastor Mellado, que trató sobre análisis y construcción de escenas; incluyendo casos particulares planteados por los asistentes para los que se ofrecieron estrategias de trabajo, apuntando a tomar conciencia sobre las condiciones materiales de cada contexto y desmitificar las formas de circulación

y visibilidad.

- Una clínica, llevada a cabo por Victoria Noorthoorn, donde fueron analizados proyectos curatoriales en sus distintos aspectos y etapas (concepto, investigación, selección de obras, diseño de montaje, presupuesto, comunicación y actividades pedagógicas), y se propusieron soluciones y herramientas concretas de aplicación para cada uno.
- El concurso de proyectos curatoriales ‘Distinción Híbrido y Puro’, dirigido a seleccionar una propuesta de exposición para las salas del CCEC, donde actuaron como jurados Ticio Escobar (Paraguay), Carina Cagnolo, Tomás Bondone y Eva Grinstein (Argentina) y Ricardo Basbaum (Brasil). De esta actividad derivaron otras cuatro: la charla que ofrecieron al público los miembros del jurado, poniendo en relevancia los puntos comunes en los proyectos presentados, los criterios de premiación, las falencias encontradas y las recomendaciones; la exposición ‘Sostener el vacío’, realizada durante el mismo ciclo, a partir del proyecto seleccionado y a cargo de su curadora Marcela López Sastre; la mesa de discusión, titulada ‘Fotografía, arte y mercado’, sobre los tópicos relacionados con tal proyecto en el que participaron artistas que trabajan con el lenguaje fotográfico (Manuel Pascual y Adriana Bustos) y galeristas (Marcela Santanera y Gustavo Limperis); y la charla ‘Reconocimiento/Afecto/Proyecto’ dada entre los autores de los proyectos premiados y que obtuvieron mención (Marcela López Sastre, María del Carmen Cachín y Laura del Barco), donde se discutieron algunos ítems comunes de los mismos a partir de la pregunta sobre los criterios en que se realiza el recorte curatorial y la selección de obras así como la incidencia del reconocimiento y la afectividad en la selección de los artistas.

- La mesa redonda ‘10 Años de artes visuales en Córdoba: autogestión, teoría y producción’ donde Carina Cagnolo, Mariana Robles, José Pizarro y Lila Pagola expusieron sus visiones y evaluaciones sobre la escena artística de esta ciudad en el transcurso de los últimos diez años.

Híbrido y Puro *es*, hoy, un libro. Un recorte de un recorte. No recoge ni toda la experiencia ni todas las voces del ciclo, el que a su vez reunió sólo algunas perspectivas sobre las prácticas curatoriales en contexto.

Recurrentemente suele pasarnos que estamos en disponibilidad de reflexionar, debatir y teorizar cuando la experiencia ya ha marcado territorio, cuando los fenómenos adquieren cierta estabilidad. Las prácticas curatoriales y el rol del curador han nacido de esa masa viscosa y dinámica de puro empirismo. Durante las últimas décadas eran figuras en formación, mientras que desde hace unos pocos años, podemos apreciar que quienes realizan tal tarea han tomado mayor conciencia sobre su rol y su acción dándole más consistencia y sustento teórico y político; a su vez, rol y práctica se encuentran más exigidas en cuanto a responsabilidades, por los distintos agentes del campo artístico. Como figura estable puede ser, ahora, pensada, cuestionada, desplazada, reconfigurada en el devenir de los procesos culturales.

Así, **Justo Pastor Mellado**, reflexiona sobre las condiciones de aparición de esta figura y de su construcción de acuerdo al contexto y deseo de cada curador; estableciendo una distinción entre ‘curador de servicio’ y ‘curador de infraestructura’, entre prácticas al servicio de la industria de la cultura-espectáculo y aquellas que producen críticamente, mediante la reconstrucción discursiva y

la escritura de historia, ‘una tasa mínima de institucionalización’ necesaria en el contexto de los países latinoamericanos.

Por su parte **Ticio Escobar**, expone algunas propuestas curatoriales frente a la situación que, desde hace unos años, debe enfrentar el museo; un cambio de paradigmas que le exige a esta institución reformular sus presupuestos teóricos, sus objetivos y sus estrategias. A través de la presentación de la experiencia en el Museo del Barro (Paraguay), el autor ofrece un modelo alternativo que es factible de desplegar en zonas de débil institucionalidad.

Una concepción distinta de la curaduría en tanto inscripta en la práctica artística es desarrollada en el texto del artista **Ricardo Basbaum**, quien partiendo del trabajo e ideas de Marcel Broodthaers define la figura del artista contemporáneo como ‘dispositivo de actuación en construcción’ que se crea en el momento mismo de producción de la obra, y que en su desplazamiento a través del circuito del arte comprende tareas de gestor, curador y crítico.

Kevin Power plantea sus propios criterios curatoriales en el intento de un rescate, sin duda conflictivo, de las nociones de belleza y calidad. Previamente, realiza una crítica de los sistemas de legitimación hegemónicos que reparten cuotas de inclusión/exclusión, en el circuito internacional, a la hora de seleccionar artistas, lenguajes, y procedencia geográfica, bajo las presiones del mercado de un mundo globalizado.

Finalmente, la curadora **Laura Baigorri** (España) y yo, **Andrea Ruiz** (Argentina), ponemos en diálogo nuestros textos que, marcados por los distintos contextos enunciativos, se dirigen a reflexionar sobre la problemática de los criterios de legitimación de los curadores que trabajan transnacionalmente, específicamente en y con los países latinoamericanos.

Cabe aquí realizar algunas aclaraciones: los textos de Ticio Escobar, Justo Pastor Mellado y Ricardo Basbaum (traducido desde el portugués) si bien han sido publicados con anterioridad, sea en papel o en Internet, no difieren sustancialmente del contenido de las conferencias que ofrecieron durante el ciclo desarrollado en el 2008; mientras que el texto de Kevin Power ha sido reescrito a partir de la desgrabación de la conferencia por él dada. En el caso del diálogo entre los textos de Laura Baigorri y mío, cabe aclarar que aunque Laura no participó del ciclo, conjuntamente con la dirección del CCEC, nos pareció conveniente invitarla a participar en este libro debido a su experiencia como curadora que trabaja con arte latinoamericano y que puede dar una perspectiva enriquecedora desde un contexto enunciativo metropolitano. Además, debo decir que no hemos podido concretar la valiosa participación de Victoria Noorthoorn, debido a razones que excedieron al interés y voluntad puestos tanto por parte de esta coordinación como de la curadora argentina.

Por último, cabe consignar que se han respetado las distintas modulaciones dadas por los autores al momento de dar nombre a esta práctica, que de manera sucinta, y como especializada, puede ser definida como la concepción, producción y montaje de una experiencia de exhibición. Por lo tanto, en los distintos textos tal práctica puede encontrarse denominada como: curaduría, curadoría, curatoría o comisariado.

Me es importante agradecer, por su fructífera e intensa colaboración, a quienes participaron del ciclo Híbrido y Puro: a los invitados, público asistente, concursantes y a todo el equipo del España Córdoba. Así también, a quienes han puesto generosa-

mente a disposición sus textos para ser publicados en este libro y a las personas que han trabajado arduamente para esta edición.

Andrea Ruiz. Córdoba, septiembre de 2009



JUSTO PASTOR MELLADO

(Talca, Chile, 1949). Licenciado y Master en Filosofía, crítico de arte y curador independiente. Miembro del Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes, de la Comisión Nemesio Antúnez. Director de la Escuela de Arte de la Universidad UNIACC, Profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Formado inicialmente en filosofía política, trabaja sobre problemas de transferencia y filiación en el arte contemporáneo chileno y latinoamericano.

Entre 1999 y 2001 se desempeñó como director de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y desde 1994 es docente de numerosas cátedras, entre ellas, Metodología de la Investigación en Artes Plásticas. Ha efectuado múltiples curadorías en los principales espacios y museos de España, Chile, Brasil, México y Argentina. Fue el responsable del envío chileno a importantes exposiciones como *I, II y III Bienal de Artes Visuales del Mercosur*; *XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba* y *XXIV Bienal de São Paulo*, entre otras. Obtuvo el Premio Crítico Latinoamericano 1994.

Ha escrito notas de crítica para *La Nación*, la revista *Rocinante*, así como ensayos y notas de catálogo. Participó como disertante en jornadas y congresos de estética y teoría del arte. Es autor de *La novela chilena del grabado* (1995), *Dos textos tácticos* (1997), *Textos estratégicos* (2001) y *Textos de Batalla* (2009).

www.justopastormellado.cl

Producción de infra- estructura.

El título del presente texto reproduce las condiciones de aparición de un síntoma. La figura del curador tan sólo remite a cubrir un tipo de actividad que, desde época reciente, ha recompuesto los cargos en el campo de batalla de la designabilidad del arte. De este modo, el curador absorbe las limitaciones de una categoría laboral de nuevo tipo en el espacio museal, definiendo así el estatuto de la subordinación o de la independencia institucional. La estabilidad de su función así como la permanencia de su intervención estarán determinadas por la consistencia de la institución referida. Por lo tanto, como figura agencial y categoría laboral, el curador responde al tipo de demandas que las formaciones artísticas plantean en una coyuntura determinada. Demandas que poseen unos modos de resolución que dimensionan los grados de desarrollo y definen la posición de los agentes en el seno de cada formación (galerismo, coleccionismo, enseñanza de arte, musealidad, crítica, etc.). En consecuencia, con el propósito de establecer la relación entre estas demandas y la especificidad contextual de la figura del curador, recurriré al relato de una “pequeña historia”.

La noción “pequeña historia” posee una carga peyorativa, ya que remite a una anécdota chismosa; es decir, a esos hechos o situaciones consideradas de carácter “menor” en las historias generales del arte.

Las historias del arte redactadas para dar cuenta de prácticas artísticas realizadas en escenas subalternas trabajan con la condición del ajuste y del retraso referencial, al punto de rebajar programáticamente el carácter de fenómenos que resultan ser decisivos en el advenimiento o cancelación de una dinámica artística

determinada. El rebaje señala el lugar y el valor de un signo relevante, justamente, por haber sido indicado como la omisión. La historia general del arte ha sido pavimentada a partir de omisiones reguladas por un principio de analogía recurrente que pasa por encima de las consideraciones que las historias locales del arte plantean desde su subordinada (in)disposición. Es decir, desde una aptitud a la disposición forzada, ya condicionada por las estrategias de transferencia editorial y de promoción académica de aparatos universitarios estadounidenses en procesos de legitimación epistemológica.

Delimito mi área de trabajo, declarando la necesidad de reconstruir la historia de las preocupaciones y ocupaciones del denominado “arte latinoamericano”, desde por lo menos tres vertientes: anglosajona estadounidense, francesa e ibérica (para no decir española). Respecto de esto último, la denominación “latinoamericana” ha pasado a ser sustituida en algunas zonas por el apelativo controlado de “arte iberoamericano”. Estas tres vertientes se entrecruzan para establecer lo latinoamericano-iberoamericano como espacio de relocalización diferida de un conflicto que se trae “desde lejos”. De esa lejanía habría que rehacer los límites a partir de la reconstrucción analítica de las redes de control que cada vertiente produce, a través de sus políticas de asistencia técnica en el terreno de la musealidad y de la sustentabilidad de proyectos curatoriales que lo designan como límite de contención. De ahí que la historia omitida sea, justamente, la historia de la configuración de las tres vertientes referidas. La situación del “arte latinoamericano-iberoamericano” no es designada de la misma forma en inglés, francés o español.

Adelantaré lo siguiente: sólo hay designación favorable cuando son habilitados mecanismos apropiados de traductibilidad; esto es, la intervención textual (modificación) sobre un material de partida que es puesto en condición traducible. Es en este nivel que se juega la revisión de títulos, realizado por el traductor anglosajón convertido en agente de migración.

La noción de “localidad” posee, como se podrá apreciar, diferentes resonancias según el modelo colonial de referencia. Importancia, en las actuales configuraciones escénicas del arte, de la condición pre-republicana de las escenas; a saber, si fueron asiento de virreinos o capitánías generales. Entonces, el malestar respecto del estado disposicional de los textos de origen afectan la definición de localidad productiva de unas prácticas cuyo triángulo paradigmático (real / simbólico / imaginario) está anclado sobre un inconsciente católico. Por esta razón apelo al reconocimiento de diferencias distintivas entre zonas más barrocas y menos barrocas; de jesuitismo fuerte o jesuitismo débil; de procesos de construcción estatal de mayor o menor densidad institucional en el curso del siglo XIX, en que se asocia la constitución de la musealidad con la formación republicana. De este modo, pensar en las transferencias informativas del arte de comienzos del siglo XX obliga a considerar el estado de receptividad institucional de las vanguardias históricas y las modalidades de organización de su inscripción como de sus resistencias.

En 1992, Ivo Mesquita me extendió la invitación a participar con un ensayo en el catálogo del proyecto curatorial que tituló *Cartografías*. Mi intervención tuvo por título *El efecto Winnipeg*. Es pre-

ciso relatar la “pequeña historia” de este título, para hilvanar el sentido de la secuencia titular anteriormente planteada. Winnipeg era la ciudad canadiense cuya galería de arte había invitado a Ivo Mesquita a trabajar en un proyecto de residencia, cuyo resultado fue la concepción y producción de una exposición, digamos, de “arte latinoamericano”. En este proyecto, la propuesta de Ivo Mesquita sostenía el estatuto del *curador como cartógrafo*, ocupado en describir las estrategias de la producción de arte, revelando las formas de constitución de las modernidades locales: “Pensar el Arte en América –escribe Ivo– significa proponer una confrontación de las estrategias de producción artística con las políticas de las instituciones culturales. La plástica “latinoamericana” es una figura cuyas condiciones de manifestación dependen del grado de articulación de las instituciones que producen su necesidad. La única manera de definir una posición que abarque las peculiaridades de esta plástica es fortalecer las tácticas institucionales transversales entre las múltiples entidades que están trabajando en la disolución de las nuevas formas del “primitivismo moderno”¹.

Cuando me he referido a la necesidad de rehacer la historia de las tres vertientes, al comienzo de este texto, a lo que me refería era a lo que Ivo Mesquita justamente apunta: *rehacer la historia de las necesidades de las instituciones*. Pero debo agregar un argumento revertido: se trata, no tan sólo de escribir sobre la pro-

1. Ivo Mesquita, *Cartographies* (José Bedia, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Neto, Juan Dávila, Iole de Freitas, Gonzalo Díaz, Carlos Fajardo, Julio Galán, Guillermo Kuitca, José Loeinilson, Alfred Wenemoser, Nahum Zenil), Winnipeg Art Gallery, Biblioteca Luis Angel Arango, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, National Gallery of Canada, The Bronx Museum of the Arts, 1993.

ducción de su necesidad, sino retrazar la historia del “deseo de arte latinoamericano” que la institución de las tres vertientes ya mencionadas instala.

Winnipeg es una ciudad, asiento de la Winnipeg Art Gallery. Ivo Mesquita me había advertido que “winnipeg”, en lengua aborigen, significaba “aguas sucias” o “aguas negras”. Me pareció más exacto todavía, al pensar en “aguas sucias” y “pequeña historia”. Esto permite la sobreposición y la reversibilidad de las nociones involucradas en el juego titular y tutelar, permitiendo la forja de nociones tales como “historias sucias” o “historias negras”, o bien, “pequeñas aguas”, obviamente, estancadas. Es así como podremos escabullirnos de la tutela que los agentes de inmigración ejercen sobre nuestras producciones textuales.

Ciertamente: respecto de la historia general del arte, el proyecto de Ivo constituía una “pequeña historia”; es decir, una “historia sucia” del arte latinoamericano. Lo conceptualmente estratégico del proyecto es que no era representativo de cuotas conceptuales o estilísticas, sino que se hilvanaba a partir de los diagramas de las obras de los artistas por él considerados.

Una “historia sucia” llama a otra “historia sucia”: Winnipeg es, además, el nombre con que fue rebautizado el barco que fletó el gobierno republicano español para trasladar a más de dos mil refugiados, desde el puerto de Bordeaux (Francia) a Valparaíso (Chile). El arribo de este barco se realizó en medio de una campaña xenofóbica de la prensa de derecha que centraba su artillería en la inconveniencia de recibir a un contingente de “rojos” que

vendría a ensuciar —a “winnipegizar”— la socialidad chilena. El barco atracó en Valparaíso el mismo día que se inició el ataque alemán contra Polonia.

Pues bien: en dicho navío venían unos personajes que serían claves en la modernización de ciertas prácticas culturales chilenas; particularmente, la aparición de una escritura contemporánea sobre teatro y crítica de artes plásticas, la reforma de la industria gráfica y del interiorismo, el advenimiento de la modernidad pictórica chilena, entre otras. Si el arribo del Winnipeg ocurre en septiembre de 1939, al cabo de una década y media, el efecto orgánico de lo ya anunciado comenzaba a hacerse visible en la recomposición de la cultura chilena contemporánea. Me pareció, entonces, de suma necesidad vincular el nombre de la institución que sustentaba esta curatoría con el nombre del barco que habilitó *una situación de arribo*. El “efecto Winnipeg” tiene sentido en Chile, porque se puede contar con una *superficie institucional de recepción* de la inscripción llamada “efecto Winnipeg”; a saber, el aparato universitario. El cual, en la formación cultural chilena de entre 1940 y 1960, ejerce la función de institución hegemónica de recepción de las transferencias de conocimiento social. En este contexto, el “efecto Winnipeg” puede ser reconocido como una operación de *producción de infraestructura*, porque permite la habilitación y la legitimación de conocimientos muy precisos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas. Dispondremos, pues, de una migración no deseada, fruto de una derrota política de proporciones, que produce como efecto la recomposición constructiva de una escena artística. Esto es, propiamente, un *efecto de transferencia*.

Todos sabemos que, en el fondo, toda migración es el síntoma de una derrota que afecta la condición de permanencia de unos agentes en su tierra de origen. Sólo habrá *lengua de arribo* o *lengua de destino* si se aseguran unas mínimas condiciones de inscripción de la transferencia; es decir, sólo si se cumplen aquellos requisitos de afianzamiento de la traductibilidad de la lengua de origen. En el caso de *Cartografías*, lo que fue subvertido fue la condición de la traductibilidad misma, poniendo en cuestión los equilibrios subordinantes que acomodan la nitidez de las proyecciones entre lengua de origen y lengua de destino.

Lo anterior debiera permitirnos renovar las historias de las migraciones artísticas y los efectos de retorno. El arte moderno ha sido un efecto consistente de cruces migratorios. En verdad, las historias más significativas resultan ser aquellas que reconstruyen las dis/locaciones. Se trata, pues, de historias de malestar relativo a artistas que no pueden tener acogida en sus escenas de origen. De este modo, la historia de las migraciones del arte redefine las propias historias de las escenas locales. El desafío metodológico consiste en articular líneas de trabajo investigativo poniendo el acento en la dimensión de las mermas de transferencia y en el modo cómo los artistas producen las condiciones de su regreso. Ésta es una historia que hace falta. Entre tanto, se ha escrito la historia de los abandonos de las escenas de origen, en provecho de un relato que busca el reconocimiento del arte latinoamericano en una posición de universalismo ampliamente deseado. Sin embargo, el deseo de reconocimiento universal está ligado más a una estrategia de promoción de las instituciones garantizadas, que a una conquista analítica del trabajo de historia re-

alizado en las escenas locales. En estas últimas, la falta de historia resulta directamente proporcional a la falta de recursos para sostener y desarrollar *investigación dura*. Por lo cual, parece contradictorio sostener un discurso de reconocimiento universalista de obras cargadas por las condiciones en las que fueron realizadas, al mismo tiempo que se acrecienta la fragilidad institucional local de la producción de escritura. En cada escena local, esta situación adquiere rasgos particulares que afectan de manera específica la relación entre el trabajo de historia y la producción de exposiciones. Esto ha puesto en marcha una dinámica nueva en la producción de exposiciones, en la medida que desde comienzos de la década de los 90, desde Brasil, Argentina, Venezuela, Colombia, estas exposiciones han comenzado a interpelar el estado general de la escritura de historia. A tal punto, que el curador de este tipo de exposiciones no podía adquirir el mismo estatuto ni las mismas tareas que un agente que, bajo el mismo nombre, trabajara en el campo de las instituciones legitimadoras externas. Necesitábamos producir una definición específica para un curador que operaba en un terreno en el que no existía infraestructura cultural que permitiera afirmar la permanencia de una escena local. Fue entonces que produjimos la distinción entre *curador de servicio* y *curador como productor de infraestructura*.

¿En qué consiste una práctica curatorial de servicio? De manera muy simple, en la edición local de un guión asignado por los criterios de validación de las industrias de exposiciones, como ramas de la diversificación de inversiones en el terreno de las imágenes de marca –relativas al fortalecimiento de la “vanidad”, tanto de los Estados como de las multinacionales–; es decir, la extensión

museal de la industria del espectáculo. Pero se trata de un tipo de extensión museal que supone la existencia de una historia museal consistente, que desde la Revolución Francesa al advenimiento de la modernidad plástica, consideró que la historia del arte moderno era el paradigma del avance del espíritu humano. Habrá una ruptura con la aparición descriptiva del arte contemporáneo. Justamente, la contemporaneidad significará asumir la conciencia de que ya no hay más avance, en el sentido de un laicismo heroico, sino reconducción a la retaguardia arcaica de la consolación. Sin duda, esta consideración ha sido posible porque este segundo tipo de curador ha permitido iniciar el combate contra las exposiciones de consolación, financiadas, por lo general, por grandes corporaciones que, a su vez, exhiben en cada escena local la vanidad de sus inversiones.

Jean Clair en un texto² particularmente útil para precisar en la actualidad el estatuto del curador nos hace recordar que en la Roma antigua, el curador era quien, habilitado por la autoridad religiosa y política, tenía a su cargo la “guarda” (la custodia) de las imágenes de los dioses. No importaba qué dioses, pero había que tener alguno.

Pongámoslo de esta manera: el avance del espíritu humano se deberá localizar, probablemente, en la profusión edificatoria de los museos, entidades para-museales o creación de centros de arte contemporáneo, en una misma “línea de montaje”; al menos, en las escenas de garantía de *primer orden* (Ciudad Global). Estos últimos centros son laboratorios en los que se producen y

2. Jean Clair, *Le paradoxe du conservateur*, L’Echoppe.

testean las obras que, mediante la acción de agentes para-museales, terminarán haciéndose un lugar en el museo; el museo, como lugar de memoria, sólo posible en sociedades de infraestructura museal cuyos guiones de montaje están ya legitimados por una historiografía canónica.

La noción de curador de servicio proviene de unas polémicas acerca del estatuto de la Ciudad Global, en el capítulo relativo a los servicios a la producción en el orden económico de la Ciudad Global. Los servicios a la producción cubren las siguientes áreas: finanzas, asesoramiento legal y de gestión general, innovaciones, desarrollo, diseño, administración, personal, tecnología de producción, publicidad, limpieza, seguridad y almacenamiento. Es más: un importante componente de estos servicios a la producción es el conjunto diverso de actividades donde se mezclan mercados de consumidores finales con mercados empresarios. La producción de una exposición pone en movimiento un complejo dispositivo que combina un “público específico” con la actividad de mercados empresarios que financian las diversas partes intermedias de la cadena, en el trabajo de producción exposicional (empresas de transporte, seguros, expertizaje en conservación, embalaje, diseño, planchas, imprenta, trabajo editorial, manufactura de souvenirs, etc.).

En la industria publicitaria, la recomposición de la imagen de marca de las empresas pasa por establecer criterios de financiación de exposiciones de prestigio que permitan deducir impuestos, poniendo en ejecución normas de *censura blanda* a través de discriminaciones conceptuales que establecen una línea de (in)tole-

rancia formal que separa la textualidad promocional del trabajo de historia propiamente tal. El servicio a la producción permite montar operaciones de alta rentabilidad simbólica, que fortalece la vanidad de las empresas (y en casos, de los Estados), haciendo concurrir la innovación tecnológica (industria editorial), la asesoría legal (deducción de impuestos, seguros, etc.) y la gestión cultural; es decir, reproduce la normalidad del sistema de producción de exposiciones de exportación, cuya itinerancia termina por convertirse en “sistema” de referencia e intervención. No podía ser de otra manera y no se conoce otro dispositivo para favorecer el intercambio de conceptos y de obras. Sólo que en la negociación interna del “sistema de arte”, en una formación artística determinada, el poder de algunos de los agentes resulta dominante, al punto de no tener contrapeso.

El curador de servicio trabaja para fortalecer las redes de consistencia de las corporaciones, en el terreno específico en que se juega la rentabilidad simbólica de la marca. Sobre este fondo, admito que la distinción entre *curador de servicio* y *curador/productor de infraestructura* debe satisfacer un imperativo dogmático, destinado a separar abruptamente estilos y estrategias de trabajo.

El presente texto tuvo su primera versión en una ponencia para un coloquio realizado en Guayaquil³ en el 2001 y recogió, en su momento, el estado de una discusión que tenía lugar en la cerca

3. Justo Pastor Mellado, *El curador como productor de infra-estructura*, Ponencia, Coloquio Internacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, julio 2001, Guayaquil, Ecuador. Esta versión fue publicada desde el 2002, en la sección Ediciones Digitales de www.justopastormellado.cl

nía de nuestro trabajo. En octubre del 2000 monté⁴ una exposición sobre arte chileno entre 1973-2000 que levantó una áspera polémica con artistas históricos y sus críticos afines, justamente, por el rol de curador no subordinado a una estrategia de consolidación de “carreras”, y que por el contrario, buscaba leer en los diagramas de las obras los elementos que permitieran periodizar y jerarquizar la producción de una escena. Justamente, fue a propósito de dicho trabajo que puse a circular de modo sistemático las categorías de transferencia y de densidad, como vectores en la composición de un campo de productividad susceptible de ser convertido el objeto de una exposición. En este caso, la propia exposición se convertía en plataforma de investigación, ante la inexistencia de un plan de desarrollo en el terreno de la historia del arte. La curatoría interpelaba el estado de situación de una historiografía que todavía no resolvía su propia crisis de constitución.

En noviembre del 2001, en un coloquio realizado en Santiago de Chile, Marcelo E. Pacheco⁵ recogía –desde su perspectiva– la distinción servicio/infraestructura del modo siguiente: “A diferencia de lo que ocurre en los países del norte, la práctica curatorial en América Latina y las curadurías de arte latinoamericano, deben actuar en un espacio de mayor responsabilidad para la lectura y análisis de sus propias producciones culturales”. Y agregaba: “Dentro del panorama actual de debate sobre las cuestiones me-

4. Justo Pastor Mellado, *Historias de Transferencia y densidad*, Chile Artes Visuales 100 años (1973-2000), Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2000.

5. Marcelo E. Pacheco, *Campos de batalla... Historia del Arte vs. Práctica curatorial*, Ponencia Simposio Teoría, Curatoría, Crítica, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 12, 13 y 14 de noviembre de 2001.

todológicas y epistemológicas de la acción curatorial muchas de las aproximaciones aquí planteadas corresponden a las ideas desarrolladas por Justo Pastor Mellado, Luis Enrique Pérez Oramas y este autor en el simposio “Representing Latin American / Latino. Art in the New Millenium: Curatorial Issues and Propositions”, The University of Texas at Austin, octubre 1999”.

Me parece de justicia mencionar las situaciones de enunciación de estas hipótesis, con el objeto de señalar que *curador no designa un concepto estable, sino que describe una categoría de operador que está determinada por la fortaleza edificatoria del trabajo de historia en cada escena local*.

Marcelo E. Pacheco, en el texto ya referido, incluye un rasgo capital para comprender el carácter de la coyuntura abierta por diversas exhibiciones que han tenido lugar en el último quinquenio: “En este escenario la antinomia inicial *historia del arte vs. práctica curatorial* comienza a deslizarse en varias direcciones. No se trata de un reemplazo de lo viejo por lo nuevo, ni de una disciplina por otra más joven. Tampoco se trata de un traspaso de funciones, sino de un orden nuevo en el que la historia del arte como tal todavía no encuentra su posibilidad de eliminar viejos mandatos, mientras la práctica curatorial parece dispuesta a aceptar el desvío de escrituras y narraciones desprejuiciadas”.

Lo que Marcelo E. Pacheco pone en relevancia es el hecho que en una formación artística, la falta de historia –retraso metodológico– habilita el efecto causado por la inflación del rol ejercido por el periodismo de arte. Esto ocurre en escenas en las que la

práctica de historia del arte no está suficientemente consolidada en el aparato universitario (garante de la producción de conocimiento), de modo que el discurso garantizador de los periódicos pasa a ser considerado como “discurso de la historia”. Es decir, a falta de vigilancia teórica, el discurso periodístico se excede en la instalación de una consistente “sordidez epistemológica”, que afecta gravemente la percepción social del trabajo de historia.

En este sentido, las curatorías de servicio no harían más que reproducir las condiciones de fragilidad de las formaciones artísticas “nacionales”. Lo que hace falta es el montaje de operaciones de *producción de infraestructura*, porque permiten la habilitación y la legitimación de conocimientos que, a su vez, serán convertidos en complejos dispositivos de expansión de influencias sociales específicas. En cada formación artística, en cada región, dependiendo de la consistencia de sus instituciones museales, habrá la posibilidad de realizar un diagnóstico de las necesidades de inversión en infraestructura.

Cuando hablo de infraestructura me refiero a algo más que una edificación: se trata de la habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte, respecto de la inscripción transversal del conocimiento producido por el arte contemporáneo, en sentido estricto; esto es, aquel arte, aquellas obras que proporcionan el diagrama de acceso al retraso analítico de las historias locales. Necesidad, en nuestra región, de realizar los estudios comparativos que recojan el diagnóstico del estado de la disciplina, pero en

el terreno de su cartografía epistemológica. En este punto, recupero la experiencia de *Cartografías*, la exposición de Ivo Mesquita, porque el diagrama de las obras por él consideradas es el que proporciona los indicios que permiten la interpelación, tanto de las historias retrasadas como de los discursos de servicio.

A título puramente ilustrativo de mi hipótesis, recupero tres artistas de dicha selección, hilvanados en torno a esta misma palabra: hilván, que remite a costura, a delimitación de un objeto vestimentario; finalmente, a la representación problemática de la corporalidad.

¿Qué es lo que “hace problema” en esta representación? Hacer problema: indicar el *punctum* del complejo analítico dibujado (prefigurado) en la obra. Por dibujo, aquí, se entenderá la representación gráfica de una escritura inconsciente (de obra). En este sentido, el título del proyecto de Ivo, *Cartografías*, se refería a la letra arcaica marcada por los itinerarios de deseo de arte latinoamericano, abriendo y acrecentando la cuenca semántica de su inscripción contemporánea; es decir, en el borde revertido de la última década. Letra que señala el blasón de cuerpo, que indica la imagen parlante, por decirlo de algún otro modo, en que el sujeto de la enunciación institucional está obligado a reconstruir la necesidad conceptual de su aparición. Entonces, *el curador como productor de infraestructura* es aquel que debe subordinarse a este objetivo de recuperación del síntoma; de las obras como síntoma de las identificaciones en curso, inscritas sobre una trama estratificada de determinaciones orgánicas, musealmente determinadas. Justamente, porque en el nacimiento de nuestras repúblicas, la necesidad de escribir el cuadro de las vegetaciones nacionales

tenía que ver directamente con una estrategia científico-militar de cuya eficacia dependería la edificación del Estado. Entonces, las curatorías de servicio se caracterizarían por reproducir hoy día, el darwinismo museal que sostenía las estrategias de consolidación originaria de los sujetos que durante el siglo XIX tuvieron el privilegio de convertir sus deseos privados en políticas públicas.

Como se verá, la distinción entre *curador de servicio* y *curador productor de infraestructura* es netamente simbólica, porque se expresa en el terreno del imaginario de las instituciones. El curador de servicio es hablado por la institución. El curador de infraestructura opera desde la *dit-mension*. Es decir, desde el enunciado de un chiste francés destinado a sostener una nueva hipótesis destinada a encadenar el avance de este trabajo.

Escribo “teoría menor” desde el modelo del chiste francés, a título análogo a como lo hice con las denominación “pequeña historia” e “historia sucia”. La noción de curador sólo puede ser trabajada desde la movilidad de una “teoría menor”, que considere la crítica de historia como el uso expresivo de un exceso “lenguajero” que ejerce el rol de generador de ficción.

En la regulación compositiva de este texto, la incorporación de una palabra fabricada con retazos de otras palabras que, por lo demás, no provienen de una misma lengua, no satisface las peticiones del rigor académico. La palabra *ditmansion* corresponde a un falso retruécano expresivo que hace converger significados que perturban la analogía entre las condiciones de enunciación del arte latinoamericano y las condiciones de su reconocimiento

inscriptor en una morada (superficie de recepción). Dicho en términos simples, desde y por el deseo de casa.

Cuando se edifica un museo, por ejemplo, lo que se está poniendo en veremos, es el “deseo de casa” del arte. Cuando se monta un archivo, lo que se hace es trabajar con el supuesto de la casa, pero desde el *deseo de mobiliario*. Los documentos deben quedar ordenados y clasificados en metros cuadrados de estanterías y de armarios. La estantería remite a una metáfora edificatoria que se instala como deseo de las instituciones.

El hecho simple es que cuando se formula la distinción entre *deseo de casa* y *deseo de archivo*, de lo que se habla es de la *dit-mension*. Este neologismo traduce al pie de la letra la homofonía de la palabra francesa *dimension* <dimensión>, para producir un enunciado más abierto todavía: *dit-mension* <dicho-mansión>. Ciertamente, habla de la dimensión de nuestra empresa. Lo cual implica, desde ya, un problema relativo a la expansión de la energía y a sus condiciones de contención. Pero hay algo más. Este neologismo, por una parte, acentúa el lugar del *dicho*, y por otra, resuena con la palabra *mansión*. En el caso específico que me ocupa, éste es el lugar desde el que se enuncia el deseo de la nueva diagramación de obras que hilvana, para el caso, Ivo Mesquita, en *Cartografías*. Como si pudiéramos decir que esa cartografía posee la *dichomansión* que se merece, la “mansión hablada”, la “casa del lenguaje”, la “casa del arte”. Pero habla, sobre todo, del lugar de la mención (*agua sucia/winnipeg*), como si fuese el lugar de la mentira <*mens*>, afirmando, por lo tanto, su contrapartida: la verdad de las obras. Por eso, el curador de infraestructura es

aquel en que el dicho no puede estar separado del decir; esto es, habla antes que nada de las condiciones-de-habla de las obras, registrando la edificabilidad del propio sitio desde el que se formula la enunciación. Ya no basta con enunciar, sino que es deseable definir, en la propia enunciación, las condiciones de su enunciabilidad; es decir, hacer el relato de su *novela de infraestructura*: la base económica de sus determinaciones, en el sentido de una economía libidinal comprometida en el deseo institucional.

Las tres obras a que me refiero, en un corte violento por la trama analítica de la exposición proyectada por Ivo, corresponden a Kuitca, Leonilsson y Iole de Freitas. Existe entre estas obras un *hiván inconsciente* que me conduce a realizar este triángulo y reconocer en él, un diagrama en el que se señala el *lugar del dicho* y *la mansión de la obra*. Pero lo que hago es recuperar los dichos de otros, que, a su vez, remiten a la dimensión de las sombras proyectadas por las obras. Es así como descubro que Ivo Mesquita, para allanar la lectura de las obras, recurre a los textos de Lynn Zelevansky (Kuitca), Casimiro Xavier de Mendonça (Leonilsson) y Paulo Venancio Filho (Iole de Freitas).

En el catálogo de *Cartografías*, los textos forman parte de su *estrategia edicatoria*. Podemos identificarlos como *Textos de Referencia* (de unos autores sobre unos artistas) y *Textos de Glosa* (de Paulo Herkenhoff). Al respecto, pensando en la plataforma conceptual del la XXIV Bienal de San Pablo, el mismo Paulo Herkenhoff editó un glosario de términos delimitadores de la nueva cartografía del “arte latinoamericano”. Dicho glosario ya estaba supuesto en el glosario de *Cartografías*. Es preciso comprender el

partido curatorial de la XXIV Bienal, pasando por *Cartografías*, pero sobre todo por la edición curatorial de las *IX* y *X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*, en 1993 y 1996. Es en el marco de una muestra de *grabado desplazados* que se me hace presente la anticipación del proyecto que Paulo Herkenhoff editó para la XXIV Bienal de San Pablo.

En todo caso, uno de los bloques de palabras generativas de la XXIV Bienal es *densidad plástica*. Noción tomada en préstamo de *Discurso, Figura* de J. F. Lyotard, permite desestimar la variable dependiente y analógica de los precursores, para abordar la singularidad de las transferencias artísticas en zonas de tardocapitalismo dependiente. Esto planteaba la necesidad de señalar con precisión el momento de mayor densidad plástica en el seno de una formación artística determinada. A condición, claro está, de asegurar el valor metodológico de la noción misma de densidad. En el caso brasilero, este momento correspondería a la edición del *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928). Bajo la hipótesis de la antropofagia y el canibalismo se pondría en tensión la lógica de las transferencias artísticas. Me adelanto en formular que existen *transferencias duras* y *transferencias blandas*, en función de la consistencia o inconsistencia de las superficies de recepción inscriptiva. Un momento de densidad plástica estará condicionado por la fortaleza de su superficie de recepción; es decir, por la capacidad de reproducir de manera orgánica un corpus de conocimiento, bajo condiciones determinadas de *resistencia* como de *insistencia programática*. Dicho de otro modo: por

6. Justo Pastor Mellado, *Impugnaciones del grabado: potencial de nuevas prácticas*, catálogo, Trienal de Poligrafía de San Juan (Puerto Rico), San Juan, diciembre 2004.

la existencia de instituciones de reproducción de conocimiento social; en el caso chileno, el aparato universitario; en otros países puede haber sido la institución museal o estructuras de mediación de otro tipo, como empresariales vinculadas a proyectos culturales instituyentes, como las bienales.

En este debate, la cuestión de la densidad se remite a su reconstrucción estructural en la historia de una transferencia artística determinada, tomando en cuenta las condiciones de densificación de los propios relatos configuradores de historia (*de natura fictionis*).

En *Cartografías*, Ivo Mesquita siguió de cerca el diagrama propuesto por las obras, mientras Paulo Herkenhoff se encargaba de delimitar el marco de la polémica. El *Glosario*, en este terreno, es más que un cuerpo de *Notas al Margen*, en el corpus catalogal, sino un andamiaje que permanece luego que la obra ya ha sido construida. Es, como si dijéramos, la exhibición del proceso de la obra. Tanto del proceso en términos de jurisprudencia analítica como de procedimiento metodológico. Me parece que fue en esta perspectiva que Paulo Herkenhoff ensayó su *método de edificación* de la XXIV Bienal de San Pablo. Es decir, hizo el proceso judicial de la historia analógica empleando para ello un extraño método jurídico, consistente en la consignación de los juicios otrora vertidos sobre casos similares de transferencia artística, que el texto de la ley no había podido prever en la completud de su singularidad. Es la singularidad de la escritura de Oswald de Andrade la que interpela la historia analógica. El asunto del descentramiento de una historia del modernismo de hegemonía eurocéntrica no ha sido un efecto menor en la recomposición de la producción de

historia. Es decir, en la *infracción* del trabajo de historia desde la práctica curatorial.

Como acabo de sostener: el *Glosario* de Paulo Herkenhoff en *Cartografías*, anticipa en el método los apuntes para la formulación de la XXIV Bienal. De este modo, regresando a *Cartografías*, lo que me queda es poner en operación una *travesía local* por el territorio ya *balizado* de la curatoría de Ivo Mesquita, determinada por un núcleo generativo tecnológicamente fundamentado. Ya veremos de qué tecnologías se trata. Por el momento, vamos a los textos que fijan la atención <y la tensión> de la travesía:

- * “Para 1989, se encontraba pintando mapas de carreteras en colchones de camas de verdad, inscribiendo el mundo amplio y vasto de una pieza de mobiliario casero: universo de colisión” (Lynn Zelevansky).
- * “En un momento en que muchos artistas brasileños aún están fascinados con el gesto monumental, es un ejercicio estimulante descubrir la pequeña escala y la intimidación de las historias personales de Leonilsson” (Casimiro Xavier de Mendonça).
- * “Es difícil no caer impresionado ante la grandiosidad de los trabajos sin dejar de aceptar su valor. No se quedan a medio camino sino que van hasta el final. Hasta sus últimas posibilidades. Se agotan como un cuerpo cansado en que brilla una vitalidad permanente. La coordinación exacta de todos los momentos: cortes, dobles, costuras en que se mantiene desde el inicio la presencia de un gesto libre, autónomo y lúcido” (Paulo Venancio Filho).

De las tres citas anteriores he aislado tres grupos de palabras que me parecen decisivamente generativas de un nuevo soporte trabajo analítico: mobiliario casero, pequeña escala y cortes, dobleces, costuras.

No se trata de los mapas efectivamente dibujados en los colchones por Kuitca, sino del colchón que sustituye la tela de lino con bastidor, emblema de la pintura de siempre. El colchón remite a un elemento del mobiliario que es inalienable en un embargo. Es algo inembargable. Kuitca pinta sobre lo inembargable, unos diagramas de flujo que se convierten en un solo gran pictograma referido a las condiciones de las travesías, de los viajes, de las migraciones. En nuestras capitales y grandes ciudades de provincia, la colonización europea de fines del siglo XIX significó una recomposición radical del interiorismo, afectando la condición del mobiliario, como soporte objetual de las nuevas subjetividades. El mobiliario define un modo de estar en casa. Kuitca describe un modo de estar en casa, en pintura; es decir, poniendo en escena la espectralidad de los habitantes.

Pequeño comentario: no se trata de las representaciones completas, llenas, que manifiestan un evidente horror al vacío en el muralismo mexicano, brasilero o chileno, en sus distintas épocas. Ni tampoco de la completud figurativa de la pintura social argentina o peruana que conocemos. Da lo mismo. Kuitca pinta la espectralidad del social, en la pequeña escala des-heroicizada del cuadro-colchón, en cuya superficie de recepción rebota el imaginario.

A propósito de la pequeña escala, mencionada desde la obra de

Leonilsson, la petición metodológica de Ivo apunta a dibujar los diagramas de las “pequeñas historias”; esto es, las anécdotas significantes reconstruidas en la consideración del desmontaje de los gestos heroicos que impulsaban la historia del arte en las postrimerías de los años 70. La petición remite no ya a lo doméstico ni al interior de la casa, sino al diagrama de los gestos personales, de *pequeña escala*, como reversión de la historia de los grandes relatos. Esa pequeña escala está hecha de cortes, dobleces y costuras que sintomatizan las funciones de la cohesión y el deseo de unidad de la imagen de los cuerpos. De este modo, las tres palabras generativas nos conducen hacia dos terrenos: la casa y el cuerpo. Es decir, *deseo de institución y representación de la corporalidad*.

Lo anterior puede ser sostenido desde las consideraciones simbólicas del mobiliario, referido al *deseo de casa*. Pero las mismas obras permiten otros itinerarios transversales a partir de la tecnología de la costura. Esta tecnología nos obliga a distinguir entre *historias de hilo* e *historias de corte*. Y es el desplazamiento de este modelo tecnológico el que nos pondrá sobre la pista de las estrategias operantes de representación de la corporalidad. Lo cierto es que dicha representación se verifica tanto en la fobia a ser representada como en la histeria de su extrema visibilidad; visibilidad destinada a garantizar el desvío de la mirada sobre los problemas reales que dificultan su acceso. Es decir, las condiciones de su acceso están inscritas en las condiciones de su *deceso*. De este modo, el hilo es sometido a las operaciones manuales en las que interviene una aguja y una destreza determinada para cumplir con funciones de hilvanado, pespunteo y zurcido, por nom-

brar algunas.

En los años 80, Eugenio Dittborn produce un *libro de artista* que titula *Hilvanes y pespuntos para una poética de las artes visuales*. Ése era el soporte en que exponía su método de trabajo. Por cierto, insisto en la operación preparatoria de la costura. Dittborn se encontraba en un momento en que preparaba el borde de sus cortes con el objeto de realizar la costura a título de cierre formal. Esto tenía un antecedente en la obra de Catalina Parra, *Imbunches*, presentada en 1977 en Galería Época, de Santiago, con un texto del propio Dittborn. La naturaleza del “imbunche”, figura extrema del remiendo, que hace referencia tanto a un muñeco de trapo con todos sus orificios cosidos como a un sapo relleno de miga de pan con los labios cosidos que es lanzado al patio de una casa a cuyos moradores se les desea mal, permitía en 1977 hacer mención al cuerpo remendado del país, figurado por Catalina Parra mediante un mapa confeccionado con trozos de placas radiológicas cosidos groseramente entre sí con hilo grueso.

Hace sentido, en esta pieza, titulada *Mapa de Chile*, la homologación entre sutura, costura y trazo gráfico. Lo que estaba en juego era la representación de la corporalidad mediante la visibilidad de una zona en que la continuidad del cuerpo era amenazada. Desde este momento se instalará en Chile una programática de trabajos de hilo, que pondrán el énfasis en la fragilidad de los materiales de ligazón. Por una parte, los hilvanes determinan una estrategia de precarización de los vínculos sociales y simbólicos, operando preferentemente en los bordes. Posteriormente, a partir de los bordes, habrá trabajos que se concentrarán en el bordado

y en el zurcido, dando lugar a estrategias diferenciadas de escritura y de recomposición textural. El bordado remite a las memorias conyugales que inscriben el nombre (monograma) en el extremo de la sábana, cuya condición se redobla en mortaja y santo sudario. Se trata de escrituras de filiación, mientras que en el caso del zurcido se trata de operaciones de restitución y remiendo de zonas textiles que han sufrido una merma significativa. Lo más significativo del zurcido es que intenta recomponer una continuidad infractada, mientras que el bordado escribe un dibujo a flor de piel, haciendo “costra de hilo” sobre la superficie de reparación.

Lo anterior no es privativo de la plástica chilena. Sólo hago una indicación de la singularidad en que aparecen las historias de hilo. De hecho, la presencia de Leonilson en *Cartografías* señala la transversalidad de su reproducción en otra zona del hemisferio. Lo que Leonilson introduce es el *trabajo del deseo doméstico*, de *pequeña escala*, determinado por una torpeza de factura que delata su no pertenencia al gremio de la costura. Lo más significativo es esa torpeza, que permite afirmar el delirio sincopado de su trazado gráfico. En cambio, los bordados de Feliciano Centurión, artista paraguayo, sobre frazadas militares o de emergencia, remiten a otro registro, ya que operan con una noción de plenitud, de ocupación, sobre un soporte connotadamente diferenciado al de Leonilson, como si dijéramos que Feliciano está “fuera de casa”, mientras Leonilson está “dentro de casa”. Como se puede apreciar, el significante casa es determinante para recuperar inscrito el significado de las historias de hilo en sus singularidades.

Pues bien, las *historias de hilo* son relativamente anteriores a las *historias de corte*. Estas últimas dan lugar a otra estrategia gráfica de representación diferida de la corporalidad, mediante el recurso a los patrones de corte y confección. Ya no se trata de centrar la atención en la homologación de la sutura con la costura, sino más bien de exponer la sustitución de los diagramas de corte de carne de vacuno por los diagramas de corte de las piezas vestimentarias. De todos modos, lo que queda en evidencia es que el cuerpo es un complejo fragmentario, o bien, una complejidad de fragmentaciones que se da a ver como “objeto parcial”, en una coyuntura simbólica y en que la cuestión de las desapariciones de sujetos ciudadanos se instala como política de Estado. La recomposición gráfica, en este terreno, no opera en relación al trazo, sino en función de la ortopedia y de la medición de los cuerpos. Lo que se llama, en corte y confección, “tomar medidas”, es análogo a la ortopedia gráfica de un curso de figura humana en una escuela de arte. En este mismo sentido, los mapas de Kuitca exponen la “toma de medidas” entre nombres de lugares; es decir, la medida de la distancia entre los nombres y los lugares. Y hablando de “medidas”, las costuras metálicas de Iole de Freitas navegan por la cuenca semántica instalada por las historias de hilo y las historias de corte, referidas esta vez a su contracción formal respecto de la monumentalidad heroicizante de la escultura brasilera metálica. Iole de Freitas se concentra en materiales metálicos no rígidos ni pesados, sino flexibles y livianos (placas de cobre, alambres, etc.), dando paso a una práctica en que la noción de torsión, de pliegue, de amarre, desplazan la noción de edificación, de levantamiento, de hito.

Estos son los problemas cruciales que se desarrollan en las formaciones artísticas de nuestra región. El *deseo de casa* y la representación de la corporalidad, como significantes de obra, y las *historias de hilo e historias de corte*, como operadores de singularidad, permiten elaborar una práctica curatorial que corresponde a una interpretación transgresora de las censuras analíticas que pone en función la historia del arte.

A mi entender, el trabajo de historia no ha estado a la altura de estas exigencias. La figura del curador es simplemente la que se desprende de la posición de un sujeto que, en una autonomía institucional relativa, ha podido establecer unas condiciones temporales de trabajo, haciendo posible la instalación de nuevos problemas, en un momento de desistimiento orgánico del trabajo de historia. Entre esos problemas están aquellos, relativos a la reforma de la musealidad y la constitución de archivos.

Si el trabajo de historia, localizado en el aparato universitario no ha estado a la altura, es probable pensar que existe una musealidad de servicio que ha sido fragilizada por la inexistencia de un trabajo de historia que vigile y desmonte la sordidez epistemológica de los medios de prensa. Musealidad que carece de fondos propios suficientemente establecidos como para diseñar un programa con autonomía, volcado a ser el espacio expandido de un laboratorio para la producción; musealidad que se desvive convirtiéndose sólo en espacio de exhibición de las itinerancias de servicio. En esa medida, la práctica curatorial independiente combate en dos frentes simultáneos: contra la musealidad de servicio, contra la historia académica. Agreguemos un tercer frente: la na-

rratividad de los medios. Demasiados enemigos en un frente tan estrecho.

El proyecto *Cartografías* fue editado en 1993 y fue montado en Winnipeg, Caracas, Bogotá, Nueva York, Ottawa y Madrid, terminando su itinerancia en 1995. Los problemas reconstruidos a partir “de la casa” y “del cuerpo” han anudado líneas de filiación formal que han terminado por acelerar metodológicamente el trabajo de la interpretación, elaborando un conocimiento cuya pertinencia ya ha sido puesta en relevancia en variadas exposiciones y numerosas intervenciones de curadores provenientes mayoritariamente del cono sur.

El punto es que se ha hecho posible poner en condiciones de visibilidad un enunciado que había sido mantenido en suspenso: no es lo mismo ser curador en Londres, Nueva York o Berlín, que en una de nuestras capitales. Lo que hace especial a estas capitales, nuestras capitales, es la repetición de condiciones de fragilización de la musealidad y de la institución artística, causada por agresivas políticas de re-privatizaciones y por el desistimiento analítico del trabajo de historia.

Pues bien: éstas han sido cuestiones que la práctica de la historia del arte, en no pocas formaciones artísticas, no ha incorporado a su agenda. El punto es que carece de agenda. Y eso es irremediable, a condición de que la práctica curatorial le imponga una, poniendo en evidencia un conflicto de proporciones, relativo a la legitimidad de las acciones y sus efectos orgánicos. Sin duda, la práctica curatorial de infraestructura no es lo suficientemente

fuerte como para imponer una agenda sectorial. Más bien, produce anotaciones significativas en el margen de los grandes relatos legitimadores, aunque no ocupa una posición marginal en el Sistema de Arte.

La historia del arte en nuestra región padece una crisis metodológica y problemática que la práctica curatorial productora de infraestructura ha venido a poner en evidencia, justamente, porque la producción de un concepto curatorial cartográfico supone el desarrollo de unas hipótesis que infractan el darwinismo de las historias analógicas. De este modo, la práctica curatorial sería aquella zona de producción de conocimiento que reconstruye las “pequeñas historias” del arte, en sus condiciones de sobredeterminación institucional, afectando no sólo las “narraciones” que los agentes del Sistema de Arte producen para convertir sus ficciones gremiales en influencia social específica, sino las “ficciones” de su propia habilitación. Entre una de estas “ficciones” podemos identificar las condiciones de producción de infraestructura para el propio trabajo de historia, desde la exigencia planteada por las estrategias de recomposición museal. Porque el hecho de decidir la construcción de un museo, en nuestra región, es una intervención en el trabajo de historia. Suele ocurrir que se confunda *construir* un museo con *edificar* un museo. La edificabilidad tiene directa relación con la exhibición del proceso de conversión de su concepto, en soporte de interpretación de la historia. En este sentido, es muy probable que se construyan museos, pero no que se edifiquen, ni tampoco, edifiquen, en el sentido de educar. Es decir, educa, a pesar suyo, por el solo hecho de habilitar un lugar, como lugar para la memoria regulada. Siempre, la memoria se

regula. El museo es uno de los agentes de regulación. Lo que el museo no hace es exponer las condiciones de garantizaci3n de la regulaci3n ejercida. Es por eso que la pr3ctica curatorial, como dispositivo editorial en zonas de alto riesgo interpretativo, debe instalar en el centro del debate la cuesti3n de la *edificabilidad* de las historias del arte. &



KEVIN POWER

Catedrático de Literatura Norteamericana, departamento de Filología Inglesa en la Universidad de Alicante. También es profesor invitado en el Instituto Superior de Artes de La Habana, Cuba; Universidad de Buffalo, Nueva York; Universidad de San Diego, California y en la Universidad de Tucumán, Argentina. Ha sido subdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Especialista en Arte Contemporáneo. Comisario de exposiciones. Crítico de arte.

Comisario de las siguientes exposiciones: *Julian Schnabel* (Carmen, Sevilla, 1988); *Juan Usle* (IVAM, Valencia, 1998); *James Lee Byars* (IVAM, 1994); *Ferran Garcia Sevilla* (IVAM, 1996); *Cien Años Después* (Cuba, Puerto Rico, Filipinas, MEIAC, Badajoz, 1998); *While Cuba Waits* (Track 16, Los Ángeles, 1999); *Puerto Rico: Los 90* (Instituto de América, Granada, 2000); *El poder de Narrar* (Centro de Arte Contemporáneo de Castellón, 2000); *From B.A. to L.A.* (Track 16, Los Ángeles, 2005). *Eco Arte Contemporáneo Mexicano* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005); *Pablo Palazuelo* (MNCARS, Madrid, 2005); *Video Chino* (Morono, L.A., 2007) *La Bienal de Valencia* (Valencia, 2007); etc.

Libros y ensayos: *Geometría y visión* (Diputación de Granada, 1996); *Una poética activa* (Editora Nacional, Madrid, 1976); *Conversaciones con pintores* (Alicante, 1986); *Una imagen profunda* (Alicante, 1984); *Polke's Postmodern Strategies* (Tate, Liverpool, 1997); *Lupertz's Dithyrambs* (Gachnang, Basle, 1995); *Georg Gudni* (Perceval Press, Santa Monica, 2005); *Pensamiento cri-*

tico en el nuevo arte latinoamericano (Fundación Manrique, Lanzarote, 2007); *Textos críticos del nuevo arte cubano* (Perceval Press, L.A., 2007).

Catalogues: *David Salle* (La Caixa, Madrid, 1988); *Bleckner* (Soledad Lorenzo, Madrid, 1990); *Markus Lupertz* (MNCARS, 1991); *Carmen Laffon* (MNCARS, Madrid, 1994); *Sigmar Polke* (IVAM, 1996); *James Lee Byars* (Fundación Serralves, Oporto, 1997); *Alex Katz* (IVAM, 1996); *Eric Fischl* (Soledad Lorenzo, Madrid, 1995); *Georg Baselitz* (Kunsthalle, Bern, 1993); *Markus Lupertz* (Kunstverein, Dusseldorf, 1996); *Chema Cobo* (Museo Arte Contemporáneo, Sevilla, 1996); *Georg Baselitz* (Anthony D'Offay, Londres, 1993); *Manuel Ocampo* (Track 16, L.A., 1997); *Pablo Palazuelo* (MNCARS, 1995); *Jonathan Lasker* (Reina Sofía, Madrid, 2003); *A. Kiefer* (White Cube, London, 2005); *Fernando Bryce* (Fundación Tapiés, 2005); *A. Penck* (Kunsthalle, Frankfurt, 2007); *Georg Immendorf* (Michael Werner Koln, 2007); *Emily Cheng* (Beijing, 2007); etc.

Libros de poesía: *Heidegger my way but scarcely* (Tholenaar, Amsterdam, 1982); *Quercy Spine* (Tyson, Londres, 1980); *Four Seasons* (Madrid, 1982); *Primero de Mayo en Lund* (Santander, 1994); *Pessoa Song Cycle* (Madrid, 2008); *Cuatro vistas desde la ventana de Selaya* (Buenos Aires, 2008); etc.

Un Ciclo de Canciones para la Expo Mundial de Lisboa con música de Michael Nyman, 1998: *Pessoa's Disquietude*.

Apuntes
sobre una
situación.

Si bien desde el título de esta conferencia me estoy refiriendo a la inclusión / exclusión del proceso, a menudo arbitrario, de la selección de artistas, anticipo que también voy a hablar de una serie de muestras que he curado a lo largo de los años y, sobre todo, de algunas preocupaciones inmediatas que tengo en cuanto a ciertas tendencias en el arte contemporáneo.

Hablar de inclusión / exclusión, de lo que se incluye y lo que se excluye y del por qué de este proceso hoy se torna más complejo porque la oferta es cada vez más amplia con más actores en la escena. Evidentemente hay países (China, el mundo árabe) cuya situación económica es tan fuerte como la nuestra (hablando como europeo), e incluso superior, y lo digo porque, a mi parecer, el arte contemporáneo está fuertemente relacionado con la situación económica casi de forma parásita. Si no producir para un mundo de élites, a menudo se hace visible a través de sus sistemas culturales. Es la única forma en que se puede entender la reciente presencia del arte chino y los precios absolutamente inflados y absurdos que cotiza hoy en el mercado. Ha llegado al punto en que un museo como el MOMA en Nueva York no sabe cómo responder a esta oferta y, para no perder el tren, compra a precios exorbitantes, para asegurar que por lo menos tiene obra representativa y estelar de este primer boom del arte contemporáneo chino.

Si hablamos de inclusión en este momento, diría que la forma más clara de asegurarla es a través de una calidad no tanto cuestionable sino más bien no cuestionada por una situación privilegiada mercantil (aceptando que el término calidad es ambiguo

y altamente discutible). Lo que quiero decir es que existe una oferta inmensa actualmente, pero una oferta a menudo tremendamente mediocre y agotada, consecuencia del exceso de producción de muchos artistas y de las modas lanzadas por el mercado, de ciertas tendencias a una mimesis banalizada e internacionalmente legitimada. La obra excepcional capaz de generar cuestiones de interés y peso se ha convertido en rareza. Predomina la obra tediosamente regular cuyo destino es competir con un mogollón de obras regulares. Su futuro depende exclusivamente de la demanda y de una demanda a menudo artificialmente creada por el sistema arte: galerías, crítica, prensa, catálogos, muestras museológicas, curadores de prestigio internacional, etc.

Desafortunadamente el boom del artista joven ha traído como secuela más bien un sistema de networking continuo y no una disciplina de trabajo. El artista no está cuestionando el mundo sino moldeándose a él. Sin querer ser pesimista, vivimos una situación irritante, con figuras excesivamente interesadas en situarse, con museos a menudo dirigidos por personajes nombrados políticamente y con galeristas incapaces de presentar las obras que pretenden mostrar. Luego está el sistema de curador: cada vez tenemos más una especie de curador *product globe trotter*, cuyos conocimientos de las distintas culturas en las que se está moviendo es inadecuado o inexistente. Funciona con el ojo pegado a su propia circunstancia cultural y escucha las mismas voces, entre vuelo y vuelo, de cualquier otro curador venido del exterior. Raramente tiene el tiempo para indagar.

Si uno piensa en los últimos diez años de lo que ha sido el proceso de inclusión dentro de lo que es el marco museológico a nivel internacional, nos damos cuenta de que hay ciertos momentos en que se ha enfocado lo que estaba pasando en cierto país o continente, pero de forma caprichosa a menudo resultado de situaciones económicas o geopolíticas: en Rusia —sobre todo cuando Rusia abre sus puertas y se desploma el sistema comunista—, recuerdo la apertura de una galería que se llamaba “La primera galería”, porque fue realmente la primera galería a nivel comercial. Antes la mayoría de los artistas optaban por un arte de corte conceptual, expuesto en sus propios pisos o departamentos ya que las posibilidades de venta eran mínimas. No se dirigían hacia un público, sino más bien buscaban un diálogo interno entre amigos y la parte liberal artística del país. Sin duda, en los 90 hubo una actividad frenética mercantil pero de golpe se apagó y el mercado internacional se volvió hacia otra novedad: el arte africano o el arte aborigen contemporáneo australiano. En todo el mundo se empezaron a ver muestras enormes en los museos de arte africano, tratado como un continente y no como un país con una peculiar y particular historia.

Después de esto vino el boom de la economía del sudeste de Asia y la inclusión de un gran número de artistas provenientes de esta zona. Y, por supuesto, últimamente la irrupción de China como fuerza económica y actor en el espacio de lo contemporáneo, con galerías centradas en una pequeña zona de Beijing y en Shanghai y con precios desorbitados, dirigidos esencialmente a un mercado nacional pero también con repercusiones internacionales.

China, como muchos otros países, entra en una situación que yo llamaría de posmodernidad en los años 80 / 90 (los teóricos chinos prefieren hablar de contemporaneidad), sin una fase previa de lo que nosotros llamaríamos modernidad. Van de prisa y quieren probar los límites. Irrumpen a través de medios tecnológicos, no a través de la pintura, ni de la escultura, sino a través del cine, el video, el documental, la instalación y la fotografía. La suerte del lugar y la situación geopolítica crean visibilidad: Rusia, China, Cuba, Brasil.

Diría que también hemos vivido una saturación de cibachrome, de imágenes de espectacularidad, de videos supuestamente experimentales, de series de dibujos, y de ciertos temas como el cuerpo, la mirada feminista, la megápolis y la identidad. Son modas momentáneas, que a menudo aparecen como estrategias de inclusión y no como necesidades del artista. Tengo cierta preferencia por un arte que sale de lo particular y lo concreto, que logra poner en tensión el concepto, que interroga el mundo, que explota diversas capas de significación y que no nos rinde su significado a primera vista. Pero el arte es un proceso en cambio continuo y busca, consciente o inconscientemente, plasmar lo que Apollinaire llamó el espíritu de la época: crítico, contradictorio, perverso, en crisis continua.

Hay muchos retos en un mundo globalizado pero caracterizado por una fragmentación infinita de diferencias, de particularidades que se repiten pero a la vez se fracturan. Lo contemporáneo es sobre todo una mezcla explosiva de pobreza, chabolismo¹, corrupción política y otredad. En estos dos últimos siglos el hombre

se ha transformado en una criatura urbana; las ciudades se han convertido en el centro de nuevas formas de vida, así como de conflicto social. A menudo la ciudad es un organismo enfermizo en estado de metamorfosis constante; por ello, la fragmentación fluida de la metrópolis ha devenido un punto de análisis muy importante, en el sentido de que las creencias estructurales que subyacen al orden cívico están desmoronándose, llevando a la metrópolis a una fragmentación aún mayor, que origina nuevos e inexplorados espacios donde viven agrupaciones sociales fluidas y cambiantes: se forman, se rompen y se vuelven a formar de modo diferente. Son espacios donde ya no existen puntos de referencia fijos.

Las megápolis o ciudades globales se hallan mucho más próximas unas de otras que de las regiones de sus propios Estados. Zygmunt Bauman ha señalado que los cambios tecnológicos y urbanos ocurren conjuntamente con un grupo de códigos nuevos establecidos para definir el apego personal al lugar. La cultura cotidiana es determinada por una combinación de signos y conceptos que se extraen, tanto del ámbito local como del global, conformando un espacio nuevo llamado glocal; el campo simbólico en el cual se forman las identidades culturales se mezcla cada vez más con símbolos híbridos y globales. He aquí lo que algunos críticos han llamado la “desterritorialización de la cultura contemporánea”, una cultura estructurada por fuerzas caóticas y turbulentas, por patrones desiguales de intercambio cultural. Los centros metropolitanos poseen todos los avances tecnológicos mientras que la

1. En España se denomina así a un tipo de asentamiento humano marginal, poco salubre y frecuentemente formado por personas excluidas socialmente.

mayoría del mundo ni siquiera está conectada con las formas básicas de la comunicación telefónica.

La megápolis de nuestros días concentra la diversidad. Sus distintos espacios se inscriben en la cultura corporativa dominante, aunque también en un mosaico de culturas e identidades. Las culturas dominantes sólo ocupan una parte de la ciudad y están emergiendo nuevas cartografías culturales. El poder corporativo identifica estas nuevas culturas con la otredad y así las devalúa, pero ellas permanecen omnipresentes. Como consecuencia de la emigración, culturas originalmente muy locales han adquirido presencia en muchas ciudades grandes, cuyas élites se sienten cosmopolitas creyéndose por encima de cualquier localidad. Sin embargo, los miembros de estas culturas locales podrían bien proceder de lugares con gran diversidad cultural y ser en muchos aspectos tan cosmopolitas como las élites mismas. Un abanico inmenso de culturas de todas partes del mundo, cada una con sus raíces en un país, ciudad o pueblo específico se ha reubicado en la megápolis, en ciudades como Nueva York, San Pablo, Londres, Buenos Aires, Tokio y, por supuesto, Madrid y Barcelona. Una nueva ética ha de brotar de las interrelaciones entre estas distintas culturas.

Saskia Sassen ve dos actores importantes que afirman su presencia en el contexto de la ciudad. Los llama usuarios de la ciudad y su pertenencia a ella no entra en discusión. Sin embargo, la ciudad es frágil, y tanto su sobrevivencia como sus éxitos residen en una economía de alta productividad, tecnologías puntales e intensos intercambios.

¿Quiénes son estos nuevos usuarios? Pues, en primer lugar ¡los ejecutivos internacionales! Es una ciudad cuyo espacio se compone de aeropuertos, distritos empresariales de alto nivel, hoteles y restaurantes de primera clase, una especie de zona urbana de glamour: el nuevo hiper-espacio de los negocios internacionales.

Probablemente, los costes de esta nueva ciudad son más elevados que los beneficios que reporta, pues ha de disponer de facilidades comunicativas, garantizar una alta seguridad, y proporcionar una cultura a nivel mundial. Al otro lado está el urbano pobre, las clases inmigrantes nuevas que luchan por su reconocimiento y sus derechos, una lucha amarga que no cesa. La delincuencia creciente, el pillaje, los incendios provocados que han caracterizado las revueltas ocurridas en las últimas décadas en las ciudades más importantes del mundo desarrollado, sirven de indicadores de una desigualdad cada vez más agudizada. Las disparidades entre la zona de glamour y la zona de guerra urbana son enormes y la extrema visibilidad de la diferencia contribuye aún más a la brutalización del conflicto. La ira de estos otros de bajos ingresos –la comunidad negra, los inmigrantes y las mujeres– se acrecienta ante la indiferencia de la riqueza. Estamos entrando en una situación que provoca una política de protesta en lugares específicos pero que es de carácter transnacional.

La esencia del argumento de Sassen es que la globalización es un proceso que engendra espacios contradictorios caracterizados por la protesta, las diferencias internas, los continuos cruces de fronteras. La ciudad global es emblemática de esta condición. Todos sabemos que aglutina una parte desproporcionada del poder cor-

porativo mundial y en ella es donde dicho poder es sopesado. Pero a su vez concentra un gran sector de la población desfavorecida y son territorios donde estas personas son desvalorizadas. Esta doble presencia sucede en un contexto en que la globalización de la economía ha aumentado drásticamente y las ciudades se han vuelto cada vez más estratégicas para el capital global; al mismo tiempo, la gente marginada ha encontrado su voz y expone sus quejas en la ciudad. Las disparidades entre estos dos grupos sociales contribuyen a hacer más visible esta doble presencia.

Nos enfrentamos con el problema inmenso de establecer criterios. ¿Pero cuáles son? ¿Quién está legitimado para definirlos? ¿De qué perspectiva nos habla al definirlos? ¿En base a qué erige su opinión? ¿Qué sabe de verdad del otro? Ni los valores ni las visiones universales nos sirven para acercarnos a la complejidad de estas nuevas cartografías.

Para entender cómo funcionan las cosas, nos dice Foucault, hay que analizar los sistemas de poder. ¿Cómo funciona el sistema de arte? El arte contemporáneo es, por supuesto, un producto de lujo y circula en circuitos de élite adinerados, sofisticados, dispuestos a aceptar la crítica y a la vez neutralizarla para convertirla en mera moneda. El mercado se rige por principios neoliberales obsesionado por el beneficio, respondiendo exclusivamente a la demanda y creando no-sentidos. Por ejemplo en el caso de la fotografía parece que a menudo los coleccionistas o las instituciones quieren la misma foto. Así la edición se hace flexible y empieza a lindar situaciones absurdas y casi indecentes. Al agotar la edición frente a una demanda mercantil aún activa, la respuesta

del artista y de la galería es otra edición en otro formato. ¿Cuál es el límite del concepto de lo original en la fotografía? Parece que el número bendito es siete, ¿por qué no 22, por qué no 2.000? ¿Cómo se llega a esta cifra en un medio cuya naturaleza es la reproducción? ¿Y cuál es el precio que se va a poner sobre un medio que permite la multiplicidad? La situación es aún peor con el video. ¿Cómo fijar y establecer un precio para un medio que pretende y permite la difusión infinita? ¿Qué sentido tiene hacer una edición de tres con un precio de 10.000 euros? Estamos viviendo una situación paradójica y absurda cuando la obra de un joven video artista se vende a este precio mientras en el mercado podemos comprar piezas históricas de los años 60 por U\$S150. La mayor posibilidad de venta de este video del joven artista es directamente a una institución. Coleccionistas de videos hay muy pocos, aunque sin duda habrá más en un futuro inmediato. ¿Cómo lo vas a exponer? Hay coleccionistas que lo tienen en el pasillo de su casa, empotrado en la pared y te lo ponen cuando entras, y cuando sales evidentemente lo apagan. En principio el video no tiene un límite de edición, entonces ¿cuál es el precio? Las galerías quieren controlar este juego, pero no saben cómo. Los museos no muestran lo original sino la copia y cuando la copia se encuentra en mal estado hacen otra.

Acabo de leer un libro que está muy de moda y que ha sido traducido al castellano. Me estoy refiriendo al libro de Nicolás Bourriaud que se llama “La estética relacional”. Ha hecho furor. ¿Cuál es el argumento del libro? Bourriaud señala la dificultad de mantener relaciones en la sociedad contemporánea, argumentando que es esencialmente una sociedad del espectáculo, una so-

ciudad que produce deseos que no se pueden satisfacer. Bourriaud exige un arte que propone modelos perceptivos, experimentales, críticos y participativos. Yo creo que nadie va a cuestionar el valor de esta ambición. Es un modelo atrayente que exige la participación del espectador en la construcción de lo que puede ser el significado y el sentido de la obra. Y para Bourriaud este modelo está basado en nuevas presuposiciones culturales, filosóficas y sociales. Quiere un arte que se convierta en modelo para vivir, para habitar el mundo de mejor manera. Y según Bourriaud la solución reside en la posibilidad de un arte relacional, un arte que afirma como horizonte teórico el reino de las interacciones humanas y su contexto social, y no, señalando su valor o existencia a través de la diferencia con lo que ha precedido. A Bourriaud no le interesa la afirmación de un espacio independiente, privado y simbólico. Prefiere directamente un arte que tenga interacciones sociales directas. Según su argumento, el arte no es un espacio para transitar, sino un espacio temporal, en el cual podemos vivir y abrir nuevos discursos.

No quiero mal representar a Bourriaud ni caer en una descalificación grosera de sus argumentos. Sin embargo, toda esta parafernalia suena como una versión light del tipo de participación vital y algo romántica que abundaba ya en los años 60. Me parece que es un nuevo ciclo volviendo al tipo de participación que ya se veía con el arte conceptual, Fluxus y los happenings, etc.

Pero donde Bourriaud me deja perplejo es en el momento en que tiene que ilustrar su tesis, y empiezo a sospechar que no es más que una especie de estrategia curatorial para defender a un grupo

de artistas que a él le interesan. ¿Quiénes son? Uno es Gabriel Orozco, el mexicano, que en un momento dado sin duda alguna tenía una obra de interés, pero a mí me parece ahora como una figura quemada por el propio sistema. Y una de las piezas que menciona Bourriaud es *Crazy Tourist* (1991) que consiste –y aquí tengo que tener mucho cuidado, porque no quiero de ninguna manera burlarme de la obra– ¡en una naranja colocada en un puesto, abandonada en un mercado en Brasil!

La segunda pieza que cita es una que se llama *Hamaca*. Orozco en un momento dado cuelga una hamaca en los jardines del museo del MOMA. Se trata de chistes internos del sistema del mundo del arte, pero me parecen obras que tienen muy poco poder o capacidad para dialogar a nivel social. Me parece una especie de sorpresa duchampiana que sigue gritando la frase típica ¡“Esto es arte”!

De la misma manera, Bourriaud nos habla de Rirkrit Tiravanija, un artista que a mí me parece interesante, y cita la pieza cuando el artista organiza una cena en la casa de una coleccionista, y le deja como recuerdo de su presencia una receta para hacer una sopa tailandesa. También cita la pieza de Maurizio Cattelan cuando da queso Bel Paese, un queso italiano, a un grupo de ratas. Las ratas comen el queso y después Cattelan los vende como múltiples. Cita a Christine Hill, cuando ella trabajaba como ayudante en un supermercado y organizaba un gimnasio en su casa. Yo creo que son piezas que quizás al situarlas en un contexto específico podemos entender lo que el artista intenta conseguir, pero a la vez son piezas que no hacen más que levantar una ligera

sonrisa. No dan lugar a mucha discusión.

Pero a mí me parece que todo este tipo de producción ocupa un espacio enorme en el mundo del arte contemporáneo y tiene más que ver –y aquí mi preocupación– con la producción de bienes de consumo culturales, y no con lo que yo llamaría un arte contemporáneo. Hoy en día hay una producción masiva que no tiene otra intención ni otra función que la venta. Está hecho para vender en un sistema que necesita a un ritmo frenético productos para vender. Y está dispuesto a rizar cualquier rizo para encontrar su espacio dentro de este sistema. Ojalá que mi argumento no peque de conservadurismo, pero todavía me parece que podemos enfrentarnos con obras cuyo protagonista central implique un juicio ético-estético. Lenin ya decía hace unos cuantos años que no se puede separar ética de estética. Es decir, debemos distinguir entre una obra que reclama el nombre arte y una obra –de las que hay muchas actualmente– que se abriga bajo el paraguas del sistema del arte.

Ahora voy a centrarme en la pintura. A lo largo de los años muchas de las muestras que he hecho han estado relacionadas con la pintura, y voy a referirme a un concepto espinoso: el término *belleza*. ¿Cuál es su papel en el contexto contemporáneo? La belleza va cambiando continuamente en cada época, y una de las responsabilidades éticas creativas del artista es proporcionar una definición de belleza que nosotros somos incapaces de articular. La pintura, por supuesto, no ha muerto, a pesar de que así se declarara varias veces en los primeros momentos de la posmodernidad. Nadie discutiría el hecho de que la pintura a menudo es

avara, mediocre, repetitiva y avanza con mucho miedo agarrándose a lo conocido, un miedo que está presente en la propia trama de la obra, que no afirma algo nuevo sino que recurre a las cosas más conocidas del propio código lingüístico de la pintura. Pienso que la pintura tiene en sus mejores momentos la posibilidad de proponernos una experiencia de placer repetitivo. La pintura tiene tiempo en sus poros y puede proporcionar esta sensación de placer repetido. Renueva nuestra experiencia y permite examinar la experiencia subjetiva, a través de lo que es sin dudas un lenguaje privilegiado.

Cuando hablo de la idea de belleza todo el mundo evidentemente va a pensar en el concepto kantiano del *sensus communis*, pero Kant define a este *sensus communis* no como un sentido común, sino como un sentimiento común. Es decir, a la vez como comunidad y como comunicabilidad de sentimientos. Kant nos habla del ejemplo de una rosa y del hecho de que el mundo esté lleno de las evidencias de las rosas esparcidas del comportamiento humano, pero también de la capacidad humana de compartir emociones. No creo que podamos describir adecuadamente la belleza en palabras porque no es un proceso de interpretación, aunque también está claro que no tenemos otra cosa que hacer frente a una obra aparte de interpretar.

La belleza me parece va más allá de esto. Es más misterioso, es algo que nos llama insistentemente. No sé de dónde o desde dónde. Es decir que no se puede contestar directamente a la pregunta de qué es la belleza. Sin embargo, pienso que la reconocemos y que cambia algo en nuestra vida, y se trata de algo que la

mayoría de las obras no logran hacer. Su ambición, en un sentido más amplio, es comunicativa, y desea en el fondo que los demás estén de acuerdo. Kant argumenta en la *Crítica del juicio* que el libre juego de la imaginación y la capacidad de entender son los mismos en todos los humanos. En otras palabras, al decir “es bello” hay una creencia y convicción a priori de que todos compartimos este placer.

Quisiera comentar algunas imágenes que creo proponen nuevas posibilidades en la búsqueda de esta definición.

Empecemos por una obra de Gerhard Richter, una obra de los 90. Es un retrato de su hija (*Betty*, 1988). Me acuerdo de un artista que acaba de morir, Ronald Kitaj, que decía que cada generación necesita conocer su cara, una cara que va cambiando. Richter utiliza un género que ha caído casi en desuso en el arte contemporáneo. Hay algunos casos, como el de Lucian Freud, por ejemplo, pero Richter nos presenta un retrato sin cara o con la cara vuelta para mirar atrás. Hay un guiño ahí perverso, como lo hay en la mayoría de la obra de Richter. Volvamos a la mujer cuya ropa está pintada como si se tratase de un cuadro de Ingres. Perteneció a una burguesía cómoda. Es una afirmación de poder nórdico, de esta belleza clásica del norte. Rivaliza en detalle con la fotografía pero es pintura. Al acumular posibles interpretaciones o distintas capas interpretativas la obra se hace forzosamente más interesante. La obra resiste la interpretación, la apropiación directa del espectador. Crea una tensión entre la mirada del espectador y el sentido sostenido y negado de parte de la obra.

Richter es un artista de no-estilo. Antes se podía creer, con artistas como Pollock o Rothko, que lo que estaban haciendo era profundizar dentro de su lenguaje. Ahora es más difícil creer en este mito y nos preguntamos sobre el proceso de profundización. Richter, por ejemplo, produce en el mismo espacio del estudio y al mismo tiempo un cambio radical y continuo de lenguaje y tema. Reconoce que la plástica es esencialmente un código y que el artista opta por un lenguaje según su necesidad. No es tanto la historia existencial que subyace en el mundo de Pollock, de De Kooning o de Kline sino más bien el reconocimiento de que si existe una posibilidad de verdad, quizás reside sobre todo en la lingüística. El lenguaje es protagonista y el artista no quiere ser prisionero de un solo tipo de lenguaje. Richter pinta abstracto pero con cierto grado de perversión. Lo hace de una forma absolutamente mecánica, sin interés, porque sabe lo que puede dar el lenguaje. Se trata de una operación conceptual. Esta percepción también se ve en sus cuadros basados en la fotografía. Pinta una foto mal enfocada y, a la vez, para hacer más compleja la obra hace una llamada hacia la silla conceptual de Joseph Kosuth, apropiándola para sus propios fines.

O utiliza la imagen de Baader-Meinhof, pero lo hace a finales de los 80, o quizás a principios de los 90, cuando el caso Baader-Meinhof del grupo terrorista alemán ya había desaparecido de los titulares del periódico. Entonces ¿cuál es la actitud ideológica de Richter hacia este hecho? Un texto que aconsejo, es el de Benjamin Buchloh quien propone un argumento fascinante cuando afirma que Richter es un artista puramente conceptual cuyas metas incluyen la deconstrucción de los códigos y temas de la pintura. La respuesta de Richter, sin embargo, es que a él no le inte-

resa en absoluto una postura teórica en el arte. Lo único que quiere hacer es una imagen bella. Ésa es su preocupación central en la obra. “No estoy ilustrando una teoría” –dice Richter– “estoy buscando plasmar una imagen bella que nos capte”.

Hace unos 15 años hice una muestra en Valencia, con un artista que se llama James Lee Byars. En el centro de su obra reside la pregunta de si el hombre es capaz de hacer algo bello y perfecto. No hacía más que trabajar con cuatro o cinco formas: la esfera, el cuadrado, el rectángulo, y cuatro colores: el oro, el rojo, el negro y el blanco. Iba vestido con uno de estos colores y muchas veces con la cara tapada.

La muestra en Valencia consistía en lo siguiente. Byars entró en el espacio y en 20 minutos me propuso el contenido de la muestra dibujada sobre un papel negro con unas líneas de color dorado. La mayoría de la obra no está producida por él sino encargada. Pintó las paredes de rojo. En el centro de la sala colocó una pieza llamada “el ángel rojo”. Utiliza la palabra *ángel* en el sentido lorquiano o en el sentido de Rilke para evocar el poder de la creación. Las piernas y los brazos del ángel se adaptaban al espacio que había que mostrar. El ángel estaba hecho de cristal de Murano. Se trataba de un material enormemente caro, y Byars descartaba cualquier pieza que según él no fuera perfecta. De la misma manera no estaba dispuesto a trabajar con mármol con grietas. Se empeñaba en tener un mármol en perfectas condiciones.

Byars sólo está empezando a recibir el reconocimiento que merece. Es un artista difícil de clasificar: no sé si es un artista conceptual o un artista minimalista, un artista de Fluxus o un artista

espiritual. Si es minimalista no encaja ya que se centra en el espíritu y no en la fenomenología. Byars venía de cerca de Chicago, de Motown, y su obra tiene un lado chamanístico y otro bufón. Solía decir que no había aprendido a mirar hasta que vivió durante unos años en Japón.

Las otras piezas en esta muestra son tres capillas, una con una forma fálica, básica, otra con 3.333 rosas que inicialmente en el momento de la inauguración tienen un olor; después un mal olor, cuando las flores han pasado por un proceso de putrefacción; y finalmente terminan secas y negras. Y en la otra capilla se encuentra una pieza hecha con roca sacada del mar, en forma de esfera, que esconde como la vida dentro de la propia piedra.

Byars tenía otro lado aparte de estas piezas que buscan la perfección, y hay que decir que para él la perfección sólo duraba un momento. Lo que pretendía con esta exposición era crear un impacto momentáneo. La perfección no dura. Quiere una sensación de bienestar al entrar en la sala, una emoción compartida.

Byars empezaba el día regalando cosas, enviando cartas hechas con pequeños trozos de papel que había buscado o encontrado, y regalándolas también a sus amigos y a personas relacionadas con el mundo de arte. Además tenía una preocupación con la pregunta como forma de vivir el mundo, tan es así que inventó una escuela de filosofía basada en la pregunta, en la interrogación. Recuerdo varias cosas que hizo, y una que a mí me fascinó como idea, es cuando se presentó en los *think tanks*, los centros de investigación, como Yale, Princeton, C.E.R.N. para hablar con fi-

lósofos, con científicos, para preguntarles cuál era la idea que más les preocupaba en ese momento, cuál era la idea que estaban trabajando como pregunta. Algunos de los científicos no quisieron colaborar con Byars porque pensaron que les estaba tomando el pelo, o que les iba a robar la idea, pero Byars hizo una pieza con las 100 preguntas que había conseguido como respuestas, preguntas que realmente representan el pensamiento en ese momento, y lo hizo en las letras más pequeñas que se pueden utilizar, porque decía que para tener acceso a ellas hay que hacer un esfuerzo para descifrarlas.

Y de la misma manera hizo en Bélgica una pieza que me parecía astuta en un programa de radio, preguntando a la gente cómo se definían ellos mismos a través de tres preguntas; es decir, cuáles eran las tres preguntas que más los definían como persona. Byars no paraba de hacer preguntas, abriendo así un espacio de diálogo.

Byars murió en Egipto. Tenía un cáncer galopante, le habían sacado un montón de kilos en el hospital, pero decidió no quedarse allí para morir, sino despedirse del mundo, sobre todo de las zonas en las que él, como artista, había trabajado. Por lo tanto, se fue inicialmente a Japón donde había trabajado con papel, y después se fue a Colonia donde tenía la galería Michael Werner, que durante toda la vida de Byars había creído en su obra y había subvencionado la producción de estas piezas a menudo muy caras. Y después se fue a Egipto, con la intención de ir a Tasos, y finalmente a Venecia, donde había vivido varios años, con la intención de morir ahí en el mismo cementerio en que se encuentra el cuerpo del poeta Ezra Pound, pero no al lado de él, sino al lado

de un cura jesuita que Byars había conocido en Venecia y que murió antes que él. Sin embargo la compañía aérea no lo dejaba salir de El Cairo porque no estaba dispuesta a correr el riesgo de dejar subir en el vuelo a un hombre tan enfermo. Entonces no pudo completar su plan. Byars era muy amigo y fue, sin duda, una influencia en mi vida. Fui y cuando llegué, él no estaba en el aeropuerto, llamé al hotel y me dijeron “Sí, ha salido para buscarte al aeropuerto”. Seguí esperando pero él no llegó. Al final llamé un taxi, llegué al hotel donde el director me comunicó que Byars había sido ingresado en un hospital, pero en ese momento no sabía cuál. A la mañana siguiente voy al hospital, era un hospital italiano-egipcio. Y cuando llego, Byars ya está muerto. Me llevan a ver el cuerpo que se encontraba como una momia encima de una mesa de mármol blanco. Byars envuelto en una sábana blanca, encima de una mesa de mármol blanco y con bloques de hielo alrededor, porque no había un sistema de refrigeración: parecía como una instalación de su propia obra. La luz era una luz dorada, unas bombillas mínimas en la pared. Fue bella y teatral. Evidentemente no lo supo pero le hubiera gustado.

A la salida me estaba esperando una persona que había estado con Byars, un beduino, que me llevó a ver lo que Byars estaba haciendo en ese momento justo antes de morir. Lo que Byars había hecho era encargar esferas perfectas de oro y de plata a los joyeros en la zona de los grandes hoteles; encargar esferas perfectas de piedra a los albañiles enfrente del Souk, en la acera a la salida del mercado; encargar un tapiz enorme de lana negra a los tejedores en el desierto en las afueras de El Cairo; traer a El Cairo pieles de serpientes negras del desierto para encuadernar la tapa

de unos libros de papiro sin nada escrito adentro; encargar a una chica pequeña, pagándole un dólar por cada esfera perfecta de mierda de camello. Había cambiado los hábitos de algunos de los carpinteros fundamentalistas que estaban trabajando en la zona más problemática de la ciudad. Ellos estaban utilizando los colores de Byars para hacer los muebles. Él mismo había cambiado todos los muebles en su propia habitación de hotel para tener muebles rojos y negros. Hasta el último momento seguía creando con una capacidad imaginativa intensa y sorprendente, bella y generosa.

Byars interroga el mundo y a la vez deja constancia de su presencia con obra que aspira a la perfección. Byars se considera discípulo de Zeami, a quien concibe, tal vez de forma retórica, como una anterior encarnación. Lo que toma de Zeami es la simplicidad, la eliminación del detalle superfluo, y el uso de máscaras para crear una ambigüedad de la expresión. Dave Hickey lo llama un “orientalista secular”, argumentando que incluso el orientalismo más meditado de Byars nunca pierde la sonrisa, y nunca deja de reconocer que halla sus fuentes concomitantes en el pastiche americano, en el *popluxe* brillante y pancultural del diseño popular de los años 50. El Zen es una estética del momento y no el empuje lineal de la poética occidental. Es el momento en el que una experiencia intensa es tomada y dispuesta en términos temporales, espaciales y concretos que inviten al espectador a participar de ella y le faciliten esa participación. Se busca la consecuencia total, así como cierta cualidad de suspensión, de vacío y solidez, o espacio vacante, que el filósofo chino Chang Tsai ve como el gran vacío, o “fuerza material omnipresente en

toda creación, a la vez cósmica y artística en su integración y desintegración, aparición y desaparición, forma y ausencia de ella”. Byars es un peregrino del Zen que vaga por el mundo en busca de la verdad o de lo perfecto.

Y por último quiero mencionar a Sigmar Polke, artista fecundo rodeado por el esplendor de crear con cualquier cosa que cae a su alcance. Pinta con arsénico o lapislázuli y me parece que logra crear nuevas imágenes abstractas. Es una metáfora acerca de la contaminación y polución en el mundo o la naturaleza venenosa del sistema neoliberal.

Polke, en una de sus obras, trabaja con una pintura que solamente reacciona a la humedad o a la luz, por lo cual la imagen nunca está definida. Es una idea simple, pero también es, evidentemente, un ataque al concepto de historia del arte que necesita documentar la obra, entenderla y convertirla en valor. Y de la misma manera, de una forma absolutamente caprichosa, trabaja con servilletas, o trabaja en un cuadro con las burbujas que se utilizan para envolver cosas, o trabaja también con papeles pintados, o con materiales. Esta libertad creativa del artista, empujada por un deseo e imaginación libre, a mí también me parece una definición de la belleza. Polke es una persona anárquica en su forma creativa, siempre dispuesto a empujar y explorar los límites, agudamente interrogativo en su postura.

Polke intriga, plantea problemas, provoca, se divierte, investiga, molesta y a la vez crea imágenes de enorme belleza. Subvierte por medio de la ironía y el juego. Son éstas dos estrategias del posmodernismo que podríamos llamar clásicas. Pero incluir la

ironía y el juego no significa en modo alguno excluir la seriedad y la intencionalidad. La parodia, por paradójico que pueda resultar, produce tanto cambio como continuidad cultural. No en vano el prefijo griego “para” puede significar tanto “contra” como “junto a”. Es una duplicidad a la que Polke se acogería sin reparos. Jameson argumenta que en el posmodernismo la parodia no tiene vocación, y que se ha visto reemplazada por el pastiche, que Jameson considera una parodia neutra o carente de significado. Polke examina con el mismo interés todo aquello que suscita su curiosidad e, inevitablemente, termina encontrando uso para lo que le interesa. Se dedica a socavar como forma de avanzar, retando o poniendo en tela de juicio tanto la tiranía de la modernidad elevada y heroica como el himno al consumo del pop art americano. Explora de forma obsesiva qué es lo que pueden hacer las cosas, entregándose de pleno a la sorpresa que conlleva ese proceso de investigación, en el que él descubre algo nuevo a la vez que las propias cosas. Si buscamos el denominador común de su amplia producción, que va de los cuadernos de dibujos a las imágenes proyectadas sobre textiles, de los experimentos con materiales raros y peligrosos a películas, y de las fotografías a las acciones, éste bien podría ser la sorpresa, una especie de perversidad bella y sofisticada que eleva su obra a un punto en el que se llena de misterio, resistiéndose a que se le pueda asignar cualquier nivel único de significado. Avanza con ironía poniendo todo en duda, borrándolo todo, malinterpretándolo todo deliberadamente. Se deleita con las contradicciones cultas; es un artista refinado que, paradójicamente, es a la vez anti pintura; un fabricante de imágenes que está metido de lleno en el intento de conseguir que los procesos químicos no sufran interferencia al-

guna por parte del artista, explotando el principio de la no-interferencia y el accidente; un explotador de nuestro mundo de imágenes que deliberadamente lo saquea mientras insiste en la banalidad esencial de éste.

Hace cinco o seis meses me llamaron para ver si quería hacer un texto de un artista que apenas conocía: Immendorff. Immendorff es de esta misma generación que Baselitz, que Polke, etc. Cuando llego al estudio de Immendorff, él estaba muy enfermo (me habían sugerido en la galería hacerle la entrevista, que en efecto fue la última entrevista que él dio). Immendorff es conocido en el mundo del arte como discípulo de Beuys, como una persona que negaba a la pintura, prefería lo que era el compromiso ideológico, y también la línea de un arte que mantiene una tensión didáctica y polémica. Immendorff al final de su vida, en los últimos cuatro o cinco años, se dedicaba exclusivamente a la pintura, pero tenía una enfermedad que le iba cogiendo todo el cuerpo. Había un momento en que sólo podía mover un brazo, por lo cual hay cuadros de hace tres o cuatro años en los que se ve el gesto, cambiaba de mano porque una no se podía mover. Cuando fui a verlo no podía hacer nada aparte de tomar líquidos con una paja. Y murió unos cuatro meses después de esto. Pero en el estudio tenía como ocho personas trabajando para él, y los últimos cuadros, que son inmensos –3 por 2 metros– son compilaciones de su propia obra, de la obra del pasado, con una serie de reglas. La gente que estaba trabajando para él podía reproducir cosas que él había hecho, distorsionadas a través de una imagen en el computador, pero no podían pintar nada nuevo en el cuadro. Los cuadros son collage de su pasado. Me acuerdo de la última muestra de Picasso, que era tan impresionante porque él recorre todas las fases de su vida

en los últimos años, hace todas las etapas de nuevo. Lo cual produce una serie de lienzos enormemente conmovedores, porque también es el reconocimiento tardío del artista que lo que había hecho toda su vida era negar una parte de su propia expresión. Desafortunadamente no tengo aquí imágenes para mostrarles, porque pienso que podríamos ver en ellas una afirmación de la belleza. Muchas gracias.

Pregunta del público:

Hay un autor que probablemente, me parece, por lo que he escuchado, no le debe caer muy bien: Arthur Danto. Uno de los argumentos de Danto en sus textos es que precisamente en el siglo XX el artista logra liberarse de la obligación de la belleza, de la belleza como imperativo, y esto precisamente con la intención de lograr una obra política, socialmente comprometida, crítica, cuestionadora, reflexiva. El argumento de él es: se libera de la belleza para poder cuestionar. Ahora el argumento de usted es exactamente el inverso: se recupera la belleza para poder cuestionar. ¿Cómo se podría entender este proceso casi de inversión?

KP:

Voy a tratar de contestarte pero déjame ir un poco por las ramas. La teoría posmoderna en mi contexto anglosajón pertenece a los 60 cuando Charles Olson, el poeta norteamericano, ya reclama un hombre posmoderno y una alternativa a la estructura del yo. Uno de los postulados de la posmodernidad es el reconocimiento de que podemos convivir con las contradicciones, por lo cual pienso que esta contradicción tan enfrentada entre la postura de Danto y la mía no es al final tan contradictoria y que puede convivir en el mismo cesto sin mucha dificultad. Danto apoya a muchos de los artistas-pintores que tienen una deuda directamente con lo conceptual –Richter, Polke, etc.– ya que también apoya la

vuelta al objeto, la vuelta al contenido social, como acabas de mencionar. Subraya la calidad de *aboutness*, es decir que la obra tiene que ser sobre algo o dicho de otra manera tiene que enfocar ideas o temas. Lo único que estoy subrayando es que no se deberían dejar apartadas las otras posibilidades, que también incluyen una capacidad crítica y una capacidad interrogativa. Es decir, la belleza como pregunta. No se trata volver a un concepto antiguo de la belleza, sino de renovarlo en términos de nuestra propia sociedad, una operación difícil y compleja. Pienso que no hay una gran dificultad de convivencia. Sabemos que el arte político no puede solucionar los problemas que plantea, pero que sí, a veces, los puede plasmar a través de la imagen, y como consecuencia hacernos conscientes de una forma más adecuada e inmediata a través de la imagen. Estoy feliz de que estas dos posibilidades puedan coexistir en el espacio contemporáneo. No miramos el mundo de la misma manera pero hay pliegues intensos de interacción.

Usted hace referencia a obras de arte de artistas excepcionales en varios momentos y no entendí muy bien a qué se refería.

Ocurre una cosa curiosa cuando se estudian las compras de los museos. Cómo se explica, si no hay diferencia de calidad en la producción, que casi todos quieren la misma pieza o la misma foto. Si vas a una muestra de galería y hay gente que no son profesionales, y entran en el espacio donde hay seis o siete piezas, estoy convencido de que tendrán un acuerdo bastante amplio sobre la pieza que más les interesa. Opino que la obra buena tiene una capacidad vital para llamar la atención. Tiene poder y propone múltiples lecturas. Vive y se enriquece a través de la interpretación. Hoy en día las imágenes de la pintura o de cualquier

forma artística tienen que competir y convivir con otras formas que son meramente y exclusivamente comerciales, a veces dramáticas y teatrales y sorprendentes pero atadas a una finalidad. La tarea del artista hoy en día es compleja porque tiene que producir una imagen que nos sorprenda, nos atraiga, nos interese, nos seduzca y nos perturbe.

Usted hace una crítica respecto a este mecanismo de asimilación del sistema y del mercado, y también hace referencia, cuando habla del cine de la India, donde estaría evidenciándose continuamente esto de la relación entre el sistema económico y las posibilidades de creatividad de su producción cultural, de su producción artística y de sus artistas. Y también el tema de las muestras por países o por regiones, ¿no sería una buena estrategia que de alguna manera rompiera esto el que justamente no se trabajara por países o por regiones, sino por obras?

¡Por obras o por argumentos! ¡Claro que sí! Hacerlo por país es artificial pero a menudo práctico en cuanto a conseguir el dinero y crear una especie de plataforma visual. De todas maneras hay que decir que casi cualquier agrupación es artificial. Sólo una tesis necesitada y argumentada sobrevive la crítica. Para el sistema y para los políticos interesados en sacar un rendimiento es muy fácil hacer estas muestras latinas o africanas, nacionales o continentales, que tienen el valor de proponer obra que uno no ha visto y, por supuesto, no es el mejor modelo sistémico. También hay muestras que son cada vez más globalizadas en cuanto a sus contenidos, la lista de artistas, y que son muy costosas. Un problema institucional del arte contemporáneo es la brecha entre el deseo de hacerla y los costes de una mega muestra. Estoy a favor de estos autores de primera línea que he citado y con quienes he tra-

bajado, pero soy igualmente fan de operaciones laterales, activistas antisistema, y muy fan de obras que tienen pequeña envergadura pero que son precisas en su concepto, particulares al contexto pero a la vez trascienden el contexto ya que son problemas compartidos.

Cuando Fukuyama habló del fin de la historia no se sabe exactamente lo que quiso decir. Este fin iba a tomar la forma hormiguante de la ciudad estandarizada y globalizada para conseguir una especie de utopía capitalista liberal que ya sabemos que se encuentra incapacitada para resolver los problemas. La globalización no es sólo un proceso de eliminar diferencias sino también de subrayarlas. Cuando hemos hablado de la hibridación cultural estuvimos en el fondo hablando de una forma de disolver cualquier singularidad bajo la máscara de una ideología multiculturalista y una forma de borrar el origen de los elementos auténticos que ella injerta en el cuerpo de la tecnoesfera occidental. El arte contemporáneo tiene que nutrir y cuidar su espacio y su responsabilidad crítica. ☞



TICIO ESCOBAR

(Paraguay). Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural. Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Asunción del Paraguay. Director de Cultura de la Municipalidad de Asunción entre 1991-96. Presidente del Capítulo Paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y autor de la Ley Nacional de Cultura del Paraguay. Se lo distinguió con el Premio *Bartolomé de las Casas*, recibido de los Príncipes de Asturias y otorgado ex aequo por Casa de América (Madrid), por sus aportes al desarrollo de la cultura indígena. Actualmente es el Ministro de Cultura de la República de Paraguay y el Curador General de la 1ª Trienal de Artes Visuales de Chile - 2009.

Entre sus títulos publicados se destacan: *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, *El mito del arte y el mito del pueblo*, *Misión: etnocidio*, *Textos varios sobre Cultura, Transición y Modernidad*, *La belleza de los otros*, *Sobre Cultura y Mercosur*, *El arte en los tiempos globales*, *La maldición de Nemur - Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo*, *El arte fuera de sí*.

Museos en
Iberoamérica.
Experiencias y
reflexiones.

LOS DESAFÍOS DEL MUSEO EL CASO DEL MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY¹

Este artículo consta de dos partes. En la primera, se expondrán brevemente algunas de las cuestiones que debe enfrentar el museo y las reformulaciones que debe encarar para dar cuenta de los desafíos que, atropelladamente, plantea su propia actualidad. La discusión sobre la institucionalidad del arte se ha consolidado a partir de los desafíos sucesivos que impusieron los tiempos modernos y aceleraron los contratiempos globales. Ante el fenómeno creciente de una cultura-mundo y la expansión de las industrias culturales sobre espacios hasta entonces reservados a la cultura “erudita”, los circuitos a través de los cuales se mueve el arte actual deben reacomodar sus presupuestos teóricos, sus objetivos y sus estrategias. Este esfuerzo plantea dificultades serias al museo, pero, también, le abre posibilidades nuevas.

La segunda parte del artículo se apoya en el tratamiento de un caso concreto: el del Museo del Barro. La selección de esta entidad se debe no sólo a mi mejor conocimiento de un sitio en el cual trabajo, sino al hecho de que la coordinación de este libro consideró que su concepto podría ilustrar bien una cuestión central en el tema que nos ocupa. En efecto, la impugnación de fronteras fijas entre lo popular y lo culto (idea eje de este museo) supone una posición necesariamente pluricultural, abierta a modelos diversos de arte. Y el cumplimiento de esta perspectiva exige programas de proyección sobre los diversos sectores que producen las obras, tanto como requiere diversos mecanismos de difusión

1. Publicado en: “Los desafíos del museo”, en María Luisa Bellido Gant (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Ed. Trea, S.L. España.

y contextualización de éstas orientados nacional, regional e internacionalmente. Por último, en las difíciles situaciones en que se desarrollan los proyectos societales de cultura, este caso también puede servir para proponer modelos alternativos de co-gestión, administración y financiamiento.

LOS OTROS MUSEOS

Antecedentes

Tradicionalmente, el museo es concebido como conservación del patrimonio simbólico colectivo: custodio de aquellas figuras que sostienen los imaginarios nacionales, locales o comunitarios. Pero esta función se ha ido complejizando, enriqueciendo y alterando ante el avance de la modernidad: a la mera conservación de imágenes, obras y documentos se ha agregado la necesidad de investigación, documentación y archivo, así como un mayor compromiso con el desarrollo social y comunitario y una nueva preocupación por la presencia ciudadana.

El vínculo de las instituciones del arte con la esfera pública exige relacionar la figura del museo con la de las políticas culturales. En vez de una institución encapsulada, impermeable a los embates de la historia, comienza a afirmarse la idea de una entidad promotora de cultura y de prácticas democratizadoras. En esta intersección se ubica hoy el museo: no puede sustraerse a los intereses omnipresentes del mercado, pero tampoco puede ignorar la promoción de valores ciudadanos que no pasan por la comercialización de la cultura y exigen operaciones no rentables.

Hoy, esas mismas funciones se han complicado aún más: el museo se vincula no sólo con la idea de espacio público, sino con la de un espacio público en gran parte globalizado. La transnacionalización de la cultura y la regionalización de las políticas públicas (Mercado Común Europeo, TLC, Mercosur, etc.) obligan a repensar el museo mediante modelos que trascienden la memoria nacional y local. Si es responsable de conservar (y de promover el trabajo de) la memoria colectiva, la institución debe adquirir una gran flexibilidad para adaptarse a diversas configuraciones de los imaginarios sociales, gran parte de las cuales se apoyan en identidades móviles y provisionales. Es decir, el concepto de un museo que preserva en bloque la memoria nacional ya no se sostiene, simplemente porque no existe una memoria *nacional*, ni existe *una* memoria. Por eso, el escenario al que se abre el museo es un lugar cruzado por imágenes distintas y movido por objetivos e intereses diversos; contrapuestos a veces.

Por último, el colapso de la moderna autonomía del arte provoca la crisis del museo como espacio aséptico y separado, cerrado en torno a una noción definitiva de lo artístico. Este trastorno también exige replanteamientos en la función museal contemporánea. La pura forma, lo estético, ya no es aval de lo artístico; la discusión acerca de los límites del arte exige construcciones contingentes, provisionales, *ad hoc*; demanda conceptos que ya no se argumentan en la belleza o el estilo. Aquí aparece la complicada y controvertida figura del curador o del comisario, responsable de proponer narrativas, guiones o libretos que sostengan la puesta en discurso y en exhibición de objetos cuyas apariencias no bastan para instaurar una propuesta.

La crisis de la autonomía de lo estético también produce la con-

taminación de los espacios museales, abiertos no sólo a los empujes confusos de la historia, sino a la irrupción de disciplinas, cuestiones y temas diversos que hoy confunden y animan las otrora nítidas jurisdicciones del arte. La emergencia de los contenidos discursivos en los acotados espacios del arte conmociona sus límites tradicionales; los vuelve oscilantes siempre, siempre dependientes de posiciones, intereses y proyectos. Como cualquier cambio de paradigma, éste plantea problemas y confusiones, pero también abre alternativas: el cuestionamiento de un modelo arquetípico y ejemplar de museo y la aparición de diversos proyectos museales a ser configurados de modos distintos, según sus particularidades y objetivos. Así, surgen en este ámbito nuevos patrones adecuados a los requerimientos de tiempos y regiones diversas, a políticas culturales definidas, a programas históricos o didácticos determinados. Y, a partir de ellos, se desarrollan propuestas específicas de exhibición, distintos relatos curatoriales capaces de imaginar itinerarios particulares –provisionales– de lectura de lo artístico.

Estas circunstancias diversas exigen definir el concepto, o los conceptos, que sostiene(n) tal o cual institución: abandonada la pretensión de un museo soberano y total, se requiere explicitar las condiciones y supuestos bajo los cuales cada entidad museal específica acota un espacio de trabajo. Un lugar cuyos límites serán siempre borrosos y vacilantes y no terminarán de desmarcar definitivamente lo que es y no arte.

Alternativas

La expansión de las industrias culturales sobre los ámbitos erudi-

tos socava los fundamentos tradicionales del museo y empuja a éste a convertirse en escenario de representación de las nuevas élites posindustriales y lugar de entretenimiento de públicos masivos. El esteticismo global nivela blandamente la sensibilidad contemporánea; presenta el drama en frecuencia de noticia o evento, la diferencia en tono de toque exótico y el enigma, como un misterio excitante. En estas circunstancias, el arte parece obligado a abandonar el aura grave generada por la distancia para adoptar los brillos glamorosos de vitrinas y pantallas; y los museos, a convertirse en “monumentos a los juegos de simulación de masas” (Baudrillard), meras plataformas para las industrias del espectáculo. Sobre el fondo de este riesgo, el museo se encuentra forzado a asumir su proyección multitudinaria sin sacrificar la idea ilustrada de un arte provisto de densidad poética, filo crítico y carga conceptual. Conciliar los términos de esa oposición resulta imposible: siempre quedará pendiente la cuestión de si las convocatorias masivas corresponden a maniobras populistas y estrategias de marketing o a genuinas políticas de democratización cultural. La desconfianza de lo estético en el arte contemporáneo corresponde a una reacción suya ante la metástasis de la belleza en clave *light* y ante la dictadura de la forma autónoma. El arte pierde su soberanía y sus espacios amurallados e impugna un concepto de sí basado en puros argumentos estéticos. También pierde (en verdad, ya la perdió hace mucho tiempo) su pretensión de registrar identidades territoriales: de expresar maneras de ser desmarcadas por asentamientos locales, fronteras nacionales o situaciones regionales. Tanto como lo supone el esteticismo global, ambas pérdidas implican un mentís al programa del museo tradicional: a su intento de instaurar un espacio autosuficiente donde la bella

forma selle y certifique el estatuto artístico de las obras allí expuestas y donde éstas traduzcan la esencia de una cultura definida en términos territoriales. Quebrantados esos objetivos, el museo tiene que ser replanteado: debe asumir que ya no puede abrir una escena sustraída a las inclemencias de la historia, ni constituirse en garante de un patrimonio simbólico, ni oficiar de árbitro que refrenda el estatuto de lo artístico.

Estos menoscabos significan un impacto traumático para la institución museo. Pero también le abren posibilidades de asumir configuraciones nuevas: en este paisaje repentinamente alterado, el museo queda exento de cargas apriorísticas y contenidos esenciales: la rancia casa de las musas deviene zona de proyecto, constructo, entidad en proceso, objeto de prácticas diversas, de alcances pragmáticos azarosos. La deconstrucción del término *museo* no significa su descarte, sino su puesta en contingencia; su puesta en intemperie quizá. Ese emplazamiento precario e inestable presenta sus ventajas: permite el margen de maniobra y la agilidad que requiere hoy cualquier intento de inscribir un objeto y presentarlo como artístico. Y abre la posibilidad de imaginar otros modelos museales, alternativos al basado en el paradigma clásico occidental; diferentes al Museo que, desde el poder central, funda los mitos de la Nación; ese Museo cuyos artificios disciplinan, uniforman y traducen los imaginarios dispersos en un territorio y cuyos cánones formatean e idealizan las memorias disparejas, los deseos desiguales.

Así, el museo sufre hoy las desventajas que acarrearán los extravíos del fundamento: la incertidumbre de un proyecto incierto que no puede invocar misiones redentoras ni alegar destinos forzosos. En compensación, dispone de una ventaja: la libertad de las empresas

no clausuradas. Es en este punto donde se abren ocasiones de diseñar modelos diversos de museo, entidades maleables, capaces de traducir la pluralidad de situaciones que plantean las particularidades culturales; pero, también, capaces de asumir las asimetrías y fracturas que persisten, y aun crecen, entre regiones de un mundo imaginado como un gran todo nivelado en cifra de mercancía.

Los giros de la identidad

Aparte de la industrialización y la estetización masiva de lo cultural, así como de la pérdida de la autonomía de lo estético que es su consecuencia, aparece hoy otro cambio que afecta profundamente el sistema moderno del museo: lo que se ha venido en llamar el *giro identitario*. Las industrias culturales —que suponen las de la información, la comunicación, la publicidad y el espectáculo— se han convertido en nuevas matrices de identificación y creación de subjetividades que tienden a desplazar las tradicionales (como la nación, el pueblo y el territorio). Pero este giro obedece, también, a procesos diferentes a los impulsados por la transnacionalización cultural: el descentramiento del privilegiado sujeto cartesiano, producido a lo largo de la alta modernidad², ha preparado el terreno para comprender el régimen de las identidades a partir de identificaciones y posiciones variables. El concepto de identidad deja de cimentarse en sustancias fijas para apoyarse —ligera, brevemente a veces— en puestos provisorios y en proyectos circunstanciales: ya no designa una esencia, sino cir-

2. Según Hall, son cinco los grandes descentramientos del sujeto ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX: los producidos por el marxismo, el psicoanálisis, Saussure, Foucault y el feminismo. Stuart Hall, *Identidade Cultural*, Coleção Memória, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, 1997.

cunstancias contingentes, construcciones históricas. La ruptura de un centro unificador esencial ha provocado la emergencia de diversos “nosotros” que pueden superponerse o entrar en conflicto entre sí (la región, la ciudad, el barrio, la religión, la familia, el género, la etnia, la opción sexual, la ideología, etc.). En resumen: la idea de una identidad plena, clausurada en torno a un centro estable, se ha vuelto insostenible. Por un lado, esta restricción plantea problemas al paradigma museal sostenido en la imagen de un sujeto nacional homogéneo e identidades fijas; imagen definida en términos de Tierra y Patria, amparada en el mito de patrimonios simbólicos intactos. Pero, por otro, ayuda a pensar el museo como proyecto configurable de modos distintos, acomodable a coyunturas y objetivos particulares. El museo puede ser concebido, así, en la intersección de intereses cruzados, variables. Y, una vez más, aquellos problemas y estas posibilidades exigen reformulaciones en el guión del museo contemporáneo. La figura contemporánea del curador o comisario –o, por lo menos, una arista marcada de tal figura– podría ser inscrita en esta situación cargada de vicisitudes, demandante de innovaciones y renuevos.

Los dos curadores

El concepto de curatoría emerge, o se reafirma, en una escena condicionada por los diversos reposicionamientos conceptuales que demanda la pérdida de autonomía del arte: la crisis del formalismo y, consecuentemente, el retorno de los contenidos (la emergencia de conceptos, narrativas, motivos y ejes temáticos), el “giro pragmático” (la práctica curatorial como intervención o ac-

ción política movilizadora de sentido), lo transdisciplinal (el cruce transversal de conceptos que atraviesan al sesgo niveles disciplinales distintos) y la obsesión por lo real (que otorga un cierto peso ontológico a las preocupaciones del arte actual).

Esta escena complicada exige, ya se ha dicho, nuevos formatos museales o, por lo menos, serias transformaciones del museo tradicional. La curatoría crece justamente ante esta necesidad; se vuelve un agente útil –un mal indispensable, para muchos– para trabajar discursos que descentren el museo, lo vinculen con las comunidades y lo provean del contingente conceptual que requieren hoy todas las instituciones del arte para compensar la pérdida de la autonomía de lo estético. Ante la retirada de las pretensiones holísticas del museo (la figura de institución omnicomprendiva) avanzan guiones parciales, cuya producción requiere ensayos, narrativas o temas acotados. Una exhibición museal ya no aspira a presentar el conjunto de la obra de un artista, una tendencia o una cultura local, nacional o regional, sino el desarrollo de una cuestión referida a cualquiera de ellas; el planteamiento de un problema que puede cruzar tiempos, estilos, territorios y disciplinas (y puede salir de lo considerado artístico, en sentido estricto). Estas estrategias curatoriales responden siempre a miradas sesgadas: no consideran en bloque un proceso, sino que recortan un segmento de su discurrir para argumentar en pro de una idea o un tema. Y este enfoque fragmentario no sólo afecta una muestra determinada, sino el propio libreto (museológico o, aun, museográfico) de instituciones que, renuentes a hacerse cargo de una totalidad, se detienen en aspectos suyos remarcando líneas de lectura y promoviendo interpretaciones paralelas.

La vocación de incompletud de ciertos museos, curatorialmente

demarcados, debe ser confrontada con algunas circunstancias propias de la institucionalidad cultural latinoamericana. Sobre el fondo indigente de lo cultural periférico, la ausencia de políticas públicas y de apoyo empresarial obliga a determinados proyectos museales a hacer acopio de ingenio y maña para imaginar modelos sustentables, más apoyados en la comunidad que en los esquivos presupuestos oficiales o las migajas de las ignorantes burguesías locales. Si bien es cierto que las penurias malogran muchos proyectos, la inventiva desesperada que promueven ellas deviene a veces patrimonio conceptual, reserva política o recurso táctico de apuestas que terminan constituyendo modelos alternativos de museo. Valgan como ejemplos el caso del Museo del Barro, en el cual me detendré más tarde, y la propuesta del Micromuseo, dirigido en el Perú por Gustavo Buntinx.

Tras el lema *Al fondo hay sitio* 3, el proyecto funciona desde hace más de veinte años “construyendo una colección y una presencia curatorial distinta desde las estrategias de la precariedad y la itinerancia asumidas como un capital simbólico a ser materialmente potenciado”. Antes que reprimirla, el Micromuseo busca volver productiva la diferencia, y más que acumular objetos, los hace circular ocupando espacios sobrantes; “y, aunque atento a desarrollos transnacionales, no abriga vocación universal: aspira a ser específico, con la esperanza de llegar así a ser una institución pertinente y viva”4. Iniciado en 1984, tras el propósito de rescatar obras amenazadas por la desidia estatal y el desinterés del mer-

3. Esta frase es usada en el Perú por los conductores de ómnibus para invitar a los pasajeros a subir a sus vehículos aunque éstos se encuentren sobrecargados.

4. Gustavo Buntinx, “Comunidades de sentido / Comunidades de sentimiento. Globalización y vacío museal”, ponencia sin editar presentada en la reunión preparatoria del coloquio Museos y Esferas Públicas Globales, convocada por la Fundación Rockefeller, Buenos Aires, junio 2001. (El coloquio tuvo lugar en Bellagio, Italia, 2002)

cado, el Micromuseo fue creciendo en sus acervos y adquiriendo presencia pública mediante la aplicación de estrategias creativas y flexibles. Su apoyo a diversas demandas ciudadanas, así como su política de curatorías nómades y alianzas con “instituciones cómplices”, le ha permitido multiplicar su acción en muy diversos espacios. El propio desarrollo que ha adquirido obliga hoy al Micromuseo a buscar una sede desde donde movilizar sus colecciones que circulan y se distribuyen en función de proyectos curatoriales varios.

La desigualdad entre los museos instalados en el centro (para simplificar, el Norte, la Metrópolis, el Primer Mundo), y los que operan en las periferias (el resto), marca la diferencia entre curadores de uno y otro lado del planeta. El poder de los presupuestos museales no sólo define el valor de los acervos, la opulencia de la arquitectura (efecto Guggenheim), la magnitud de las muestras y el brillo de las instituciones; también decide los alcances de la conservación patrimonial y las políticas de difusión, comunicación y extensión formativa. Estos privilegios tienen sus costes: las curatorías de los megamuseos, dependientes de audiencias masivas y compromisos políticos y económicos considerables, se encuentran más expuestas a los riesgos de la industrialización museal: aunque se cuiden muy bien de conservar los buenos modelos exhibitivos (contemporaneidad, buena factura, prestigio de los artistas, museografía actualizada) y aunque intenten conciliar el enigma del aura con las concesiones que suponen el éxito del público y el impacto mediático, las exposiciones espectaculares no pueden regatear la cuota de trivialidad y show que requiere el mercado. Durante los últimos años, trabajosamente, el proceso de *disneyficación* de los grandes museos ha sido mantenido a raya mediante

calculadas operaciones orientadas a restablecer el canon de lo políticamente correcto en la materia y encargadas de vigilar que no se sobrepasen los límites consensuados por el sistema del arte. Pero ninguna muestra masiva puede dejar de adular a las audiencias y renunciar impunemente a las estéticas de la conciliación o los efectos especiales de las posvanguardias.

El crítico chileno Justo Pastor Mellado distingue entre lo que él llama “curadores de servicio” y “curadores de infraestructura”. Aquellos se encuentran encargados del diseño de los museos-espectáculo; éstos, buscan activar mecanismos de inscripción histórica y trazo político a través de propuestas movilizadoras de sentido colectivo. Por lo general, los primeros trabajan con museos centrales y los otros, con periféricos; pero esta relación indica apenas una tendencia y no debe ser tomada en los términos de una alternativa fatal o una disyunción maniquea. Ahora bien, resulta evidente que ciertos museos independientes o alternativos (muchos de ellos ubicados en territorios centrales) presentan mayores posibilidades de maniobra y autonomía curatorial. Y mucho mayor campo de acción: en general, sus curadores deben no sólo imaginar guiones museológicos o estrategias museográficas de bajo presupuesto, sino aportar a la construcción de institucionalidad local, apoyar proyectos comunitarios y realizar tareas que exceden sus oficios de diseño y argumentación conceptual (trabajos de producción, montaje, difusión, consecución de *sponsors*, etc.). Además, aunque no fueren oficiales (estatales, departamentales, municipales, etc.), los museos son responsables de políticas culturales: sus programas de exhibición, educación, información, investigación y archivo buscan producir efectos en la esfera pública. Y en este contexto, los curadores involucrados en progra-

mas museales de pequeño formato –con buenas alternativas de inserción en el cuerpo social– asumen funciones de gestión y promoción cultural de manera mucho más directa de lo que harían los curadores de megamuseos, inscriptos ellos en complejas redes institucionales cuyas sucesivas instancias de mediación los alejan de la práctica pública.

UN CASO: EL MUSEO DEL BARRO

Antecedentes (una crónica enrevesada)

El caso del *Museo del Barro, Centro de Artes Visuales del Paraguay*, se presta bien a ilustrar la diversidad de modalidades que asumen ciertos museos particulares, especialmente en América Latina, donde los apoyos estatales –necesarios a causa de las penurias económicas que sufre la región– se encuentran siempre en falta y donde, consecuentemente, la precariedad institucional exige a los proyectos museales redoblar esfuerzos y apelar a fórmulas inéditas de trabajo.

En 1972, Carlos Colombino y Olga Blinder fundan la *Colección Circulante*, iniciativa privada que busca promover el arte durante los tiempos adversos de la oscurantista dictadura del general Alfredo Stroessner (1954-1989). Lo hacen itinerando a través de distintos puntos del Paraguay sus colecciones de arte gráfico moderno, que constituyen un patrimonio pregonero y ambulante, carente de sede fija. En 1979, el acervo de la *Colección Circulante* se bifurca en dos programas, impulsados por una vocación com-

plementaria: el *Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo* dirigido por Carlos Colombino y el *Museo del Barro*, fundado por este artista, Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet; ambos programas buscan coleccionar, exponer y difundir diversas formas de arte moderno y popular, respectivamente.

En 1987 se inaugura en suelo propio el museo definitivo, que unifica sus diversos programas bajo el nombre de *Museo del Barro / Centro de Artes Visuales del Paraguay*, cuyos acervos fueron formados por donaciones de sus fundadores. (Los recursos para la terminación del edificio provinieron de los peculios de los fundadores, básicamente de Colombino, y aportes de empresas, colaboradores personales y agencias internacionales.) El establecimiento del museo permitió que se fuesen complejizando sus fondos patrimoniales con colecciones de arte precolombino, pinturas y objetos e instalaciones (particularmente producidos en el Paraguay, aunque también en el resto de Iberoamérica). También fueron incrementando y diversificándose las colecciones de arte mestizo rural que, compuestas inicialmente por piezas de cerámica (que habían dado origen al nombre Museo del Barro), pasaron a reunir obras muy diversas: tejidos, tallas en madera, cestería y objetos de oro y plata. En 1989 se produce una nueva incorporación, que no sólo incrementa los acervos patrimoniales del museo, sino que incide en su definición conceptual: se anexa la colección de arte indígena formada y donada por Ticio Escobar, cuyas dependencias, conectadas con las de las otras colecciones, fueron habilitadas en 1995.

5. El Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo comenzó a construir un local en Asunción en un terreno adquirido con fondos propios de Carlos Colombino, mientras que el Museo del Barro se instaló en San Lorenzo, una ciudad cercana a Asunción, adonde se mudó en 1983.

Una vez derrocada en 1989 la dictadura de Stroessner, que había constituido un gran obstáculo para el desarrollo del proyecto, parecía abrirse para éste una época de bonanza y prosperidad. Pero poco tiempo después, en 1992, mientras se estaban construyendo las dependencias que albergarían la colección de arte indígena, un violento tornado destruyó parte importante de la edificación del museo, cuyos techos fueron arrancados por la tempestad y aplastados contra las paredes de aquellas dependencias. La situación, en sí desalentadora, condujo a salidas imprevistas. Casi en ruinas, el museo lograba una súbita visibilidad pública y, desde ella, despertaba la solidaridad de sectores amplios. Comisiones de vecinos, grupos de artistas, movimientos ciudadanos y partidos políticos, así como la Municipalidad de Asunción, dependencias estatales y embajadas y agencias extranjeras comenzaron a apoyar un programa de emergencia y restauración. La empresa, que había comenzado con la recuperación y resguardo de las piezas anegadas o sepultadas entre escombros y barro (ninguna de ellas fue robada en medio de la confusión), terminó en 1995 con la inauguración de nuevas instalaciones cuya cuantía y dimensiones triplicaron las del edificio original, que permaneciera cerrado durante más de dos años.

El percance no sólo se había constituido en insólito principio de crecimiento, sino en productivo factor de compromiso ciudadano e impulso de nuevas actividades. La reestructuración del museo permitió, por una parte, que sus diferentes salas fueran interconectadas para facilitar el recorrido continuo de las diversas colecciones de acuerdo al guión curatorial del mismo (que considera en un mismo nivel de valor el arte popular y el erudito). Por otra, facilitó estrategias de articulación de diversos programas relaciona-

dos con el ámbito amplio que hoy transita el arte contemporáneo, algunos de los cuales se venían realizando ya desde tiempo atrás⁶. Todos estos proyectos operan sobre la base siempre de la gestión particular pero con sistemas de apoyos y convenios híbridos, que incluyen la participación de colaboradores individuales, empresas, entidades estatales, embajadas y agencias internacionales.

En el año 2004, las colecciones de arte latinoamericano (colonial, moderno y contemporáneo, popular y erudito) que forman parte de la Fundación Migliorisi se instalan en un edificio anexo al del Museo, de modo que, internamente, los circuitos entre ambas entidades funcionan de manera ininterrumpida. Este enlace incrementa y potencia notoriamente las instalaciones y acervos de ambas instituciones. Las colecciones y el edificio de la citada Fundación han sido donados por el artista Ricardo Migliorisi.

Actualmente, los objetivos del Museo del Barro movilizan –aparte de los relativos a la custodia, exhibición y difusión de sus colecciones– los siguientes quehaceres:

El archivo, la investigación y publicación editorial referentes a diversos aspectos de arte en el Paraguay y América Latina (tareas llevadas a cabo por el Departamento de Documentación e Investigaciones).

El trabajo de promoción artesanal que, realizado en forma sostenida desde 1980, implica el estímulo de la producción y la circulación de las obras de creadores campesinos e indígenas, así como

6. Así, en 1987, en el contexto de la formación del Museo de Arte Indígena, se había organizado la Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas, dirigida a apoyar los derechos culturales de diversas etnias. Recién caída la dictadura, en 1989, el museo impulsó la constitución de un colectivo de artistas e intelectuales que, agrupados bajo la denominación de Trabajadores de la Cultura, desarrolló en su sede una serie de discusiones acerca del nuevo papel de lo cultural durante los inicios de la transición a la democracia.

la valorización y acompañamiento de sus trabajos (almacén de venta de obras de artesanos artistas y programas de asistencia técnica, intermediación y asesoría).

El apoyo del derecho a la diversidad y la autogestión de los pueblos indígenas (asistencia en proyectos culturales, apoyo a campañas de promoción y defensa de los derechos culturales).

El fomento de la creación de artistas jóvenes (talleres de arte y premios estímulo).

La realización de diversas actividades de formación, discusión y debate (un seminario que lleva seis años de duración, conferencias y coloquios internacionales y un programa de visitas de estudiantes).

Los conceptos del Museo del Barro

El Museo del Barro busca trabajar en pie de igualdad obras de arte popular (indígena y mestizo) y erudito⁷. Este planteamiento exige no sólo activar dispositivos de interacción entre tales obras, sino subrayar el estatuto artístico de todas ellas; es decir, se opone a la política que reserva el museo de arte a las producciones eruditas mientras relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales. Para trabajar en esta dirección, la curatoría museal debe manejar un con-

7. A pesar de las connotaciones elitistas que pudieran designar esas expresiones, para nombrar la producción de artistas provenientes de la tradición ilustrada (académica o vanguardista) se prefiere emplear los términos erudito o culto antes que contemporáneo, pues se asume que las obras de artistas populares también son contemporáneas, aunque respondan a su propio tiempo de manera diferente. En sentido amplio, el término arte popular incluye el indígena, en cuanto se refiere al conjunto de formas alternativas que suponen una dirección no hegemónica, aunque no necesariamente contrahegemónica. Así, el arte popular comprende tanto el mestizo (generalmente rural) como el indígena, correspondiente a pueblos de origen prehispánico que mantienen una tradición cultural específica sobre la base de formas religiosas, lingüísticas y socioeconómicas particulares.

cepto de lo artístico que, sin perder la especificidad de lo formal y lo expresivo, discuta el elitismo etnocentrista de la modernidad. Se propone, de este modo, un modelo inclusivo de arte, desarrollado paralelamente al programa moderno, aunque estrechamente vinculado con él. Argumentar en pro de la paridad entre sistemas diferentes de arte requiere una conceptualización de lo artístico popular.

El arte popular, como cualquier otra forma de arte, recurre al poder de la apariencia sensible, la belleza, para movilizar el sentido colectivo, trabajar en conjunto la memoria, intensificar la experiencia de la realidad y anticipar porvenires. Pero, cuando se trata de otorgar el título de *arte* a estas operaciones (plenamente artísticas, por cierto), la Estética interpone enseguida una objeción: en ellas, la forma no puede ser seccionada limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos diferenciados por el pensamiento moderno, como el del arte, la religión, la política, el derecho o la ciencia.

Esta confusión infringe el principio de la autonomía del arte, figura central de la modernidad, erigida abusivamente en paradigma de todo modelo de arte. La autonomía formal se funda en dos premisas claras: la separación entre *forma* y *función* y el predominio de la primera sobre la segunda. Apoyada en Kant, la Estética dictamina que sólo son artísticos los fenómenos en los cuales la bella forma desplaza todo empleo que contamine su pureza con el interés de una utilidad cualquiera (los oficios del rito, las aplicaciones domésticas, los destinos políticos o económicos, etc.). La autonomía formal encabeza la lista de otros requisitos demandados por el sistema moderno del arte para aceptar la artísticidad de una obra: la genialidad individual, la innovación, la originali-

dad y la unicidad: la obra debe ser creada *ex-nihilo*, a partir de una inspiración privilegiada, y debe provenir de un acto exclusivo y personal, irrepetible. Y, también, ha de significar una ruptura de la tradición en la cual se inscribe.

Resulta claro que las características recién mencionadas sólo corresponden a notas propias de la modernidad; un momento específico de la historia del arte desarrollado, en sentido muy amplio, entre los siglos XVI y XX. Por lo tanto, tales notas no resultan aplicables a muchos modelos del arte, como el popular, cuyas formas no son autónomas (aunque la belleza remarque funciones extraartísticas), ni son fruto de una creación individual (aunque cada artista reinterprete a su modo los códigos colectivos), ni se producen a través de innovaciones transgresoras (a pesar de que su desarrollo suponga una constante movilización del imaginario social), ni se manifiestan en obras irrepetibles (aun cuando cada forma específica conquiste su propia capacidad expresiva). Es obvio que esta desobediencia de las notas del arte moderno no es exclusiva de las culturas populares: toda la historia del arte anterior a la modernidad carece de algunos de los requisitos que ésta erige como canon universales.

Convertir el modelo del arte moderno occidental en paradigma universal del arte produce una paradoja en la teoría estética, que sostiene que toda cultura humana es capaz de alcanzar su cúspide en la creación artística. En este sentido, el arte se define no desde la autonomía de sus formas, sino como producto de una tensión

8. Para legitimar la tradición hegemónica ilustrada, la historia oficial no tiene problemas en reconocer la artísticidad de culturas que carecen de las notas del arte moderno, pero no constituyen culturas populares en sentido estricto (arte chino, babilónico, griego, egipcio, gótico).

entre la forma (la apariencia sensible, la belleza) y el contenido (los significados sociales, las verdades en juego, los indicios oscuros de lo real). De atenernos a esta definición, el arte es patrimonio de todas las colectividades (incluidas, obviamente, las populares) capaces de crear imágenes intensas mediante las cuales interpretan su memoria, su proyecto y su deseo. Desconocer este principio supone instalar una discriminación autoritaria entre los dominios superiores del gran arte (autónomo, soberano) y el prosaico mundo de las artes menores, poblado por artesanías, hechos de folclore o productos de “cultura material”.

El uso del término “arte popular” no sólo permite ensanchar el panorama de las artes contemporáneas, acosado por una visión demasiado estrecha de lo artístico, sino alegar en pro de la diferencia cultural: reconocer modelos de arte alternativos a los del occidental y refutar el prejuicio etnocéntrico de que existen formas culturales superiores e inferiores, merecedoras o indignas de ser consideradas expresiones excepcionales. Esta argumentación se basa en dos alegatos.

El primero invoca el concepto tradicional de arte basado no en la autonomía absoluta de la forma, sino en la tensión entre ésta y los contenidos sociales o existenciales (verdades, usos, valores poéticos, oscuros significados). Hombres y mujeres de diversas comunidades rurales y pueblos indígenas apelan a la belleza no como un valor en sí, sino como un refuerzo de diversas funciones ajenas al círculo estricto regido por la forma. En esta operación, el goce estético constituye una experiencia intensa, pero no auto-suficiente: marca una inflexión en el curso de un proceso más amplio dirigido a activar complejos significados sociales, a rastrear los indicios de certezas inalcanzables.

Pero la falta de autonomía estética no significa ausencia de lo estético. Enredada en la textura del cuerpo social, la fuerza de la belleza impulsa el cumplimiento de funciones económicas, políticas, sociales y religiosas. Los colores más intensos, los diseños más exactos y las más sugerentes tramas e inquietantes combinaciones operan más allá de la lógica de la armonía y la sensibilidad: recalcan aspectos fundamentales del quehacer social despertando las energías furtivas de las cosas, realzando sus apariencias: volviéndolas excepcionales.

El segundo alegato en pro del término “arte popular”, apela a razones políticas. Ya fue sostenido que el reconocimiento de un arte diferente ayuda a discutir el pensamiento etnocéntrico según el cual sólo las formas dominantes pueden alcanzar ciertas privilegiadas cimas del espíritu. Pero este reconocimiento también apoya la reivindicación de la diversidad: los derechos culturales. La autodeterminación de las culturas alternativas requiere la tolerancia de sus particulares sistemas de sensibilidad, imaginación y creatividad (sistemas artísticos), desde los cuales ellas refuerzan la autoestima comunitaria, cohesionan sus instituciones y renuevan la legitimidad del pacto social.

Indígenas y campesinos visitan a menudo el museo (y colaboran a veces en los montajes, especialmente de los atuendos rituales), pero ellos tienen conciencia de que la exposición de sus propios objetos corresponde a un programa diferente al suyo; las coincidencias se dan más por los motivos políticos recién expuestos que

9. En este punto, el arte popular coincide con el arte contemporáneo, que recusa la autonomía formal moderna para saludar el retorno de los contenidos y propulsar una apertura a lo extraartístico. La relación forma/función constituye una fuerza inconciliable, un “indecible” que dinamiza el quehacer del arte actual y borrea sus contornos tajantes.

por razones estéticas. Ellos pueden ver con satisfacción sus propias obras exhibidas en otro medio, pero no se identifican con esa operación que es esencialmente extraña a sus sistemas culturales. La mirada que despiertan las piezas dispuestas en vitrinas no es la misma que la suscitada en sus situaciones originales. El museo es, por definición, un dispositivo paradójico, orientado a descontextualizar y recontextualizar los objetos sin olvidar la referencia a los contextos originales. Pero el hecho mismo de que no sean las formas lo que determina el destino de las obras de arte popular (sino la relación de éstas con sus funciones variadas) permite que las articulaciones de este arte estén preparadas para ser desmontadas y rearmadas de acuerdo al requerimiento de usos variables. Por eso, cuando el museo convoca obra popular para subrayar (arbitrariamente) su lado artístico e inscribirla en un proyecto político, los objetos no desfallecen, no sufren un desarraigo radical: se reubican en esos nuevos marcos y muestran otras significaciones, que en sus contextos originales se encontraban latentes. Paradójicamente, así, la falta de autonomía formal termina asegurando un cierto margen de autonomía de presencia a una obra abierta a empleos y sentidos plurales. Expuesta al juego de miradas distintas que la interpelan de muchas maneras, ella podrá, a su vez, suscitar distintas cuestiones en quienes la observan desde otros lugares¹⁰.

10. Las instituciones del arte tienen hoy la posibilidad de crear marcos, pàrerga (Derrida), no cerrados: los lugares de exposición no delimita los límites de la escena, de modo que los objetos puedan cruzarlos y dejar en suspenso su propio carácter de "artísticos", desconociendo ideas a priori de lo que es o no arte. Así como los arbitrarios marcos museales no son definitivos, tampoco lo son las originales condiciones de producción de una obra que trasciende en parte sus propios sentidos y deviene principio de lecturas plurales.

Esta posibilidad resulta especialmente ventajosa en relación a los pueblos indígenas: defender otras formas de arte puede promover miradas nuevas sobre hombres y mujeres que, cuando no son despreciados, sólo son considerados –desde la compasión o la solidaridad– como sujetos de explotación y miseria. Reconocer en ellos a artistas, poetas y sabios obliga a estimarlos como figuras notables, sujetos complejos y refinados, capaces no sólo de profundizar su propia comprensión del mundo, sino de alentar con los argumentos de la diferencia el deprimido panorama del arte universal. ☞



RICARDO BASBAUM

(São Paulo, 1961). Artista, escritor, crítico y curador. Vive y trabaja en Rio de Janeiro. Participó de la Documenta 12 (Kassel, 2007). Las exposiciones individuales recientes incluyen: "membranosa-entre (NBP)" (Luciana Brito Galeria, São Paulo, 2009); "re-projecting (Utrecht)" (Utrecht, Holanda, 2008); "la société du spectacle (& NBP)" (Klagenfurt, Austria, 2007); "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" (Santa Catarina, 2006); "psiu-ei-oi-olá-não" (Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2004). Entre las exposiciones colectivas y proyectos: "Nameless Science" (apexart, New York, 2008); "7ª Bienal de Xangai" (2008); "Quase Líquido" (Itaú Cultural, São Paulo, 2008); "Domestic Incidents" (Tate Modern, Londres, UK, 2006). En su trabajo de curador se destacan: "Mistura + Confronto" (Porto, 2001), "Panorama da Arte Brasileira" (MAM-SP, 2001), "Pogovarjanja/ Conversations/ Conversas" (Ljubljana, 2006) y "On Difference#2" (Kunstverein Stuttgart, 2006). Organizó Arte Contemporânea Brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias (Contra Capa, 2001). Fue co-director de la iniciativa independiente Agora - Agência de Organismos Artísticos (1999-2003) y co-editor de la revista "item", sobre arte y cultura contemporânea (1995 a 2003). Profesor del Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, del cual ha sido director.

Posee diversos textos publicados en revistas especializadas y libros: *Art after conceptual art* (Ed. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, MIT Press, 2006), *The next documenta should be curated by an artist* (Ed. Jens Hoffmann, Revolver, 2004) e *Interaction: artistic practice in the network* (Eyebeam Atelier e D.A.P., 2001). Es autor de *Além da pureza visual* (Zouk, 2007).

Deslocamentos
rítmicos: o artista
como agenciador,
como curador e
como crítico.

Seminário Broodthaers, 27^a Bienal de São Paulo

Para construir uma aproximação à obra e atuação de Marcel Broodthaers, trarei aqui algumas observações acerca da prática do artista contemporâneo em seu deslocamento através do circuito de arte. Broodthaers é um desses artistas cujos aspectos fortes e interessantes do trabalho residem sobretudo em decisões relativas à sua atuação, através de gestos que se estendem para além do instante de produção da obra-objeto e tocam os contornos do sistema de arte em suas diversas instâncias de agenciamento, comentário e construção do evento. Há em procedimentos deste tipo um inevitável olhar sobre si mesmo – não enquanto indivíduo ou sujeito psicológico – mas acerca do *dispositivo de atuação* que está sendo construído, isto é, a figura do artista, a imagem do artista, o tipo de artista que está sendo produzido no momento mesmo de produção da obra. Tais preocupações não são exatamente o fruto de uma ‘escolha’ simples e direta, mas muito mais o inevitável desdobramento de uma condição do ‘campo’ de trabalho: ou seja, não há como – dentro do regime de opções de movimentação do artista, oferecidos a cada momento pelo circuito – tomar decisões de atuação que não impliquem, ao mesmo tempo, na conformação, deformação, distorção, delineamento e re-delineamento da figura do artista, do que significa ser artista, do artista enquanto *dispositivo de trabalho* que tanto precede como sucede à obra.

A noção de artista enquanto ‘dispositivo de atuação’ – ainda que só possa ser inerente à própria condição de invenção e autonomia da arte a partir do Renascimento e modernidade, com a ênfase

de sua atuação sendo gradativamente deslocada do virtuosismo artesanal para a produção de dispositivos sensíveis de pensamento – é claramente apontada, a partir de referências da arte contemporânea, tanto pelos procedimentos trazidos à superfície em decorrências das proposições da arte conceitual quanto pela prática da *body-art* – seja em um ou outro caso, estão em jogo não apenas a discussão dos mecanismos para operar dentro da dissociação entre os limites do ‘sujeito empírico’ e ‘sujeito artista’ (ali onde ocorrem os deslocamentos arte&vida), mas ainda a presença do próprio corpo como um dos materiais de trabalho, assim como a produção da ‘imagem do artista’ como elemento intercessor junto a um sistema de mediação ou circuito. Tendo como referência um certo conjunto de práticas constitutivas do campo das artes visuais, aquele(a) agente produtor(a) ali envolvido(a) necessariamente estará trabalhando uma certa construção de si próprio(a) – com gestos e atribuições *a priori* e *a posteriori* –, ao mesmo tempo como condição de possibilidade e derivação imediata das ações empreendidas.

Em sua importante seqüência de textos, sob o título de “Educação do An Artista, Partes I, II e III”¹, o norte-americano Allan Kaprow, por exemplo, desenvolve comentários acerca de um modelo de artista efetivamente produzido ao longo das diversas manobras empreendidas no desenvolvimento das questões de sua obras: ao propor caminhos para caracterizar e produzir “an-artistas” (através da educação como instrumento transformador),

1. As três partes de “The Education of Un-Artist” foram publicadas, respectivamente, em 1971, 1972 e 1974. Cf. a coletânea *Essays on the blurring of art and life*, com estes e outros textos de Allan Kaprow, editada por Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1996.

Kaprow delinea o perfil do que acredita ser o “dispositivo de atuação” mais produtivo para enfrentar a região paradoxal arte&vida: enfatizar o humor como parte do processo de “an-artizar-mo-nos” [“un-art ourselves”], “evitar todos os papéis estéticos, abandonar todas as referências para ser artistas de qualquer tipo. Ao nos tornarmos an-artistas, poderemos existir apenas tão fugazmente quanto os não-artistas, pois quando a arte como profissão é descartada a categoria arte torna-se sem sentido, ou pelo menos antiquada”². Interessante neste exemplo é percebermos o desenvolvimento de uma modalidade de artista, que tanto é decorrência de um processo de investigação e invenção de linguagem quanto é condição para a continuidade do trabalho.

Em outro registro, Vito Acconci chama a atenção para o desenvolvimento de sua linguagem de ação e performance onde ele é instrumento de trabalho de si mesmo:

Se me especializo em um meio (...) eu estarei definindo um terreno para mim (...), ao invés de me voltar para o terreno, eu deslocaria minha atenção e me voltaria para o “instrumento”, eu focalizaria em mim mesmo como instrumento que agiria em qualquer terreno que, de tempos em tempos estibese disponível. Mas estou focalizado em mim mesmo a partir de uma distância: eu vejo a mim mesmo, vejo o local, as figuras a minha volta ... (estou muito distante para ser visto como um “eu”: sou visto a partir do lado de fora: eu posso ser considerado apenas como um “transportador físico”).³

2. A. Kaprow, “The Education of the An-Artist, Part I”, in op. cit.

3. Vito Acconci, “Steps into performance (and out)”, in *Lucas, cámara, acción (...) ¡Cortem! - Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, Valencia, IVAN Centre Julio Gonzalez, 1997.

No caso, Acconci desenvolve-se enquanto artista a partir de experiências em que deliberadamente se superpõem corpo-próprio e corpo-obra (para Antonio Mantel isto se deu em um *flash*, em 1970, no MAM-RJ), fazendo com que experimente a possibilidade de desenvolver projetos em que se auto-transporta de uma situação a outra, em que o corpo físico como elemento outro de si mesmo implica na reinvenção de si mesmo como artista. Nesta outra passagem, Acconci indica, mais uma vez, como no intrigante processo de mobilizar o próprio corpo como objeto indica, de fato, a construção de um *modus operandi* em que, ao mesmo tempo, se reconstrói como artista: “[em 1969] o modo como um trabalho começava era pensando em mim não tanto como um objeto mas como um instrumento que poderia se entrelaçar com um sistema já existente no mundo. Como poderia me conectar a este sistema? Tudo começou para mim com noções de movimento, probabilidade, instrumentos”⁴.

É interessante perceber não como uma simples coincidência o fato de que tanto Vito Acconci quanto Marcel Broodthares tenham se deslocado da literatura para o campo das artes visuais: ambos atravessaram fronteiras entre circuitos, tendo nesta passagem processado uma reinvenção de si mesmos no sentido de fabricarem novos dispositivos de atuação frente a um diferente contexto, voluntariamente escolhido. Seja para A(cconci) ou B(roodthares), há a motivação de algum tipo de abertura implicada no salto de um lugar ao outro. Escreve Acconci:

Quando você se conduz a um beco sem saída, você tem que

4. Vito Acconci, “Lecture: September 16, 2002”, in (Eds.) Jen Budney e Adrian Blackwell, *Unboxed: engagements in social space*, Ottawa, Gallery 101, 2005.

*saltar fora. Para mim, o salto foi para fora do contexto da escrita, para fora do contexto da poesia, para dentro do contexto da arte. Porque o contexto da arte? Por que no final dos anos 1960 (...) a arte parecia ser um tipo de campo “sem-campo” (...) sem características próprias (...) um campo para dentro do qual você poderia importar coisas dos outros campo, da tecnologia, da sociologia, etc.*⁵

Broodthares, ao empreender sua “viagem do mundo da literatura para as artes plásticas”⁶, também deixa registrados alguns comentários interessantes e singulares – convém lembrar que se trata de movimentação tardia, já que tendo iniciado suas aventuras no contexto literário desde os anos que se seguem à Segunda Grande Guerra, somente em 1964, aos 40 anos de idade, consolida tal deslocamento, através de um dos mais caros rituais do campo: uma exposição individual, realizada na Galerie Saint-Laurent (Bruxelas). Praticamente todos os comentadores de sua obra destacam o texto publicado no convite desta primeira mostra – do qual extraímos a frase inicial: “A idéia enfim de inventar alguma coisa insincera me veio à cabeça e de uma vez por todas me pus a trabalhar”⁷. Além disso, ao referir-se à obra *Pense-Bête* (1964) – também uma peça-chave neste deslocamento, por constituir-se ao mesmo tempo em título de seu último livro e de um objeto-assemblage (trata-se dos últimos 50 exemplares do livro reunidos sob uma “uma pasta informe de gesso branco”, que desse modo impede a leitura e aponta para “a insuficiência mútua da repre-

5. V. Acconci, op. cit.

6. Miguel Leal, “A verdade da mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthares”, disponível em http://virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html

7. Marcel Broodthares, Galerie Saint-Laurent, 1964, apud M.Leal, op. cit.

sentação escrita e da representação visual”⁸; nas palavras do artista: “não se pode, aqui, ler o livro sem destruir o aspecto plástico”⁹) – Broodthaers comenta, ressaltando a diferença entre dois tempos, que “até esse momento, eu vivia praticamente isolado do ponto de vista da comunicação, sendo o meu público fictício. Repentinamente, ele tornou-se real a este nível em que é questão de espaço e conquista”¹⁰.

É curioso como o próprio artista aponta sua entrada no campo da arte a partir do gesto de “insinceridade”, da adoção de uma série de instrumentos para construir o que pode ser considerado como exercício da “ficção como meio”¹¹, ao mesmo tempo que, a partir deste gesto, ambiciona fazer com que seu público deixe de ser ficcional para adquirir a consistência de uma dimensão “real”. Ao provocar o público, em *Section des Figures* (1972), com a expressão “Público, como você é cego!”, Broodthaers se movimenta com desenvoltura pelos mecanismos do campo da arte, tendo nesse evento trabalhado com “a contração de um conceito de Duchamp com um conceito antitético de Magritte”, resultando na fórmula: “Isto não é um trabalho de arte”¹². Há aí claramente delineada a postura de um artista que desenvolveu seu

8. M. Leal, op. cit.

9. Marcel Broodthaers, trecho de entrevista de Irmeline Leber, in *Catalogue-Catalogus*, Bruxelas, Palais des Beaux Arts, 1974, apud Marie Muracciale, “...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu’elle cache”, disponível em <http://leportique.revues.org/document402.html>

10. Marcel Broodthaers, 1974, apud M. Leal, op. cit. e M. Muracciale, op. cit.

11. Rosalind Krauss, *A voyage on the north sea – art in the age of the post-medium condition*, New York, Thames&Hudson, 1999. Para a autora, trata-se de “meio como uma forma de especificidade diferencial”.

12. Marcel Broodthares, apud Douglas Crimp, “This is not a museum of art”, in *On the museum’s ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

dispositivo de atuação a partir da desmontagem das estruturas do circuito de arte, revertendo convenções e mecanismos. Enquanto que Magritte contribuiu com a investigação dos limites da representação na pintura, precipitando sua implosão, Broodthaers quer configurar um modo operativo a partir da artificialização e protagonismo das práticas de deslocamento de objetos, espaços e agentes entre público”, “proibido crianças”, “propriedade privada” – daí, afirmar a condição de *como* operar enquanto artista passa a ser o bordão *em movimento*, e o que se percebe é a reinvenção desta condição à luz da possibilidade de continuar efetivando tais deslocamentos e ser com eles deslocado.

Na dinâmica delineada acima, a primeira grande passagem se dá com a oposição “poeta x público fictício” sendo transformada em “artista insincero x público real”: o modo de Broodthaers conquistar uma dimensão pública para sua obra se confunde diretamente com sua entrada no circuito de arte, a metamorfose do poeta em artista – tornar-se artista implica em compreender os limites e especificidades deste circuito; além disso, indica que a singularidade de sua atuação reside em empreender a manobra de trazer para o primeiro plano o próprio circuito (papéis, instâncias, instituições), através de gestos “insinceros”, não desonestos mas de ordem ficcional, em que o discurso desempenha importante papel ao conduzir narrativa incessante que pontua cada um de seus passos. De modo que ao formular, mais tarde, a oposição “isto não é um trabalho de arte x público cego”, Broodthaers se coloca em linha (hoje certamente estaria *on line*) com certas investigações acerca dos limites da arte conceitual e as questões relativas ao sensível, indicando uma transformação perceptiva em

curso (que retomaremos mais adiante) – além de, é claro apontar para uma análise do circuito a partir de uma categoria (o ‘público’) característica típica da nova configuração do circuito de arte contemporâneo, e muito menos influente nas dinâmicas da arte moderna.

Se o *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* foi “fundado em 1968 sob pressão da percepção política de seu tempo”, e encerrado nos “limites da consagração, graças ao Kunsthalle de Düsseldorf e à Documenta”¹³ – indicando importante capacidade de manter-se *permeável* à dinâmica dos fatos que produz e provoca – o dispositivo de atuação desenvolvido por Broodthaers deve também, ao seu modo, toda a sua potência e possibilidade à capacidade similar de ocupar uma região do circuito de arte em que se pode cultivar o franco acesso aos seus vários papéis (artista, colecionador, diretor de museu, etc.) e instâncias, sem que se perca a permeabilidade de reagir aos efeitos e deslocamentos. O que deve ser destacado seria a clareza do artista em afirmar, dentro da trama do circuito de arte, um local de passagens, em que agilmente se vai de um papel a outro, de um ponto a outro, de instituição a instituição, de evento a evento (ou mesmo entrecruzando as categorias: de papel a instituição, de evento a papel, de instituição a evento, etc) – há forte disposição em trabalhar a dimensão das redes, nós e conexões, no sentido de resguardar a possibilidade de movimentação em detrimento da dissipação em pontos isolados e autônomos.

13. Marcel Broodthaers, carta-aberta, Kassel, 1972, apud D.Crmp, op. cit.

Quando, em 23 de fevereiro de 1962, em Bruxelas, Marcel Broodthaers foi “assinado” por Piero Manzoni (“Declaração de Autenticidade n° 071”), para ser considerado a partir desta data como “um autêntico trabalho de arte para todos os propósitos e intenções”, já estava em curso seu deslocamento entre os circuitos literário e artístico –o gesto de Manzoni trazia à superfície de modo contundente e irônico as convenções e rituais do sistema de arte, assim como os limites da efetividade de seu jogo ficcional. Experimentar na própria pele o impacto destas determinantes – tendo a assinatura de Manzoni qual tatuagem – não é pouco; aí há traços decisivos: cotejar a história da arte, inscrever no próprio corpo as convenções de um sistema, reificar-se enquanto mercadoria, buscar a materialidade dos processos, perceber algo de uma dimensão orgânica da vida que pulsa entre o narcisismo e a universalidade da realidade biológica e fisiológica¹⁴, etc. Questões que inevitavelmente produziram marcas perenes na atuação de Marcel Broodthaers. Interessa aqui, sobretudo, enfatizar a produção de certos padrões rítmicos – ressonâncias, redundâncias, reverberações – em relação ao delineamento do que seria a construção de seu dispositivo de atuação, no desenvolvimento interrelacionado da produção de um ‘modo de ser artista’ (operacionalidade, imagem, atuação) e o desdobramento das proposições e jogos de uma poética que inevitavelmente escapa para o exterior, pelos interstícios de um sistema ou circuito.

* * *

14. Germano Celant, “O credo materialista de Piero Manzoni”, in *17ª Bienal de São Paulo – Catálogo Geral*, São Paulo, Fundação Bienal, 1983.

A partir de agora realizo um deslocamento, de modo que os pontos de contato com aspectos da obra de Marcel Broodthaers, apontados até aqui, se façam presentes em questões próprias da condição de enfrentamento do campo da arte na atualidade. Interessa sobretudo o diálogo produtivo, no sentido de evitar a simples investigação histórica e tornar evidente a presença e a transformação de certas questões e problemas – indicativos de uma das possíveis configurações dos impasses que nos mobilizam.

Não há dúvidas que a condição do artista contemporâneo comporta a possibilidade de deslocamento por diferentes papéis e locais do circuito de arte. Sejam as práticas de agenciamento, de curadoria ou crítica – isto é, a articulação de atividades diversas e seu deslocamento por variadas instâncias; a construção do evento e do acontecimento; a articulação de mediações discursivas de modalidade crítica, conceitual, teórica e histórica –, importa perceber como traços destes modos de ação se encontram presentes nas formas de atuação do artista de hoje. Ainda não me refiro aqui de modo direto àqueles artistas que regularmente exercitam a escrita (sobre si, sobre outros), que se organizam em coletivos e constroem eventos, ou ainda que se dedicam particularmente a produzir exposições de vários formatos e meios – é claro que neste caso há uma atuação que se quer diversificada –, mas gostaria de enfatizar que todo o artista contemporâneo tangencia este fazer multiplicado: é característica do campo que legítima sua condição e possibilidade, neste início de século XXI, delinea-lo(a) como personagem em contínuo deslocamento através de práticas, saberes e discursos, dotado(a) de certos recursos técnicos e conceituais que possibilitam esse deslocamento –ao

menos potencialmente. Ou seja, se pensarmos em um artista que, hoje, se volta exclusivamente à prática da pintura, tal artista jamais avançará em seu fazer enquanto acreditar *apenas* na representação, no plano, na questão cromática, etc. – será necessário que associe as pesquisas estéticas a um discurso (tecnicamente) elaborado acerca da prática em que se empenha; que compreenda a inserção de seu fazer em um circuito ou sistema, percebendo as várias forças atuantes e as conexões adequadas a seu projeto de inserção; que ao exhibir seu trabalho seja capaz de buscar as melhores soluções de montagem, sabendo como ocupar o espaço, dialogar com a arquitetura e com os outros artistas presentes, etc. Caso não demonstre qualquer mínimo discernimento ao enfrentar estes problemas, assumirá papel passivo frente aos ritmos próprios do circuito, incorporando cada decisão segundo interesses que sempre se acoplam aos trabalhos (hoje mais do que nunca, sob o impacto da globalização neo-liberal) e – *grosso modo* – lançam as questões da arte para um plano secundário e pouco problematizante. Na construção efetiva de sua manobra de intervenção frente ao circuito, tal artista somente pode aspirar a qualquer grau mínimo de autonomia (ou seja, o resguardo de sua capacidade de deslocamento) se compreender seu fazer como um conjunto de práticas que incorporam não apenas as questões ditas plásticas, como as percebe como coextensivas às práticas do agenciamento, da curadoria e da crítica. Trata-se, então, de buscar compreender a complexidade que surge a partir de tais acoplamientos, tanto a nível conceitual como sensorio, considerando o deslocamento por diversos papéis um traço efetivamente constitutivo das condições de atuação dos artistas – é claro que, do mesmo modo, este quadro de complexidade também se projeta

sobre os limites da prática de cada um dos outros segmentos do circuito.

É interessante se perceber que tal modo de conceber a prática do artista contemporâneo indicaria, aparentemente, um esforço elevado por parte deste artista, no sentido de complementar seu fazer com determinações das áreas do agenciamento, da curadoria e da crítica – um quádruplo trabalho. Entretanto, ao voltarmos os olhos para o panorama das primeiras décadas do século XX – em que emergiram algumas das principais vanguardas históricas – constatamos que a articulação das linguagens plásticas que se queriam puramente autônomas se dá de maneira concreta a partir de um franco deslocamento dos artistas pelo que estamos denominando como práticas de agenciamento, curadoria e crítica: estes artistas desenvolveram aguda elaboração discursiva e conceitual sobre seu fazer, agenciaram seus próprios eventos e projetos editoriais, organizaram as exposições individuais ou de grupo que deflagraram movimentos, etc. Cada uma destas práticas, então, se dava também enquanto invenção de linguagem, não existindo isoladas das investigações ‘autônomas’ do campo plástico. Cabe então inverter a indagação e se perguntar de que maneira foi se desenvolvendo este processo de segmentação do circuito de arte e como o campo de trabalho foi estabelecendo estas diversas competências profissionais supostamente especializadas – as formações específicas e isoladas do artista, do curador, do crítico –, garantindo reservas de mercado e toda uma rica economia com reflexos diretos na construção e concepção do lugar e do papel da arte e do artista no sistema de arte hiperinstitucionalizado de hoje e em suas relações com o tecido social. Vale à

pena intervir no automatismo deste processo e produzir algum tipo de desvio que signifique, pelo menos, a não aceitação passiva e simples de um conjunto de contornos conforme se apresentam no dia a dia.

Três aspectos parecem desempenhar papel-chave para se iniciar uma intervenção neste estado de coisas: *desnaturalização*, *política* e relações *arte&vida*. De modo simples e direto, a mobilização de cada destes traços produz a dinamização inicial que auxilia na movimentação menos previsível do circuito de arte (ou seja, é importante instaurar estados não-lineares de imprevisibilidade, risco, vulnerabilidade) – não aceitar os modelos a partir do automatismo de sua distribuição e oferecimento, ter em conta a presença de redes de interesse de diversos graus implicadas em qualquer deslocamento, atentar aos paradoxos que remetem ao corpo vivido e seus ritmos próprios. Claro que não se trata de fórmula ou cartilha a ser aplicada, mas sim de determinantes constitutivas de um dispositivo de intervenção e construção de espaços de deslocamento e atuação frente a um contexto dado (que necessariamente nos inclui entre seus atores). Daí que é preciso ter em conta, no campo da arte – sobretudo na perspectiva neo-liberal de hoje, em que facilmente se articulam valores do capital corporativo com a área cultural – a prática de *desnaturalizar* toda a sorte de modelos e processos que constituem o circuito de arte, desnaturalizar o próprio circuito (não tê-lo como pronto ou acabado), uma vez que suas configurações respondem inequivocamente a um certo estado de coisas. Do mesmo modo, é importante *politicizar* a rede de relações que o constitui, entendendo que cada um dos participantes desse circuito é atravessado

por linhas, feixes, nós, etc, de modo a recuperar assim possibilidades de tecer outras conexões, desfiá-las, atar e desatar nós, movendo-nos em grupos e coletivos, propondo alianças ou produzindo desvios. Finalmente, as questões envolvidas em dispositivos *arte&vida* sobretudo submetem o fazer a uma série de ritmos próprios, com importante papel de constituir resistência às forças que impõem à arte uma existência ‘fora dos corpos’, capturada por dinâmicas outras – é interessante pontuar aqui o comentário de Robert Smithson, recuperado por Guy Brett: “a existência do artista no tempo vale tanto quanto o produto finalizado. Qualquer crítico que desvalorize o tempo do artista é inimigo da arte e do artista”; aqui, a arte é afirmada como “pensamento vivo”¹⁵, incorporado – envolvendo também o outro, retirando-o de sua condição de espectador passivo.

Os três termos em destaque funcionam como “palavras de ordem”¹⁶, no sentido de fomentarem a produção de significados ao continuamente indicarem operações de ‘análise e desmontagem do circuito’ como prática que produz frestas nas tramas: é daí que podem surgir dispositivos de atuação em conjunta articulação com as poéticas que os animam. Ou seja, se propomos aqui a discussão da construção da figura do artista a partir dos processos de investigação e desenvolvimento elaborados em diver-

15. Guy Brett, “Introduction”, in *Carnival of perception – selected writings on art*, London, inIVA, 2004.

16. No sentido proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, não de caracterizar o enunciado no imperativo, mas de enfatizar a “relação de qualquer palavra ou enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. (...) As palavras de ordem [remetem] (...) a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’.” *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 2, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

sos gestos de intervenção, é porque há o cuidado de não deixar escapar algo da irreduzibilidade do poema, uma vez que “a singularidade do pensamento” (o poema) não pode ser substituída pelo “pensamento desse pensamento” (a filosofia)¹⁷. Em cada um dos tópicos que se seguem encontram-se comentários que procuram apontar exatamente os locais de entrelaçamento e passagem entre os diferentes papéis e lugares do circuito, indicando a permanência do poema e do signo plástico/poético como elementos irreduzíveis que contaminam e aceleram o campo com os ingredientes do deslocamento.

Artista como agenciador

Trata-se aqui de pensar a possibilidade de produzir articulações e deslocamentos que permitam o trânsito – de idéias, problemas, obras, artistas, eventos, etc – através do circuito de arte, não só em suas principais articulações como também em beiras e limites (é importante a atenção com seu lado de fora). Tais operações somente são viáveis a partir de uma compreensão do ‘sistema’ ou ‘circuito’ de arte – é interessante como esta noção se impôs com relativa facilidade, a partir da arte conceitual, indicando a influência no tecido social de algumas das questões trazidas pela cibernética, a partir dos anos 1950. Ao se atentar ao ‘sistema’ ou ‘circuito’, necessariamente está em jogo uma compreensão de seu funcionamento ou dinâmica, já que “a própria idéia de ‘circuito’ já traz em si a idéia de ‘deslocamento’: (...) Não que se queira aqui discutir o deslocamento disto ou daquilo, mas perceber *deslo-*

17. Alain Badiou, *Pequeno manual de inestética*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

camamento como movimento ou *estado de coisas* com o qual se trabalha”¹⁸. A questão seria, portanto, pensar “o circuito da arte, ou seja, quais os trânsitos que se estabelecem através de seus vários ‘nós’, entre as diversas componentes do sistema” no sentido de intervir na presente “economia do sentido ou do significado da obra e seu jogo de relações”: assim, nesse jogo, produz-se algo da ordem do imprevisito, em outra ordem rítmica.

Deslocar o circuito só pode ser pensá-lo, utilizá-lo, reconfigurá-lo para mais uma intervenção – redesenhá-lo. Há aí uma imperatividade do presente: funcionamento e permanente atualização. Um circuito não tem futuro, só o presente de seus usos e deslocamentos aqui e agora. Entretanto uma dimensão virtual se faz presente na medida em que mobiliza possibilidades de seu programa. Enquanto for capaz de viabilizar encontros e conexões um circuito permanece existindo; sem isso, cristaliza-se hibernando até sua próxima possibilidade conectiva. Sejam dinâmicas de grupo, coletivos, revistas, laboratórios, a eficiência das mutações propostas por todas estas possibilidades de intervenção se dá na medida da habilidade de se perceber conexões entre as coisas, mantendo sua capacidade vibratória de produzir desvios e redesenhar – ainda que momentaneamente – seu mapa de ligações ou – de modo mais perene – impor um novo traçado para os processos, fazê-los literalmente passar por aqui. Assim, circuito é também o informe, o redesenho, o ultrapassamento de limites olhando para fora de si no exercício de uma voracidade conectiva. Talvez aqui, nesse voltar-se para o

18. Faço aqui referência a um texto de minha autoria. Cf. Ricardo Basbaum, “Circuito de arte em deslocamento”, disponível em <http://www.videobrasil.org.br/14/port/circuito.pdf>

*exterior, se encontrem pistas estéticas: o êxtase sensorial se dá sempre como o próximo link ou conexão – ao mesmo tempo consumo e transgressão, pois as ligações em um circuito se dão sobretudo entre heterogêneos (relações, afinal): a diferença é a partícula que acopla. Seja ‘oficial’ ou ‘alternativo’, tudo são circuitos – diferindo entretanto em termos de amplitude, maleabilidade, alcance e fluência das conexões, potencial de auto-remissão que busca valor em si, na qualidade das conexões (isto é, ligações fortes, fracas, estáveis ou instáveis, conforme o caso)*¹⁹.

Para o artista como agenciador trata-se de trabalhar a emergência do sentido a partir de uma compreensão sensível, sensorial, de tantos incesantes deslocamentos, trabalhando em prol de sua aceleração, desaceleração, ralentamento, desvios, etc. A percepção torna-se mais aguda ao flagrar “perceptos e afectos”²⁰ irrompendo em diversas etapas e camadas dos dispositivos de circulação – tem-se uma *estética de deslocamento do evento* como dispositivo de seu reviramento e construção da intervenção. É claro que se poderia apontar que tal presença do circuito ou sistema como protagonista no jogo da arte não estaria efetivada sem que profundas transformações estejam em curso no campo social – por exemplo, presença de uma “esfera pública informático-mediática”²¹ (indicativa da atual crise do espaço público) e de uma economia globalizada: instala-se uma ampla mudança nas relações entre a arte e sua dimensão de recepção. Por um lado, a

19. R. Basbaum, op. cit.

20. A terminologia é de Gilles e Deleuze e Félix Guattari: “As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. Cf. *O que é a Filosofia*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

21. Expressão de Pierre Levy.

“tirania do público” aponta para a diluição do poema em favor de interesses privados corporativos – cabe apontar para o desenvolvimento de modelos para minimamente transformar o público passivo em agentes efetivos de seus processos (educação, mediações, etc); por outro, “abre-se o caminho para uma compreensão política das dinâmicas afetivas, quando se tem a amizade como forma política de construção da proximidade na distância, enfatizando as membranas e regiões de contato e agrupamento entre sujeitos singulares e acreditando no potencial transformador de tais processos (nada de amizade fraterna cristã, pacto de sangue ou intimidade compulsória com o poder: o que se quer aqui é o trânsito afetivo como política de alianças entre aqueles que vibram na dimensão de um combate que é aquele da dinâmica produtiva das ações coletivas)”²².

Artista como curador

Trata-se aqui de trabalhar de modo específico a construção do evento (mais do que seu deslocamento) em suas dimensões plásticas, táteis, sonoras e discursivas, agregando então seu inevitável caráter ‘instalativo’ – cada exposição é, a seu modo, uma ampla instalação em que o visitante é envolvido multi-sensorialmente em uma estrutura que o acolhe e que ultrapassa os limites de cada obra individual. Tudo ali – arquitetura, dimensão discursiva, possibilidades de circulação, estratégias de montagem dos trabalhos, etc – é portador de interface sensível, elemento sógnico, sinal na construção de sentido pretendida pelo evento. O curador se põe

22. R. Basbaum, op.cit. Cf. . Ver Francisco Ortega, *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.

e a manejar diversos dispositivos de linguagem plástica e conceitual, entre os quais as obras. Está em jogo uma ampla pragmática das relações institucionais, em que os diversos personagens ali envolvidos desenvolvem negociações – com a cautela de quem sabe que nesta trama já se produz estruturas de sentido e é preciso saber que tipo de evento se está construindo. David Medalla, por exemplo, ao propor em 2000 a London Biennale (autodenominando-se seu “fundador e presidente”), tomou o cuidado de desenvolver uma dinâmica interna própria regulando os contatos e comunicações entre os participantes – tal dinâmica, que sem dúvida incorpora elementos de linguagem experimentados e desenvolvidos por Medalla ao logo de seu percurso como artista²³, revelou-se como decisiva para o funcionamento do evento:

A Bienal de Londres ocorrerá entre 1º de maio e 31 de agosto de 2000, por toda a cidade de Londres. Durante este período, os artistas se encontrarão toda segunda-feira à noite, de 18hs até meia-noite, em frente à Estátua de Eros em Piccadilly Circus, Londres, para informar o público acerca de suas exposições e eventos, através da distribuição de flechas impressas com informações relevantes (datas, horários, rotas de ônibus e estações de metrô) para o público interessado.

23. É importante lembrar que David Medalla já havia co-ordenado em Londres a galeria Signals (anos 1960), tendo depois iniciado o grupo de “exploradores transmídia” Exploding Galaxy, atuado junto ao coletivo Artists for Democracy (anos 1970), e trabalhado junto a grupos como Octetto Ironico, Gay Galaxy, Synoptic Realists e Mondrian Fan Club (anos 1980/90). Cf. Guy Brett, “Pré-história e proposta da Bienal de Londres”, *Rio Trajetórias*, catálogo, Rio de Janeiro, 2002.

*O público amante da arte será encorajado a trazer flores (reais, secas, virtuais, artificiais, etc) para dar para os artistas cujos trabalhos tenham lhe agradado. Vamos reunir todas estas flores em um bouquet, fazendo-o flutuar no Rio Tâmis em Tower Bridge no último dia da Bienal de Londres.*²⁴.

Nesta discussão acerca da figura ou imagem do artista como *dispositivo de atuação* ou *intervenção*, está igualmente implícito o debate sobre os limites e contornos da obra de arte – seja contido nos limites físicos do objeto, ou estendendo suas linhas ao desenho do evento, sempre se há de considerar por onde estão passando afinal as determinações de ordem sensível e conceitual que indicam a construção, ali, de um espaço de problemas e contabilizam séries de efeitos indiretos a partir da irredutibilidade do poema à qualquer estrutura de captura. Não é difícil perceber que o evento proposto por Medalla se desenvolveria de modo diverso se fosse mediado por um ‘escritório central de produção’ ou mesmo pela estrutura hiperftrofiada de uma grande instituição – não haveria como fugir à inevitável burocracia, hierarquia de cargos, pressões de patrocinadores corporativos, construção da imagem do evento através dos departamentos de marketing, etc. Quando David Medalla contamina “a linguagem do dirigente institucional com a mesma dimensão erótica e sedutora que imprime em seus trabalhos”²⁵ não se trata, é claro, de um capricho do artista mas da consciência da que cada uma das mediações colocadas em

24. David Medalla, “London Biennale – statement”, 2000.

25. Ricardo Basbaum, “O artista como curador”, *Panorama da Arte Brasileira 2001*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2001.

jogo na construção do evento contribuem na constituição de seu perfil e caracterização de linguagem – possibilitando a produção de alguns dispositivos, inviabilizando outros.

É importante deixar claro que, dentro da construção do evento, o formato *exposição* é apenas um dos modelos possíveis de utilização – é sempre interessante deslocar espaços e procedimentos, a partir do momento em que as propostas de trabalho se superpõem aos contornos do evento mesmo, exibindo pontos comuns em que se operam passagens, transições, reverberações. Tanto faz se a iniciativa parte do artista, curador, produtor ou diretor de instituição – quando há a possibilidade de se manejar com cuidado os diversos parâmetros de configuração do evento, são produzidos desvios que se espera produtivos. Jens Hoffmann, por exemplo, é um dos agentes do circuito de arte contemporâneo que advoga por “uma forma mais radical de curadoria (...) que questiona e investiga o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições”²⁶: em sua prática tem trabalhado elementos de indiscernibilidade entre as posições do artista e do curador, dedicando-se à pesquisa de diferentes formatos. Aqui fica claro que todos os diversos papéis dentro do circuito de arte configuram-se como *práticas*, envolvendo procedimentos de graus diversos que efetivamente vêm sendo gradativamente flexibilizados – é decisivo que os agentes preocupados com a elaboração cuidadosa de dispositivos de atuação (está claro que não se trata apenas dos artistas) atentem para a dimensão rizomática que torna inseparáveis as conexões entre o poema e suas mediações;

26. Jens Hoffmann, “A exposição como trabalho de arte”, in *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

sempre, sem a devida intervenção nas camadas mediadoras não se produz a espacialidade adequada à sua emergência.

Artista como crítico

O texto de artista tem despertado interesse crescente – sendo, inclusive, agora ordenado sob essa rubrica – não por revestir-se de importante caráter documental ou por trazer de modo claro questões trabalhadas pelos artistas em suas pesquisas, mas por indicar com evidência a dimensão *sensorio-conceitual* da criação artística. Ou seja, a especificidade do campo contemporâneo das artes visuais não mais residiria na busca da *pureza* da visualidade, mas na riqueza de seu tecido contaminado das mais diversas operações que trabalham a articulação entre discurso e visualidade. É na crescente elaboração – que se torna mais e mais complexa – das relações entre um fio discursivo particular e diversas manobras que atendem às ações próprias do sensorial sobre o mundo, que se torna possível a modalidade de problematização característica da arte²⁷. Logo, a utilização da ferramenta discursiva reveste-se de importância enquanto recurso decisivo para a atuação do artista contemporâneo, uma vez que seus gestos de intervenção não escapam à mediação conceitual – claro que todo o problema

27. Para a compreensão das relações entre discurso e visibilidade são fundamentais os três pontos da teoria do enunciado proposta por Michel Foucault. Segundo o pensador francês, enunciados e visibilidades estão em “presuposição recíproca”, são “matérias heterogêneas” (não possuem nada em comum) e estão em estado de “não-relação” (existe um espaço ‘entre’). Daí que somente podem estabelecer uma situação de confronto, de mútuo “combate e captura”. Cf. Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, São Paulo, Paz e Terra, 1988, e Gilles Deleuze, *Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

está nas modalidades desta articulação e todo o esforço na utilização deste recurso pode vir a se perder caso seja mobilizado de forma improdutiva (isto é, hierarquizando de forma logocêntrica discurso e visualidade, desmobilizando a multiplicidade interpretativa a partir de uma verdade única, oficializando a arte a partir das demandas do poder público e corporativo, etc.).

Se pensarmos nas visitas de Cézanne ao Louvre, para estudar os ‘grandes mestres’, percebemos como há ali uma consciência da presença de narrativas da história da arte informando os caminhos de sua pesquisa plástica – ao seu modo, o artista ali busca intervir em certa trama discursiva, uma vez que suas pinturas tentam constituir a potencialidade para produção desvios na teia discursiva: é preciso perceber que a utilização da especificidade do enunciado por parte do artista não precisa necessariamente se dar a partir da prática da escrita (ensaística, narrativa, poética, experimental, etc), mas principalmente a partir da consciência de seu modo operativo junto à pesquisa sensorial e plástica – visibilidade e invisibilidade são também e sobretudo propriedades da escritura.

Só existe a possibilidade de um pensamento com arte (e não um pensamento meramente aplicado na arte), isto é, um pensamento que seja pura prática, que seja essencialmente móvel, que exerça-se nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas, só há possibilidade de um verdadeiro pensamento plástico se houver, inequivocamente, primazia da forma visível sobre a forma enunciativa. As artes plásticas seriam, deste modo, uma espécie de campo invertido do pen-

*samento, um saber ao avesso – ou um avesso do saber –, constantemente pressionando e provocando turbulências no conjunto dos pensamentos estabelecidos*²⁸.

Assim, manifestos, ensaios, textos críticos, proposições, comentários, etc., apontariam sobretudo para uma lucidez de utilização da ferramenta discursiva como tentáculo ativo das propostas de intervenção pretendidas, e aí se inscrevem também os contornos de determinado dispositivo de atuação sendo continuamente delineado e re-delineado. É a partir deste espaço intermediário, em que discurso e visualidade se entrelaçam, que textos podem ser pensados como ‘obra de arte’ – não importa apenas que a frase seja tornada visual, plástica, com escala, textura, material, cor ou relevo, mas sim que sua presença se articule com a consciência da existência de interstícios e frestas, relações a serem agenciadas, dispositivos a construir. Se a crítica de arte pode ser tomada como “terreno privilegiado da ficção contemporânea”, convém exercitar suas possibilidades – tal qual se articula na revista de arte *item*²⁹, por exemplo, como projeto editorial (para trazer aqui traços de uma experiência pessoal de trabalho coletivo) – deixando-se contaminar:

Que tipo de exercício ficcional é interessante hoje como programa de ação? Trata-se de compreender as possibilidades das ferramentas de produção do discurso crítico, articulando-o com as condições do campo da arte (e da cultura)

28. Ricardo Basbaum, “Migração das palavras para a imagem”, in *Gávea*, nº 13, Rio de Janeiro, setembro 1995.

29. Publicação de arte e cultura contemporânea iniciada no Rio de Janeiro em 1995, tendo como editores Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum e Raul Mourão. A partir do segundo número, Basbaum e Coimbra seguem como editores. Já foram publicados seis números.

contemporânea: produzir sempre um encontro estranho, tenso, sinuoso, divertido, entre textos e trabalhos de arte de modo a confundir e sobrepor suas fronteiras e limites. Hoje impõe-se um uso da palavra não mais sob o modo reativo (em que os discursos são produzidos após os acontecimentos, servindo apenas para legitimá-los ou criticá-los, sob a forma do comentário) mas principalmente prospectivo, configurando mais do que nunca uma forma de ação, produção de espaço e criação de um território. Neste jogo de espacialidades, crítica e trabalhos de arte estabelecem um fértil protocolo de confrontações: enquanto que os trabalhos de arte estabelecem as estratégias concretas de ocupação, lançando-se aqui e ali sob a forma de objetos, imagens, instalações, performances, etc, o discurso crítico tece suas linhas através de todas essas obras, propondo jogos narrativos ou antinarrativos de reordenação e condução do pensamento. Mas não basta ocupar com invenções e experimentações visuais e discursivas este imenso campo de vertigem verbal-visual: a atualidade nos convida a agenciar esta produção com as demandas da vida e da cultura, colocando em jogo a fabricação transitória de identidades, a intervenção em contextos locais, o estabelecimento de virtualidades e coordenadas de ação, o desenvolvimento de circuitos, membranas e regiões de contato. É aí que entra em cena a revista, como suporte estratégico de um projeto que se quer necessariamente coletivo em sua demanda. Escrevo a partir de um determinado circuito, o contexto da arte brasileira, com suas idiossincrasias e particularidades, limites e potencialidades. Dentro desta locaização geográfica e cultural chamada Brasil é necessário um esforço imaginativo e ficcional para produzir um jogo de consistência discursiva como parte de um projeto efetivo de intervenção – que se torna visível a partir

*das obras produzidas pelos artistas contemporâneos – e entrelaçamento com o panorama da atual globalização e transculturalidade*³⁰.

Hoje, um projeto de intervenção crítica que leve em conta os limites da escrita em sua articulação com a obra de arte, em sentido amplo, haverá de lidar com uma escrita tátil (o agregado obra de arte + texto), compreender a organização espacializante do componente discursivo (desde a página em branco de Mallarmé até a operação de “[abstrair] propriedades do fluxo da experiência e fixá-las em forma espacial”³¹), evidenciar a presença do dispositivo operacional que se configura a partir do agregado obra + texto (e os efeitos daí decorrentes), operar a partir da dupla captura sensação/conceito (percepção em rede).

* * *

Esta apresentação partiu de experiências propostas por Marcel Broodthaers, indicativas de um certo modo de conduzir a prática artística que se revela inseparável de um olhar acerca do circuito de arte que a legitima – em suas várias linhas e contornos, suas instâncias e personagens. A partir dessa possibilidade, Broodthaers demonstra como a emergência do poema, em sua complexa articulação com o campo em que se insere, e ao mesmo tempo em sua irreduzibilidade (ainda que parcialmente determinada pela dinâmica do contexto), deflagra um potencial de atuação enquanto dispositivo reorganizador de seu entorno imediato.

30. Ricardo Basbaum, *Foro Internacional de Revistas de Arte Contemporâneo*, Cidade do México, 1999.

31. David Harvey, *Condição pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1992.

O artista que aí se forma percebe a si mesmo como dispositivo operacional que continuamente se re-organiza, no sentido de estender sua prática pelos vários papéis e mediações proposto pelo circuito.

Diante de tanta dinâmica, não há porque fixar qualquer diagnóstico de modo arbitrário. Logo, os comentários aqui gostariam de ser mantidos em aberto, em contínua confrontação com as coisas. É apenas para efeito de *memorização, compactação e organização* do pensamento que trago aqui sete tópicos conclusivos, à guisa de finalização:

- (1) condição contemporânea do artista que excede à produção de objetos ou obras, exibindo fluência, deslocamento e mobilidade como valores: trata-se de desenvolver ferramentas de trabalho que viabilizem esse deslocamento;
- (2) prática que se caracteriza pela ação e intervenção sobre os circuitos mediadores de sua funcionalidade e atuação: deslocar-se através de relações e redes, compreendendo a si próprio como resultado dessa dinâmica;
- (3) atuação na construção de eventos e situações, através da produção e administração de suas diversas camadas de articulação e mediação;
- (4) atenção aos jogos de linguagem (tecnologia da imagem, corpo, espacialidade, texto, etc) que articulam passagens pelas áreas de continuidade que resultam na construção do evento e suas mediações;
- (5) deslizamento dos traços do poético para outros setores da construção do acontecimento artístico, contaminando o ambiente ins-

titucional e produzindo re-invenções de papéis e instâncias;
(6) buscar a dimensão sensorial própria da experiência do contexto como processo, tendo a montagem de situações e a percepção das estruturas do sistema como experiências vivenciais. Fenomenologia do conceito: “pôr-se a si mesmo e pôr seu objeto, ao mesmo tempo em que é criado”³².
(7) dupla percepção da obra, em sua autonomia e em suas ligações com um campo, circuito ou sistema: há uma outra sensorialidade operando nos corpos, a ser exercitada.

Obrigado e boa tarde. ☺

32. Éric Alliez, *Da impossibilidade da fenomenologia*, São Paulo, Editora 34, 1996.

Texto originalmente publicado em:
27a. Bienal de São Paulo – Seminários, Curadores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2008.

Desplazamientos
rítmicos: el artista
como gestor, cura-
dor y crítico.

Para lograr una aproximación a la obra y actuación de Marcel Broodthaers, propongo aquí algunas observaciones acerca de la práctica del artista contemporáneo en su desplazamiento a través del circuito del arte. Broodthaers es uno de esos artistas cuyos aspectos definitorios e interesantes de trabajo residen, principalmente, en las decisiones relativas a su actuación a través de gestos que se extienden más allá del instante de producción de la obra-objeto, y tocan los contornos del sistema del arte en sus diversas instancias de gestión, comentario y construcción del evento. En procedimientos de este tipo, hay una inevitable mirada sobre sí mismo no como individuo o sujeto psicológico, sino como *dispositivo de actuación* en construcción. Es decir, la figura del artista, la imagen del artista y el tipo de artista son creados en el momento mismo de producción de la obra. Esto no es fruto de una “elección” simple y directa, sino del inevitable desdoblamiento de la condición del *campo* de trabajo. El artista, dentro de las opciones de movimiento que el circuito ofrece a cada momento, no puede tomar decisiones de actuación que no impliquen, al mismo tiempo, la conformación, deformación, distorsión, delineamiento y re-delineamiento de su figura y de lo que significa ser artista como *dispositivo de trabajo*, que precede y sucede a su obra.

Una noción de artista en tanto ‘dispositivo de actuación’ –incluso sólo pudiendo ser inherente a la propia condición de invención y autonomía del arte acuñada a partir del Renacimiento y la Modernidad, con énfasis en su actuación gradualmente desplazada desde el virtuosismo artesanal hacia la producción de dispositivos sensibles de pensamiento– está claramente definida, a partir de referencias del arte contemporáneo, tanto por los procedimientos

traídos a la superficie por las proposiciones del arte conceptual, cuanto por la práctica del *body-art*. Sea en uno u otro caso, está en juego no sólo la discusión de los mecanismos para operar dentro de la disociación entre los límites del *sujeto empírico* y el *sujeto artista* (allí donde suceden los desplazamientos arte-vida), sino también la presencia del propio cuerpo como uno de los materiales de trabajo, así como la producción de la *imagen del artista* como elemento intercesor junto a un sistema de mediación o circuito. Teniendo como referencia un cierto conjunto de prácticas constitutivas del campo de las artes visuales, aquel (aquella) agente productor(a) allí envuelto(a), necesariamente trabaja una cierta construcción de sí mismo(a), con gestos y atribuciones *a priori* y *a posteriori*, al mismo tiempo como condición de posibilidad y derivación inmediata de las acciones emprendidas.

En su importante secuencia de textos, bajo el título de “Educación del An-artista, Partes I, II y III”, el norteamericano Allan Kaprow desarrolla comentarios acerca de un modelo de artista producido a lo largo de las diferentes maniobras emprendidas en el desarrollo de su obra. Al proponer caminos para caracterizar y producir “an-artistas” (a través de la educación como instrumento transforma-

1. Las tres partes de *The Education of Un-Artist* fueron publicadas, respectivamente, en 1971, 1972 y 1974. Cf. la recopilación *Essays on the blurring of art and life*, con estos y otros textos de Allan Kaprow, editada por Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1996.

En el texto *The education of the un-artist*, Kaprow utiliza tres diferentes términos para hablar de los tipos de artista en la historia del arte del siglo XX: 'anti-artist' para referirse a Marcel Duchamp y a Dada; 'non-artist' para las neo-vanguardias, tipo Fluxus, de los años 60; 'un-artist' para referirse al tipo de artista que él propone. Si bien existe una traducción al castellano de 'un-artist' como 'des-artista' ("La educación del des-artista", Allan Kaprow. Ardora ediciones, Madrid, 2007), hemos tomado la sugerencia de Ricardo Basbaum para usar 'an-artista' porque a la vez que niega posee una semejanza sonora con 'anarquista'. (Nota de Andrea Ruiz)

dor), Kaprow delinea el perfil de lo que él cree que es el *dispositivo de actuación* más productivo para enfrentar la región paradójica arte&vida: enfatizar el humor como parte del proceso de “an-artizarnos” (“un art ourselves”), “evitar todos los papeles estéticos, abandonar todas las referencias del ser artista de cualquier tipo. Al convertirnos en an-artistas, podremos existir tan fugazmente cuanto los no-artistas, ya que cuando el arte como profesión es descartada, la categoría de arte se vuelve sin sentido o, al menos, anticuada”. En este ejemplo resulta interesante percibir el desarrollo de una modalidad de artista que es consecuencia de un proceso de investigación e invención del lenguaje, pero también es condición para la continuidad del trabajo.

En otro registro, Vito Acconci llama la atención hacia el desarrollo de su lenguaje de acción y de performance donde él es el instrumento de trabajo de sí mismo:

*Si me especializo en un medio (...) definiré un terreno para mí (...), en lugar de regresar al terreno, yo desplazaría mi atención y me volvería hacia el “instrumento”, haciendo foco en mí mismo en tanto instrumento que accionaría en cualquier terreno que, de tiempo en tiempo, estuviese disponible. Pero estoy enfocado en mí mismo a partir de una distancia: me veo, veo el espacio, las figuras a mi alrededor... (estoy muy distante para ser visto como un “yo”: soy visto desde fuera, puedo ser considerado sólo un “transportador físico”).*³

2. A. Kaprow, *The Education of the Un-Artists*, Parte I, op.cit.

3. Vito Acconci, “Steps into performance (and out), en *Lucas, cámara, acción (...)* Corten! - Videoacción: el cuerpo y sus fronteras, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997.

En este caso, Acconci se conforma como artista a partir de experiencias en las que deliberadamente se superponen cuerpo-propio y cuerpo-obra (para Antonio Manoel, esto se dio en un flash, en 1970, en el MAM-RJ [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro]), experimentando con la posibilidad de desplegar proyectos en los que se auto-transporta de una situación a la otra, en los que el cuerpo físico como elemento otro de sí mismo implica la reinención de sí como artista. En este otro pasaje, Acconci indica una vez más cómo en el intrigante proceso de movilizar el propio cuerpo como objeto indica, de hecho, la construcción de un modus operandi en el que, al mismo tiempo, se reconstruye como artista: “[en 1969] el modo en que empezaba un trabajo era pensando en mí, no como objeto sino como un instrumento que podría entrelazarse con un sistema ya existente en el mundo. ¿Cómo podría conectarme a ese sistema? Todo comenzó para mí con nociones de movimiento, probabilidad, instrumentos”⁴.

Es interesante observar que no es una simple coincidencia el hecho que tanto Vito Acconci como Marcel Broodthaers se hayan desplazado de la literatura hacia el campo de las artes visuales: ambos atraviesan fronteras entre circuitos habiendo procesado, en ese pasaje, una reinención de sí mismos en el sentido de fabricar nuevos dispositivos de actuación frente a un diferente contexto, voluntariamente escogido. Sea A(cconci) o B(roodthaers), existe la motivación de algún tipo de apertura implicada en el salto de un lugar al otro. Escribe Acconci:

4. Vito Acconci, “Lecture: September 16, 2002” en (Eds) Jen Budney y Adrian Blackwell, *Unboxed: engagements in social space*, Ottawa, Gallery 101, 2005.

*Cuando uno conduce hacia un túnel sin salida, debe saltar hacia afuera. Para mí, el salto fue hacia afuera del contexto de la escritura, hacia afuera del contexto de la poesía, y hacia dentro del contexto del arte. ¿Por qué el contexto del arte? Porque al final de los años 1960 (...) el arte parecía ser un tipo de campo “sin campo” (...) sin características propias (...) un campo hacia dentro del cual se podrían importar cosas de los otros campos, de la tecnología, la sociología, etc.*⁵

Broodthaers, al emprender su “viaje del mundo de la literatura hacia las artes plásticas”⁶, también deja algunos comentarios interesantes y singulares. Es pertinente en este caso recordar que se trata de un movimiento tardío, ya que habiendo iniciado sus aventuras en el contexto literario desde los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial, es recién en 1964, a los 40 años de edad, cuando consolida tal desplazamiento a través de uno de los más queridos rituales del campo: una exposición individual, realizada en la Galeire Saint-Laurent (Bruselas). Prácticamente todos los comentarios de su obra destacan el texto publicado en la invitación de esta primera muestra, del cual extraigo la frase inicial: “La idea, al final, de inventar algo insincero me vino a la cabeza, y de una vez por todas me puse a trabajar”⁷. Su obra *Pense-Bête* (1964) es una pieza clave en este desplazamiento al constituirse al mismo tiempo en título de su último libro y en un *objeto-assemblage*, conformada por los últimos 50 ejemplares del libro reunidos

5. V. Acconci, op. cit.

6. Miguel Leal, “A verdade da mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers”, disponible en http://virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html

7. Marcel Broodthaers, Galerie Saint-Laurent, 1964, apud M. Leal, op. cit.

bajo “una masa deforme de yeso blanco”, que impide la lectura y alerta sobre “la insuficiencia mutua de representación escrita y de la representación visual”⁸; en palabras del artista: “no se puede, aquí, leer el libro sin destruir el aspecto plástico”⁹. Al referirse a esta obra, Broodthaers comenta, resaltando la diferencia entre los dos tiempos, que “hasta ese momento, yo vivía prácticamente aislado del punto de vista de la comunicación, mi público era ficticio. Repentinamente, éste se torna real a un nivel en el que la cuestión es de espacio y conquista”¹⁰.

Es curioso cómo el propio artista reconoce su entrada en el campo del arte a partir del gesto de “insinceridad”, de la adopción de una serie de instrumentos para construir lo que puede ser considerado un ejercicio de “ficción como medio”¹¹, al mismo tiempo que, a partir de este gesto, pretende hacer que su público deje de ser ficcional para adquirir la consistencia de una dimensión “real”. Al provocar al público, en *Section des Figures* (1972), con la expresión “¡Público, eres ciego!”, Broodthaers se desempeña con soltura por los mecanismos del campo del arte, trabajando en ese evento con “la contracción de un concepto de Duchamp y un concepto antitético de Magritte”, resultando de ello la fórmula: “esto no es un trabajo de arte”¹². Allí está claramente defi-

8. M. Leal, op.cit.

9. Marcel Broodthaers, fragmento de la entrevista de Irmeline Leber, en *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux Arts, 1974, apud Marie Muracciole, “... Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache”, disponible en <http://leportique.revues.org/document402.html>

10. Marcel Broodthaers, 1974, apud M. Leal, op. cit. Y M. Muracciole, op. cit.

11. Rosalind Krauss, *A voyage on the north sea – art in the age of the post-medium condition*, New York, Thames&Hudson, 1999. Para la autora, se trata de “medio como una forma de especificidad diferencial”.

nida la postura de un artista que construye su dispositivo de actuación a partir del desmontaje de las estructuras del circuito del arte, revirtiendo convenciones y mecanismos. Mientras que Magritte contribuyó con la investigación de los límites de la representación en la pintura precipitando su implosión, Broodthaers quiere configurar un modo operativo a partir de la artificialización y protagonismo de las prácticas de desplazamiento de objetos, espacios y agentes entre diversos roles y lugares: objetos de diversas procedencias reunidos en una misma sala de exposición, sección del museo establecida en una playa, visitantes desplazados hacia su estudio privado o conducidos en ómnibus entre dos ciudades, estudio privado convertido en museo, etc. Es preciso advertir: “no está permitido el público”, “prohibidos los niños”, “propiedad privada”. De esa manera, afirmar la condición de *cómo* operar en cuanto artista, pasa a ser un apoyo *en movimiento*, mientras que lo que se percibe es la reinención de esta condición, a la luz de la posibilidad de continuar efectuando tales desplazamientos y ser con ellos desplazado.

En la dinámica planteada antes, el primer gran pasaje se da al transformar la oposición “poeta vs. público ficticio”, en la de “artista insincero vs. público real”. El modo en el que Broodthaers conquista la dimensión pública para su obra, se confunde fácilmente con su entrada al circuito del arte, la metamorfosis de poeta en artista: transformarse en artista implica comprender los límites y especificidades de este circuito. Además, indica que la singularidad de su acción reside en emprender la tarea de traer a primer

12. Marcel Broodthaers, apud Douglas Crimp, “This is not a museum of art”, en *On the museum's ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

plano el propio circuito (papeles, instancias, instituciones), a través de gestos “insinceros” –no deshonestos pero de orden ficcional–, en los que el discurso desempeña un papel importante al conducir una narrativa incesante que puntúa cada uno de sus pasos. De este modo, al formular más tarde la oposición “esto no es un trabajo de arte vs. público ciego”, Broodthaers se coloca en línea (hoy por cierto estaría *online*) con ciertas investigaciones que abordan los límites del arte conceptual y las cuestiones relativas a lo sensible, indicando una transformación perceptiva en curso (que retomaremos más adelante). Además, está claro que apuntar hacia un análisis del circuito a partir de una categoría (el *público*) es característica típica de la nueva configuración del circuito del arte contemporáneo, y mucho menos influyente en las dinámicas del arte moderno.

El *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas* fue “fundado en 1968 bajo la presión de la percepción política de su tiempo”, y concluido en “los límites de la consagración, gracias al Kunsthalle de Düsseldorf y Documenta”¹³, lo que indica una importante capacidad para mantenerse *permeable* a la dinámica de los hechos que produce y provoca. De la misma manera, el dispositivo de actuación desarrollado por Broodthaers también debe, de alguna manera, toda su potencia y posibilidad a la similar capacidad de ocupar una región en el circuito del arte, en la que se puede cultivar el libre acceso a sus varios roles (artista, coleccionista, director de museo, etc.) e instancias, sin que se pierda la permeabilidad de reaccionar a los efectos y desplazamientos.

13. Marcel Broodthaers, carta abierta, Kassel, 1972, apud D. Crimp, op. cit.

Lo que debe destacarse es la claridad del artista al afirmar, dentro de la trama del circuito del arte, un espacio de tránsito en el que ágilmente se pasa de un rol a otro, de un punto al otro, de institución a institución, de evento a evento (incluso se entrecruzan las categorías: de rol a institución, de evento a rol, de institución a evento, etc.). Existe una marcada disposición a trabajar la dimensión de las redes, nodos y conexiones en el sentido de resguardar la posibilidad de movimiento, evitando la disipación en puntos aislados y autónomos.

Cuando el 23 de febrero de 1962, en Bruselas, Marcel Broodthaers fue “firmado” por Piero Manzoni (“Declaración de Autenticidad N° 071”), y pasó a ser considerado a partir de esa fecha como “un auténtico trabajo de arte para todos los propósitos e intenciones”, ya estaba en marcha su desplazamiento entre el circuito literario y el artístico. El gesto de Manzoni traía a la superficie, de modo contundente e irónico, las convenciones y rituales del sistema del arte, así como los límites de la efectividad de su juego ficcional. Experimentar en la propia piel el impacto de estas determinaciones teniendo la firma de Manzoni como un tatuaje, no es poco. Hay aquí gestos decisivos: cotejar la historia del arte, inscribir en el propio cuerpo las convenciones de un sistema, tratarse o reificarse en tanto mercancía, buscar la materialidad de los procesos, percibir algo de una dimensión orgánica de la vida que pulsa entre el narcisismo y la universalidad de la realidad biológica y fisiológica,¹⁴ etc. Cuestiones que, inevitablemente, producirían marcas perennes en la actuación de Marcel Broodthaers.

14. Germano Celant, “O credo materialista de Piero Manzoni” en *17ª Bienal de São Paulo – Catálogo Geral*, São Paulo, Fundação Bienal, 1983.

Me interesa aquí, sobre todo, detenerme en la producción de ciertos padrones rítmicos –resonancias, redundancias, reverberaciones–, en relación al delineamiento de lo que sería la construcción de su dispositivo de actuación, el desarrollo interrelacionado de la producción de un “modo de ser artista” (operacionalidad, imagen, acción), y el desdoblamiento de las proposiciones y juegos de una poética que inevitablemente escapa hacia el exterior por los intersticios de un sistema o circuito.

A partir de ahora realizo yo un desplazamiento, de modo que los puntos de contacto con los aspectos de la obra de Marcel Broodthaers mencionados hasta aquí, se hagan presentes en las condiciones del enfrentamiento en el campo del arte hoy. Resulta interesante de manera esencial el diálogo productivo, evitando la simple investigación histórica, y tornando así evidente la presencia y la transformación de ciertas cuestiones que son indicadores de una de las posibles configuraciones de los *impasses* que nos movilizan.

No caben dudas que la condición del artista contemporáneo implica la posibilidad de desplazamiento por diferentes roles y lugares dentro del circuito del arte. Sean las prácticas de gestión, de curaduría o crítica, se trata de la articulación de actividades diferentes y su desplazamiento por varias instancias: la construcción del evento y del acontecimiento, la articulación de mediaciones discursivas de modalidad crítica, conceptual, teórica e histórica. Es interesante observar cómo los trazos de estos modos de acción se encuentran presentes en las formas de actuación del

artista de hoy. No me refiero aquí de modo directo a aquellos artistas que ejercitan regularmente la escritura (sobre sí y sobre los otros), que se organizan en colectivos y construyen eventos, o que se dedican particularmente a producir exposiciones en diferentes formatos y medios; está claro que en estos casos existe una actuación que quiere ser múltiple. No obstante, insisto en que todo artista contemporáneo roza este hacer múltiple. Que el artista sea delineado(a) como personaje en continuo desplazamiento a través de prácticas, saberes y discursos, dotado(a) de ciertos recursos técnicos y conceptuales que posibilitan ese desplazamiento –al menos en potencia–, es característico del campo que legitima su condición y posibilidad en este inicio del siglo XXI. Es decir, si pensamos en un artista que se dedica hoy exclusivamente a la práctica de la pintura, jamás avanzará en su hacer mientras *solamente* crea en la representación, en el plano, en la cuestión cromática, etc. Es necesario asociar búsquedas estéticas a un discurso (técnicamente) elaborado de la práctica en la que se desempeña, comprender la inserción de su hacer en un circuito o sistema observando las diferentes fuerzas actuantes y las conexiones adecuadas a su proyecto de inserción, y que al exhibir su trabajo, sea capaz de buscar las mejores soluciones de montaje conociendo cómo ocupar el espacio, cómo dialogar con la arquitectura y con los otros artistas presentes, etc. Si no demuestra un mínimo criterio al enfrentar estos problemas, asumirá un papel pasivo ante los ritmos propios del circuito, tomando cada decisión de acuerdo a los intereses del sistema que siempre se acoplan a los trabajos (hoy más que nunca bajo el impacto de la globalización neo-liberal) y, a *grosso modo*, ubicando las discusiones del arte en un plano secundario y poco problematizador. En la construcción efectiva de

su estrategia de intervención ante el circuito, ese artista solamente puede aspirar a cierto mínimo grado de autonomía (es decir, el resguardo de su capacidad de desplazamiento), si comprende su hacer como un conjunto de prácticas que no solamente incorporan tales asuntos plásticos, sino que las percibe como co-extensivas a las prácticas de gestión, curaduría y crítica. Se trata, entonces, de intentar comprender la complejidad que surge a partir de tales acoplamientos, tanto a nivel conceptual como sensorial, considerando al desplazamiento por diversos roles un rasgo efectivamente constitutivo de las condiciones de actuación de los artistas. Del mismo modo, resulta claro que este cuadro de complejidad se proyecta también sobre los límites de la práctica de cada uno de los otros segmentos del circuito.

Es interesante observar que esa manera de concebir la práctica del artista contemporáneo podría indicar, en apariencia, un gran esfuerzo por parte de este artista al complementar su hacer con determinaciones de las áreas de la gestión, de la curaduría y de la crítica, un cuádruple trabajo. Mientras tanto, si revisamos el panorama de las primeras décadas del siglo XX, en las que emergieron algunas de las principales vanguardias históricas, se constata que la articulación de los lenguajes plásticos que se pretendían puramente autónomos se da de manera concreta a partir de un libre desplazarse de los artistas por lo que estamos llamando prácticas de gestión, curaduría y crítica. Estos artistas lograron una aguda elaboración discursiva y conceptual sobre su hacer, gestionaron sus propios eventos y proyectos editoriales, organizaron las exposiciones individuales o de grupo que dieron lugar al surgimiento de movimientos, etc. Cada una de estas

prácticas, pues, se daba también como invención de un lenguaje, sin estar aisladas de las investigaciones “autónomas” del campo plástico. Cabe entonces invertir la cuestión y preguntarse de qué manera fue evolucionando este proceso de segmentación del circuito del arte, y cómo el campo de trabajo fue estableciendo las diversas competencias profesionales, supuestamente especializadas (las formaciones específicas y aisladas del artista, del curador, del crítico), garantizando reservas de mercado y toda una rica economía con impacto directo en la construcción y concepción del lugar y del papel del arte y del artista en el sistema hiperinstitucionalizado de hoy, y en sus relaciones con el tejido social. Vale la pena intervenir en el automatismo de este proceso, y producir algún tipo de desvío que signifique, al menos, la no aceptación pasiva y simple de un conjunto de contornos conforme se presentan en el día a día.

Tres aspectos parecen desempeñar un papel clave para iniciar una intervención en el estado de cosas: *desnaturalización, politización y relaciones arte&vida*. De manera simple y directa, la movilización de cada uno de estos rasgos dinamiza los movimientos menos previsibles del circuito del arte: no aceptar los modelos a partir del automatismo de su distribución y ofrecimiento, tener en cuenta la presencia de redes de interés de diferentes grados que están implicadas en cualquier desplazamiento, prestar atención a las paradojas que remiten al cuerpo vivido y sus ritmos propios. Por ello es importante instaurar estados no-lineales de imprevisibilidad, riesgo, vulnerabilidad. Está claro que no se trata de una fórmula o un recetario a ser aplicado, aunque sí son constitutivos determinantes de un dispositivo de intervención y cons-

trucción de espacios de desplazamiento y actuación frente a un contexto dado, que necesariamente nos incluye entre sus actores. De allí que sea importante la práctica de desnaturalizar los modelos y procesos que constituyen este circuito. *Desnaturalizarlo* significa no considerarlo listo y acabado, ya que sus configuraciones responden de manera inequívoca a un cierto estado de cosas. Sobre todo en la actual perspectiva neo-liberal, en la que fácilmente se articulan valores del capital corporativo y del área cultural. Del mismo modo, es preciso *politizar* la red de relaciones que lo constituye, entendiendo que cada uno de los participantes de este circuito está atravesado por líneas, puntos, nodos, etc., para recuperar así posibilidades de tejer otras conexiones, desteterlas, atar y desatar nudos, moviéndose en grupos y colectivos, proponiendo alianzas o produciendo desvíos. Finalmente, las cuestiones implicadas en los dispositivos *arte&vida* sobre todo someten el hacer a una serie de ritmos propios, con la importante función de oponer resistencia a las fuerzas que imponen al arte a una existencia “fuera de los cuerpos”, capturada por otras dinámicas. Al respecto, es interesante mencionar el comentario de Robert Smithson recuperado por Guy Brett: “La existencia del artista en el tiempo vale tanto cuanto el producto finalizado. Cualquier crítico que desvalorice el tiempo del artista es enemigo del arte y del artista”. Aquí, el arte se afirma como “pensamiento vivo”¹⁵, incorporado, implicando también al otro, retirándolo de su condición de espectador pasivo.

Los tres términos destacados funcionan como “palabras de

15. Guy Brett, “Introduction”, en *Carnival of perception – selected writings on art*, London, inIVA, 2004.

orden”¹⁶, en el sentido de que fomentan la producción de significados al indicar continuamente operaciones de “análisis y desmontaje del circuito” como práctica que produce fisuras en las tramas: es de aquí que pueden surgir dispositivos de actuación en articulación conjunta con las poéticas que los animan. O sea, si proponemos aquí la discusión de la construcción de la figura del artista a partir de los procesos de investigación y desarrollo elaborados en diferentes gestos de intervención, es porque existe el cuidado de no dejar escapar algo en la irreductibilidad del poema, ya que “la singularidad del pensamiento” (el poema) no puede ser sustituido por el “pensamiento de ese pensamiento” (la filosofía)¹⁷. En cada uno de los tópicos que siguen, hay comentarios que buscan apuntar precisamente hacia los lugares de enlace y pasaje entre los diferentes roles y lugares del circuito, indicando la permanencia del poema y del signo plástico/poético como elementos irreductibles que contaminan y aceleran el campo con los ingredientes del desplazamiento.

El artista como gestor

La intención es pensar sobre la posibilidad de producir articulaciones y desplazamientos que permitan el tránsito —de ideas, problemas, obras, artistas, eventos, etc.—, a través del circuito del arte,

16. En el sentido propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, no de caracterizar el enunciado en el imperativo, sino de enfatizar la “relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, o sea, con actos de habla que se realizan en el enunciado, y que pueden realizarse sólo en él. (...) Las palabras de orden [remiten] (...) a todos los actos que están ligados a los enunciados por una ‘obligación social.’” *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 2, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

17. Alain Badiou, *Pequeno manual de insetética*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

no sólo en sus principales articulaciones como también en bordes y límites (es importante prestar atención al lado de afuera). Tales operaciones solamente son viables a partir de una comprensión del “sistema” o “circuito” del arte. Es interesante cómo esta noción se impuso con relativa facilidad a partir del arte conceptual, evidenciando la influencia de algunas de las cuestiones traídas por la cibernética a partir de los años 1950 en el tejido social. Al mirar atentamente el “sistema” o “circuito”, necesariamente se pone en juego una comprensión de su funcionamiento o dinámica, ya que “la propia idea de “circuito” trae en sí la idea de “desplazamiento”: (...) no se quiere aquí discutir el desplazamiento de esto o de aquello, sino percibir el *desplazamiento* como movimiento o *estado de cosas* con el cual se trabaja”¹⁸. La cuestión sería, por lo tanto, pensar “el circuito del arte, o sea, cuáles son los tránsitos que se establecen a través de sus varios ‘nodos’, entre los diferentes componentes del sistema” en el sentido de intervenir en la presente “economía del sentido o del significado de la obra y su juego de relaciones”. Así, en ese juego, se produce algo imprevisto en otro orden rítmico.

Desplazar el circuito sólo puede significar pensarlo, utilizarlo, reconfigurarlo para una mayor intervención, es decir, rediseñarlo. Existe un imperativo de presente: funcionamiento y permanente actualización. Un circuito no tiene futuro, sólo el presente de sus usos y desplazamientos aquí y ahora. Mientras tanto, una dimensión virtual se hace presente en la medida en que moviliza posibilidades

18. Hago aquí referencia a un texto de mi autoría. Cf. Ricardo Basbaum, “Circuito de arte em deslocamento”, disponible en <http://www.videobrasil.org.br/14/port/circuito.pdf>

*de su programa. En cuanto sea capaz de viabilizar encuentros y conexiones, un circuito existe; sin eso, se cristaliza hibernando hasta su próxima posibilidad conectiva. Sean dinámicas de grupo, colectivos, revistas, laboratorios, la eficiencia de las mutaciones propuestas por todas estas posibilidades de intervención se da en la medida de la habilidad de percibir conexiones entre las cosas, manteniendo su capacidad vibrante de producir desvíos y rediseñar, aunque sea momentáneamente, su mapa de vínculos. O, de modo más permanente, imponer un nuevo trazado para los procesos, hacerlos literalmente pasar por aquí. Así, el circuito es también el informe, el rediseño, el traspaso de los límites, mirando hacia fuera de sí en el ejercicio de una voracidad conectiva. Tal vez aquí, en este volverse hacia el exterior, se encuentren pistas estéticas: el éxtasis sensorial se da siempre como el próximo link o conexión. Al mismo tiempo, consumo y transgresión, pues las vinculaciones en un circuito se dan, sobre todo, entre heterogéneos (en fin, relaciones): la diferencia es la partícula que acopla. Sea “oficial” o “alternativo”, todos son circuitos, diferenciándose entre sí en términos de amplitud, maleabilidad, alcance y flujo de conexiones, potencial de auto-referencialidad que busca valor en sí mismo, en la calidad de las conexiones (es decir, ligazones fuertes, débiles, estables o inestables, según el caso).*¹⁹

Para el artista en tanto gestor, se trata de trabajar la emergencia del sentido a partir de una comprensión sensible, sensorial, de

19. R. Basbaum, op.cit.

tantos incesantes desplazamientos. Al trabajar a favor de su aceleración, desaceleración, ralentización, desvíos, etc., la percepción se torna más aguda al evidenciar “perceptos y afectos”²⁰ e irrumpe en diferentes etapas y capas de los dispositivos de circulación, demostrando una *estética del desplazamiento del evento* como dispositivo de reconsideración y construcción de la intervención. Claro está que se podría decir que tal presencia del circuito o sistema como protagonista en el juego del arte no se concretaría si no suceden profundas transformaciones en el campo social. Por ejemplo, la presencia de una “esfera pública informático-mediática”²¹ (que indica la actual crisis del espacio público) y de la economía globalizada, instalan un gran cambio en las relaciones entre el arte y su recepción. Por un lado, la “tiranía del público” tiende a la disolución del poema en favor de intereses privados corporativos. Vale decir, es necesario apuntar hacia desarrollos de modelos para transformar mínimamente al público pasivo en agentes efectivos de sus procesos (educación, mediaciones, etc.). Por otro, “se abre el camino a una comprensión política de las dinámicas afectivas, cuando se toma a la amistad como una forma política de construcción de la proximidad en la distancia, enfatizando las membranas y regiones de contacto y reunión entre sujetos singulares, y creyendo en el potencial transformador de tales procesos. No se trata de amistad fraternal cristiana, pacto de sangre o intimidad forzada con el poder, lo que se pretende aquí es el tránsito afectivo como política de alianzas entre aquellos

20. La terminología es de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Las sensaciones, perceptos y afectos, son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia”. Cf. *O que é a Filosofia*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

21. Expresión de Pierre Levy.

que vibran en la dimensión de un combate que es el de la dinámica productiva de las acciones colectivas”²².

El artista como curador

Aquí se trata de trabajar de modo específico la construcción del evento más que su desplazamiento, en sus dimensiones plásticas, táctiles, sonoras y discursivas, agregando entonces su inevitable carácter “instalativo”. Cada exposición es, a su modo, una amplia instalación en la que el visitante es involucrado multisensorialmente en una estructura que lo acoge, y que traspasa los límites de cada obra individual. Allí todo —arquitectura, dimensión discursiva, posibilidades de circulación, estrategias de montaje de los trabajos, etc.— es portador de una interfaz sensible, un elemento sígnico, una señal en la construcción de sentido que es pretendida por el evento. El curador maneja diferentes dispositivos de lenguaje plástico y conceptual, entre los cuales se encuentran las obras. Está en juego una amplia pragmática de las relaciones institucionales, en la que los personajes involucrados despliegan negociaciones con la cautela de quien sabe que en esta trama ya se produjeron estructuras de sentido, por lo que es preciso saber qué tipo de evento se construye. David Medalla, por ejemplo, al proponer en el año 2000 la London Biennale (autodenominándose su “fundador y presidente”), tuvo especial cuidado en desarrollar una dinámica interna propia, regulando los contactos y comunicaciones entre los participantes. Esa dinámica, que sin duda incorpora elementos de lenguaje experimentados y profundizados

22. R. Basbaum, op. cit. Cf. Ver Francisco Ortega, *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.

por Medalla a lo largo de su recorrido como artista²³, se reveló decisiva para el funcionamiento del evento:

La Bienal de Londres tendrá lugar entre el 1° de mayo y el 31 de agosto de 2000, en toda la ciudad de Londres. Durante este período, los artistas se encontrarán todos los lunes por la noche, desde las 18 horas hasta la medianoche, frente a la Estatua de Eros en Picadilly Circus, Londres, para informar al público acerca de sus exposiciones y eventos, a través de la distribución de flechas impresas con información relevante (fechas, horarios, rutas de buses y estaciones de metro) para el público interesado. El público amante del arte será instado a traer flores (reales, secas, virtuales, artificiales, etc.), para darle a los artistas cuyos trabajos le hayan gustado. Reuniremos todas estas flores en un bouquet, haciéndolo flotar en el río Támesis en el Tower Bridge en el último día de la Bienal de Londres.²⁴

En esta discusión acerca de la figura o imagen del artista como *dispositivo de actuación* o *intervención*, está igualmente implícito el debate sobre los límites y contornos de la obra de arte. Ya sea contenido en los límites físicos del objeto o extendiendo sus líneas al diseño del evento, siempre se deberá considerar por dónde pasan, después de todo, las determinaciones de orden sensible y

23. Es importante recordar que David Medalla ya había coordinado en Londres la galería Signals (años 60), habiendo luego iniciado el grupo de "exploradores transmedia" Exploding Galaxy, actuado junto al colectivo Artists for Democracy (años 70), y trabajado junto a grupos como Octetto Ironico, Gay Galaxy, Synoptic Realists y Mondrian Fan Club (años 1980/90). Cf. Guy Brett, "Pré-história e proposta da Bienal de Londres", *Rio Trajetórias*, catálogo, Rio de Janeiro, 2002.

24. David Medalla, "London Biennale – statement", 2000.

conceptual que indican la creación, allí, de un espacio de problemas y que contabilizan series de efectos indirectos desde la irreductibilidad del poema hacia cualquier estructura de captura. No es difícil observar que el evento propuesto por Medalla se desplegaría de manera diferente si fuera mediado por una "oficina central de producción" o aún por la estructura hipertrofiada de una gran institución. No habría cómo huir de la burocracia inevitable, de la jerarquía de cargos, de las presiones de patrocinadores corporativos, de la construcción de la imagen del evento a través de los departamentos de *marketing*, etc. Cuando David Medalla contamina "el lenguaje del dirigente institucional con la misma dimensión erótica y seductora que imprime en sus trabajos"²⁵, no se trata, claramente, de un capricho del artista, sino de la conciencia de que cada una de las mediaciones puestas en juego en la construcción del evento, contribuyen a la constitución de su perfil y a la caracterización de su lenguaje, posibilitando la producción de algunos dispositivos y anulando otros.

Es importante aclarar que, dentro de la construcción del evento, el formato *exposición* es solamente uno de los modelos posibles de uso. Siempre es interesante dislocar espacios y procedimientos a partir del momento en que las propuestas de trabajo se superponen a los contornos del evento mismo, exhibiendo puntos comunes en los que se operan pasajes, transiciones, reverberaciones. Da igual si la iniciativa parte del artista, del curador, del productor o del director de la institución: cuando existe la posibilidad de manejar con cuidado los diferentes parámetros de configuración

25. Ricardo Basbaum, "O artista como curador", *Panorama da Arte Brasileira 2001*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2001.

del evento, se producen desvíos que se esperan productivos. Jens Hoffman, por ejemplo, es uno de los agentes del circuito del arte contemporáneo que aboga por “una forma más radical de curaduría (...) que cuestiona e investiga el propio concepto de curaduría y todo el sistema subyacente a la producción de exposiciones”²⁶. En su práctica, ha trabajado elementos que tornan difícil de separar las posiciones del artista y del curador, dedicándose a la investigación de diferentes formatos. Queda claro aquí que todos los papeles dentro del circuito del arte se configuran como *prácticas*, involucrando procedimientos de diferentes grados que, efectivamente, son gradualmente flexibilizados. Es decisivo que los agentes que se preocupan por la elaboración cuidadosa de dispositivos de actuación (que no son solamente artistas, por supuesto), atiendan a la dimensión rizomática que vuelve inseparables las conexiones entre el poema y sus mediaciones. Sin la debida intervención en las capas mediadoras, no se produce la espacialidad adecuada para su emergencia.

El artista como crítico

El texto de artista ha despertado un creciente interés –siendo incluso definido bajo esa rúbrica hoy en día–, no por revestirse de un importante carácter documental, ni por traer de manera más clara cuestiones trabajadas por los artistas en sus investigaciones, sino por indicar la dimensión *sensorio-conceptual* de la creación artística. O sea, la especificidad del campo contemporáneo de las artes visuales no residiría ya en la búsqueda de la *pureza* de lo vi-

26. Jens Hoffman, “A exposição como trabalho de arte”, en *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, N° 6, Julho 2004.

sual, sino en la riqueza de su tejido contaminado por las más diversas operaciones que trabajan la articulación entre el discurso y la visualidad. Es en la creciente elaboración de las relaciones que se vuelven cada vez más complejas, entre un hilo discursivo en particular y diferentes maniobras que atienden a las acciones propias de lo sensorial sobre el mundo, que se torna posible la modalidad de problematización característica del arte²⁷. Luego, el uso de la herramienta discursiva se reviste de importancia en tanto recurso decisivo de la actuación del artista contemporáneo, ya que sus gestos de intervención no escapan a la mediación conceptual. Por supuesto que todo el problema radica en las modalidades de esta articulación, y todo el esfuerzo en el uso de este recurso puede perderse si es movilizad de manera improductiva, es decir, jerarquizando de manera logocéntrica discurso y visualidad, inmovilizando la multiplicidad interpretativa a partir de una verdad única, oficializando el arte a partir de las demandas del poder público y corporativo, etc.

Si pensamos en las visitas de Cézanne al Louvre para estudiar a los “grandes maestros”, observamos cómo hay allí una conciencia de las narrativas de la historia del arte que informan los caminos de su búsqueda plástica. A su modo, el artista busca allí intervenir en cierta trama discursiva, ya que sus pinturas pretenden consti-

27. Para la comprensión de las relaciones entre discurso y visualidad, son fundamentales los tres puntos de la teoría del enunciado propuesta por Michel Foucault. Según el pensador francés, enunciados y visibilidades están en “presuposición recíproca”, son “materias heterogéneas” (no poseen nada en común) y están en estado de “no relación” (existe un espacio ‘entre’). De allí que solamente pueden establecer una situación de confrontación, de mutuo “combate y captura”. Cf. Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, São Paulo, Paz e Terra, 1988, e Gilles Deleuze, Foucault, São Paulo,

tuir la potencialidad que produzca desvíos en esa estructura. Es necesario observar que el uso de la especificidad del enunciado por parte del artista, no necesita darse a partir de la práctica de la escritura (ensayística, narrativa, poética, experimental, etc.), sino principalmente a partir de la conciencia de su modo operativo, junto a la búsqueda sensorial y plástica: visibilidad e invisibilidad son también, y sobre todo, propiedades de la escritura.

Sólo existe la posibilidad de un pensamiento con arte (y no un pensamiento meramente aplicado al arte), esto es, un pensamiento que sea pura práctica, esencialmente móvil, que se ejerza en los espacios de problematización provocado por el choque de los signos plásticos con múltiples enunciados, que cree formas de acción nuevas y diferenciadas, sólo hay posibilidad de un verdadero pensamiento plástico si hay, inequívocamente, primacía de la forma visible sobre la forma enunciativa. Las artes plásticas serían, de este modo, una especie de campo invertido del pensamiento, un saber al revés —o un revés del saber—, constantemente presionando y provocando turbulencias en el conjunto de los pensamientos establecidos.²⁸

Así, manifiestos, ensayos, textos críticos, proposiciones, comentarios, etc., apuntarían principalmente hacia una lucidez de uso de la herramienta discursiva como tentáculo activo de las propuestas de intervención. Allí se inscriben también los contornos de determinado dispositivo de actuación, siendo continuamente delineado

28. Ricardo Basbaum, "Migração das palavras para a imagem", en Gávea, N° 13, Rio de Janeiro, septiembre 1995.

y re-delineado. Es a partir de este espacio intermediario en que discurso y visualidad se entrelazan, que los textos pueden ser pensados como "obra de arte". No importa tanto que la frase se haya tornado visual, plástica, con escala, textura, material, color o relieve, pero sí que su presencia se articule con la conciencia de la existencia de intersticios y fisuras, relaciones a ser gestionadas, dispositivos a construir. Si la crítica de arte puede ser tomada como un "terreno privilegiado de la ficción contemporánea", conviene ejercitar sus posibilidades —tal como se articula en la revista de arte *item*,²⁹ por ejemplo, como proyecto editorial (para traer trazos de una experiencia personal de trabajo colectivo)—, dejándose contaminar:

¿Qué tipo de ejercicio ficcional es interesante hoy como programa de acción? Se trata de comprender las posibilidades de las herramientas de producción del discurso crítico, articulándolo con las condiciones del campo del arte (y la cultura) contemporáneo: producir siempre un encuentro raro, tenso, sinuoso, divertido, entre textos y trabajos de arte, de modo que se confundan y superpongan sus fronteras y límites. Hoy se impone un uso de la palabra ya no en su modalidad reactiva (en la que los discursos son producidos luego de los acontecimientos, sirviendo sólo para legitimarlos o criticarlos, bajo la forma del comentario), sino principalmente en su forma prospectiva, configurando más que nunca una forma de acción, producción de

29. Publicación de arte y cultura contemporánea iniciada en Río de Janeiro en 1995, que tenía como editores a Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum y Raúl Mourão. A partir del segundo número, Basbaum y Coimbra siguen como editores. Ya fueron publicados seis números.

espacio y creación de un territorio. En este juego de espacialidades, crítica y trabajos de arte establecen un fértil protocolo de confrontaciones: mientras éstos definen las estrategias concretas de ocupación, lanzándose aquí y allí bajo la forma de objetos, imágenes, instalaciones, performances, etc., el discurso crítico teje sus líneas a través de todas esas obras, proponiendo juegos narrativos o anti-narrativos de re-ordenamiento y conducción del pensamiento. Pero no basta ocupar con invenciones y experimentaciones visuales y discursivas este inmenso campo de vértigo verbal-visual, la actualidad nos invita a negociar esta producción con las demandas de la vida y la cultura, poniendo en juego la fabricación transitoria de identidades, la intervención en contextos locales, el establecimiento de virtualidades y coordenadas de acción, el desenvolvimiento de circuitos, membranas y regiones de contacto. Es allí que entra en escena la revista como soporte estratégico de un proyecto que se quiere necesariamente colectivo en su demanda. Escribo a partir de un determinado circuito, el contexto del arte brasileño, con sus idiosincrasias y particularidades, límites y potencialidades. Dentro de esta ubicación geográfica y cultural llamada Brasil, es necesario un esfuerzo imaginativo y ficcional para producir un juego de consistencia discursiva, como parte de un proyecto efectivo de intervención –que se torna visible a partir de las obras producidas por los artistas contemporáneos–, y el entrelazamiento con el panorama de la actual globalización y transculturalidad.³⁰

Hoy, un proyecto de intervención crítica que tome en cuenta los límites de la escritura en su articulación con la obra de arte en sentido amplio, deberá lidiar con una escritura táctil (la suma de obra de arte + texto), comprender la organización espacializante del componente discursivo (desde la página en blanco de Mallarmé, hasta la operación de “[abstraer] propiedades del flujo de la experiencia, y fijarlas en forma espacial”³¹), evidenciar la presencia del dispositivo operacional que se configura a partir de la doble captura sensación/concepto (percepción en red).

Esta presentación surgió a partir de experiencias propuestas por Marcel Broodthaers, indicativas de un modo de conducir la práctica artística que se revela inseparable de una mirada sobre el circuito del arte que la legitima, en sus varias líneas y contornos, instancias y personajes. A partir de esa posibilidad, Broodthaers evidencia cómo la emergencia del poema, en su compleja articulación con el campo en el que se inserta y, al mismo tiempo, en su irreductibilidad (aún cuando esté parcialmente determinada por la dinámica del contexto), deflagra un potencial de actuación como dispositivo reorganizador de su entorno inmediato. El artista que ahí se forma, se percibe a sí mismo también como dispositivo operacional que continuamente se re-organiza, en el sentido que extiende su práctica por los varios papeles y mediaciones propuestas por el circuito.

30. Ricardo Basbaum, Foro Internacional de Revistas de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 1999.

31. David Harvey, *Condição pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1992.

Ante tanta dinámica, no hay por qué dictaminar diagnósticos de modo arbitrario. Los comentarios realizados deben mantenerse abiertos, en continua confrontación. Es sólo a los efectos de la *memorización, compactación y organización* del pensamiento, que propongo siete tópicos a modo de final:

1. Condición contemporánea del artista que excede la producción de objetos u obras, exhibiendo flujo, desplazamiento y movilidad como valores: se trata de desarrollar herramientas de trabajo que viabilicen este movimiento;
2. Práctica que se caracteriza por la acción y la intervención sobre los circuitos mediadores de su funcionalidad y actuación: desplazarse a través de relaciones y redes, comprendiéndose a sí mismo como resultado de esa dinámica;
3. Actuación en la construcción de eventos y situaciones, a través de la producción y administración de sus diferentes capas de articulación y mediación;
4. Atención a los juegos de lenguaje (tecnología de la imagen, cuerpo, espacialidad, texto, etc.) que articulan pasajes por las áreas de continuidad que resultan en la construcción del evento y sus mediaciones;
5. Deslizamiento de los trazos de lo poético hacia otros sectores de la construcción del acontecimiento artístico, contaminando el ambiente institucional y produciendo re-invenções de papeles e instancias;
6. Buscar la dimensión sensorial propia de la experiencia del contexto como proceso, considerando el montaje de situaciones y la percepción de las estructuras del sistema como experiencias vivenciales. Fenomenología del concepto: “Colocarse a sí mismo y

colocar su objeto, al mismo tiempo en que es creado”³²;

7. Doble percepción de la obra, en su autonomía y en sus conexiones con un campo, circuito o sistema: hay otra sensorialidad operando en los cuerpos que puede ser ejercitada. ☞

Texto originalmente publicado en *27a Bienal de São Paulo – Seminários*, curadores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz. Río de Janeiro, Editorial Cobogó, 2008.

Traducción de Daniela Bobbio

32. Éric Alliez, *Da impossibilidade da fenomenologia*, São Paulo, Editora 34, 1996.

El toro por los cuernos

Problematizando la curaduría transnacional en Latinoamérica
(Textos en diálogo)

Estos textos en diálogo de Laura Baigorri y Andrea Ruiz surgen del azar y la necesidad. De la necesidad de la primera de expresar tanto su disconformidad ante prejuicios ajenos, como su extrañeza ante las propias contradicciones. Del azar de encontrarse ambas reflexionando sobre los límites de la curaduría. De la necesidad de la segunda de posicionarse críticamente frente al primer texto y ofrecer algunas estrategias posibles ante las

preguntas formuladas por Laura Baigorri en torno al problema de los criterios de legitimación de curadores que trabajan transnacionalmente, especialmente en y con los países latinoamericanos. De la necesidad de ambas de confrontar sus apreciaciones personales, desde distintos contextos enunciativos, con un interlocutor capaz de reivindicar su posicionamiento sin perder de vista la autocrítica.

El primer texto es visceral y supura dosis de incorrección política, mientras que el segundo toma distancia y respira conciliación; ninguno de los dos

son sólo lo que aparentan. En el fondo, el interés no se centra tanto en reafirmar cada postura particular como en encajar las críticas y reincorporarlas al propio discurso. Dialoguemos, porque la realidad siempre es mucho más compleja e híbrida de lo que parece y porque la coherencia es una tarea de mucho café... y de mucho mate.



LAURA BAIGORRI

Profesora Titular de Vídeo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y especialista en Arte y Nuevos Medios. Creadora del recurso de información alternativa "el transmisor" HYPERLINK <http://www.interzona.org/transmisor.htm> y de los recursos de media art "Arte en Red" (1997-2000) y DATA.ART (2001-2008). Ha combinado su experiencia docente con la investigación, la crítica, la curaduría y la realización de diversos proyectos para el entorno web. Ha organizado seminarios y tertulias sobre vídeo, net.art y game.art y ha publicado artículos y ensayos sobre arte y activismo en la red, vídeo y game.art, y los libros: *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica* (Brumaria n.10 y AECID, 2008), *Net.art. Prácticas estéticas y políticas en la Red*, (con Lourdes Cilleruelo, Brumaria n.6, 2006) y *Vídeo. Primera etapa: El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70* (Ediciones Brumaria n.4, 2004), Premio a la Creación y Crítica de Arte en 2005 de la Fundació Espais de Gerona. También los manuales universitarios *El vídeo y las vanguardias históricas* (UB, 1997) y *Vídeo Digital de Creación* (UOC, 2004).

www.interzona.org/baigorri/cv.htm

El toro por
los cuernos.

Para poder abordar las paradojas propias y ajenas que planteaba la curaduría de *Videoarte. Video crítico en Latinoamérica y Caribe*, he decidido servirme del “cinismo ético”, un oxímoron que Luis Camnitzer utiliza para ubicar su postura personal ante el mercado del arte con el temerario objetivo de “utilizar la corrupción sin corromperse”: *“La esencia de esta posición se basa en la idea de que prostituirse a sabiendas es mejor que prostituirse inconscientemente. En el primer caso es estrategia, en el segundo es corrupción. Como una estrategia me sirve para identificar la línea que se está por cruzar y por lo tanto me permite, hasta cierto punto, la reversibilidad del acto. Limitándose a ser una corrupción producto de la inconsciencia, el acto se ve forzado a desembocar en una retórica justificativa, sin la posibilidad de que uno pueda asumir la responsabilidad de la decisión”*¹. Abordemos entonces el debate con consciencia y responsabilidad, pero sin la red de la reversibilidad del acto, pues lo escrito aquí queda.

La controversia planea sobre la legitimidad del curador para desarrollar su labor en un contexto transnacional y sobre la responsabilidad ética del autor cuando escoge mostrar determinadas imágenes. No estoy hablando de provocación –unas veces menos justificada que otras–, sino de los efectos colaterales que se deben afrontar tras la toma de decisiones ya sea en la creación, como en la selección. Esta polémica se inicia con la incursión en el suscep-

1. Luis Camnitzer, “La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción”, en el Simposio *El Síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial*. Gerhard Haupt y Bernd M. Scherer, Casa de las Culturas del Mundo. Berlín, 1995. *Neue Bildende Kunst*. n. 4/5 1995; y en *Universes in Universe*. <http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>

tible territorio de la crítica social y política y se aviva cuando entra en escena la crítica postcolonial y los estudios sobre subalternidad. Durante los meses previos a la inauguración de la muestra, las conversaciones y experiencias vividas con latinoamericanos y caribeños, dentro y fuera de las regiones, me obligaron a reflexionar sobre las cuestiones que a continuación expongo. Tienen que ver con los límites de lo ético y con los límites de la legitimidad y no tengo respuestas para ellas, sólo debate y ganas de comprender.

1. El autor. Hacia dónde dirigir la cámara: los límites de lo ético.

Qué debe y qué no debe ser grabado: cotidianidad, denuncia y pornomiseria.

Quién puede grabar determinadas imágenes y quién no debería.

El hecho y la reproducción del hecho: hay que matar al mensajero.

2. El curador. Quién lo dice y el lugar desde donde se dice: los límites de la legitimidad.

Quién puede curar en Latinoamérica y quién no.

Quién puede curar en Europa y EEUU y quién no.

Anexo: ¿Qué es más problemático para un curador metropolitano: evitar Latinoamérica o centrarse sólo en ella?

Las cuestiones sobre el autor que plantea el primer epígrafe se abordan en el texto curatorial de la muestra y las relativas a la curaduría transnacional, siguen a continuación. Pero antes, una

2. "Hagas lo que hagas te equivocarás". Versión libre de la advertencia del esteta de Kierkegaard: «Hagas lo que hagas te arrepentirás». Sören Kierkegaard, *Diapsálmata*, Ágora, Granada, 1996.

aclaración necesaria: soy consciente de la incorrección política que supone que un individuo perteneciente a un colectivo históricamente dominador exprese su disconformidad por recibir un trato discriminatorio; no obstante, en este caso concreto, considero absurdo asumir los defectos y virtudes del grupo geopolítico, o de la historia de una nación, que la lotería de la vida nos asigna. En un mismo país, la cultura/educación de cada persona, no sólo tiene matices, sino colores bien distintos en función de su origen social y su adscripción política. No es "el lugar", es "el cerebro" de cada uno.

Los límites de la legitimidad. (Manual de autodefensa rápida).

Si curar cualquier exhibición es complicado, ser extranjero y hacerlo en Latinoamérica aumenta exponencialmente los obstáculos. Claro que si uno decide centrarse en el arte crítico, las dudas se reducen a cortarse las venas o dejárselas largas.

Comencemos por el principio: "*Toda curaduría transnacional debe empezar por ser un ejercicio de modestia*"⁴, asegura Gerardo Mosquera. Desde luego, existe la obligación de aproximarse con respeto, investigar y buscar asesoramiento contemplando los criterios locales, pero ¿qué postura adoptar cuando alguien del *establishment* curatorial latinoamericano descalifica a priori el trabajo de cualquier curador foráneo que opte por trabajar en "su" región?

3. Videoarde. Una visión extranjera del vídeo crítico en Latinoamérica y Caribe" (2009), <http://videoarde.org/>
<http://www.interzona.org/baigorri.htm> texto curatorial de la muestra en la web del proyecto Videoarde. Laura Baigorri y Red de Centros Culturales de AECID.

4. Gerardo Mosquera, "Cambiar para que todo siga igual", en Lápiz n.111, Madrid, 1995, pág. 19.

Toda curaduría –nacional o transnacional– es sólo **una lectura puntual, la visión personal y parcial de un individuo**, no un plan estratégico orientado a la colonización cultural de un país o región.

Cuando una exposición circula sucesivamente en los distintos países de América Latina y del resto del mundo, el consecuente cambio de paradigma cultural provoca una lectura distinta en función del lugar donde se exhibe, pero ése es un inconveniente menor; al fin y al cabo, sucede lo mismo en todas partes. **El problema surge cuando la propuesta se invalida en el mismo instante de la enunciación.** “*El rediseño de las hegemonías descentralizadas y multiculturales es el más peligroso* –escribe Carmen Hernández– *en la medida en que son los centros occidentales los que “están comenzando a hacerle al Tercer Mundo la circulación intercultural del arte, desde sus propias visiones e intereses”* (Mosquera, 1995). *Esto se debe a que la mayoría de las exposiciones destinadas a reflexionar sobre las discursividades de los países periféricos están condicionadas por financiamiento y criterios museológicos de organismos adscritos a la esfera internacional, puesto que son ellos los que tienen el poder para hacer este tipo de eventos. Gerardo Mosquera solicita una posición mucho más crítica y dinámica de las políticas culturales diseñadas dentro del continente para evitar que el canon derivado de la esfera internacional continúe realizando la escogencia de las propuestas artísticas que se imponen por medio de los circuitos ya establecidos, espacios a los cuales las culturas periféricas o comisariadas, según Mosquera, muchas veces se readecuan para formar parte del sistema, lo cual implica una readaptación de sus ideologías para poder ser aceptados. Este autor rechaza la complicidad de lo latinoamericano de ofrecer al centro lo que se espera de él*⁵.

Esta interesante reflexión de Mosquera, mediada por Hernández, reduce considerablemente el campo de cualquier curador foráneo que actúe en la región. Y aunque en su texto explicita que no hay un pronunciamiento por la inacción, parece que la solución sólo pasa por la negación: Negación de los artistas, ávidos pero consecuentes, a participar en muestras *comisariadas* por extranjeros que tergiversan sus obras. Negación de los curadores extranjeros, *dependientes* pero conscientes, a utilizar el financiamiento occidental dominante que impone criterios e ideologías preestablecidas. Si desde la periferia no hay medios económicos para generar las *propias* exposiciones y desde el centro se manipula miserablemente, la única opción que elude el sometimiento es la paralización, de la visibilidad de los artistas y de la circulación internacional de obras e ideas. No hay salida y la respuesta está en la renuncia. No mi respuesta, desde luego. Porque la manipulación –cuando se produce– no está sólo en un lado de la balanza: los criterios impuestos institucionalmente –cuando los hay– provienen tanto de los centros latinoamericanos como de los eurocéntricos, cada uno con sus particulares políticas e intereses. (En varios países de Latinoamérica sí hay financiación, pero sólo para quienes acomodan sus criterios a la visión institucional). Y porque los curadores, ya sean de origen latinoamericano o metropolitano, no son inconsistentes hombres de paja aleccionados por las instituciones. Ni teorías de la conspiración, ni *contubernio judeo-masónico comunista* (Franco dixit): el curador es ante todo un negociador

5. Carmen Hernández, “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”, en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Daniel Mato (comp.) CLACSO y Faces, UCV, Caracas, marzo 2002, pp. 167-187. Referencia a Gerardo Mosquera, *Ibidem*. Tras leer el texto original completo me sigue interesando este resumen de Hernández.

—con la institución, con los artistas, con el espacio y con las ideas— y el desafío consiste siempre en conseguir el menor grado de dependencia de la institución y el mayor grado de consenso y cooperación con los artistas; así es que vamos a trabajar en lo que nos gusta y, por lo menos, a espolear la reflexión y el intercambio de puntos de vista.

Doble filo. Del branding del arte político al acoso y derribo del radicalismo latinoamericanista... o contra todos vivimos mejor.

Hace ya demasiado tiempo que desde algunos sectores del arte en Latinoamérica se está jugando con una paradoja de **doble filo**. Superados el muralismo mexicano, el realismo mágico y el folklore de la artesanía local, apareció a finales de los 80 la marca de fábrica del “arte político latinoamericano”, consolidada en el occidente geopolítico a través de muestras impulsadas por curadores y críticos foráneos que encontraron en este título impostado la oportunidad de promocionar un nuevo producto artístico (ya se sabe, eso de la trascendencia y la originalidad). Partiendo de la especificidad de la crítica social y política, y la denuncia de machismos y racismos, se introdujo en las principales bienales y ferias internacionales, así como en centros de arte y galerías de todo el mundo, el estereotipo de un arte que incidía en el valor ético/etnográfico⁶ de la obra. Y si bien al principio este tipo de obras no interesó demasiado a los curadores y críticos autóctonos, el asunto cambió cuando su exportabilidad comenzó a proporcionar réditos (materiales e inmateriales).

6. Hal Foster “The Artist as Ethnographer?”, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, 1996, pp. 171-204. En español, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2000.

Pero entonces surgió el conflicto. ¿Quiénes eran los curadores metropolitanos para erigirse con el derecho a gestionar un producto “de la periferia”, nacional o regional?, ¿cuál era su conocimiento o su experiencia vital de la región?, ¿qué tipo de criterios válidos y respetuosos se podían establecer desde la alteridad de una cultura dominante? Era preciso combatir con urgencia este nuevo *remake* del despotismo-cultural-de-toda-la-vida que acababa de aparecer en el horizonte... quizás registrando la marca bajo un copyright exclusivo de todo aquel que hubiese nacido al sur de los EEUU. Lástima que en el camino se soslayaron algunas minucias, como las relacionadas con la multiplicidad de culturas, historias y etnias que componen Latinoamérica y, de paso, la de sus emigrantes en EEUU y Canadá. ¿Quién se puede autoerigir representante legítimo de “lo latinoamericano”?, ¿y por qué seguir insistiendo en la denominación de “arte latinoamericano” cuando se presenta por enésima vez un compendio de obras argentinas, chilenas y uruguayas?

Y si ya es difícil representar “lo latinoamericano”, ser el delegado de “lo subalterno” ni te cuento⁷. George Yúdice pone el dedo en la llaga cuando afirma: “*Las personas de clase media, ya sean artistas o intelectuales, se preocupan mucho por definir quién tiene legitimidad de hablar por los subalternos, pues éstos a su vez legitiman su propia posición. Por ello a la clase media (latinoamericana) le resulta imprescindible mantener un vínculo con los subalternos ya que a través suyo se gana legitimidad. Ésta es una de las trampas de las cuales tenemos que estar muy conscientes puesto que es fácil*

7. Este año ha tomado posesión del cargo como presidente electo de los EEUU Barack Obama, el poderoso más subalterno del planeta, ¿o será el subalterno más poderoso del planeta?

*caer en la idea de dar voz al subalterno y en la ficción de creerse legítimo por el hecho de posicionarse del lado de los subalternos, no necesariamente con la intención pero sí con el resultado de sacar un provecho institucional del acto de representarlos*⁸.

En último término, la extraordinaria pirueta se produce cuando se asocia directamente “lo latinoamericano” con “la subalternidad”. ¿Cómo se pueden disponer en el mismo bando todas las especificidades históricas y culturales de clase, género y etnia?, ¿blancos, indígenas y negros, hombres y mujeres, terratenientes y gamines?⁹

Vaya, parece que las mismas preguntas no sirven para todo el mundo.

No voy a ahondar en el debate de la globalización y el multiculturalismo frente a las teorías postcolonialistas, ni en el intento baldío de justificación del abuso cultural y monopolizador del centro frente a la periferia, la marginalidad o lo subalterno... pero tampoco lo voy a eludir.

8. Entrevista a George Yúdice realizada por Tristestópicos, “Universalidad y subalternidad latinoamericanas”, en Tristestópicos www.tristestopicos.org 18 de mayo de 2005.

9. Hugo Achugar: “No voy a reiterar aquí mi cuestionamiento de la construcción que se ha estado haciendo del “nosotros latinoamericano”, pero quisiera insistir en señalar uno de los mayores equívocos en el tratamiento de América Latina, que es el de su homogeneización o el de su reducción como epitome de lo postcolonial o de lo subalterno. América Latina, en tanto que construcción político-cultural, es como una pantalla en la que se proyectan o se encubren diversos proyectos sociales y culturales de clase, género y etnia”. En este texto, Achugar atribuye al marco de la “Commonwealth teórico poscolonialista” la responsabilidad de esta denominación. Hugo Achugar, “Leones, cazadores e historiadores A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento”, en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (Eds.). Miguel Ángel Porrúa, México, 1998.

<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/achugar.htm>

En el ensayo “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”¹⁰, Nelly Richard utiliza las palabras de Beatriz Sarlo para acusar al conjunto de críticos y curadores metropolitanos de seleccionar los trabajos artísticos en Latinoamérica sólo bajo criterios éticos, eludiendo *por lo tanto* cualquier tipo de reflexión estética. Por descontado Richard no está afirmando que las obras se hayan realizado bajo parámetros éticos y no estéticos¹¹, sino que los especialistas occidentales lo traducen siempre así. ¿Todos ellos? ¿Siempre?

Es cierto, existe una gran diferencia entre hablar *sobre* Latinoamérica o *desde* Latinoamérica. Pero como esta misma teórica apunta, “la función-centro” no sólo es prerrogativa de la metrópolis, sino que también se asume desde el academicismo latinoamericanista—control latinoamericanista de lo latinoamericano¹²—; así pues, ¿cómo juzgar al “curador extranjero” y al “curador latinoamericano” en bloques compactos?

El fundamentalismo postcolonial implica que cuando las propuestas críticas y/o curatoriales centradas en Latinoamérica provienen

10. Nelly Richard. “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán (comp.) Barcelona, Paidós, 2005. Referencia a Beatriz Sarlo, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Crítica cultural* n.15, Santiago de Chile, noviembre, 1997.

11. «Ética y estética son lo mismo» Aforismo de Wittgenstein (en 6.421). Ludvig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Tecnos, Madrid, 2002.

12. Nelly Richard. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm> en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Opus cit. También en “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Buenos Aires, 2005. p. 455-470.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

de alguien nacido en la región estamos ante la *pura expresión de lo autóctono*, con todos los visados cubiertos como producto exportable; pero cuando el origen de quien se expresa es Europa o EEUU, además de ese (pre)juicio que valora la ética eludiendo la estética, y/o de una visión donde prevalece la curiosidad y fascinación por el exotismo, se está aplicando un discurso dominante desde la superioridad metropolitana del centro...; y cuando proviene de España nos encontramos, *obviamente*, ante un caso más de prepotente neocolonialismo. Manda Huevos. O lo que es lo mismo, ¿quién ha impuesto históricamente los privilegios y límites de la legitimidad y quién los pretende imponer ahora? Por incuestionables razones históricas España y EEUU siempre serán un blanco perfecto para Latinoamérica, pero convertir los errores del pasado en *deuda genética*, perdón, *geopolítica*, me parece un poquito forzado.

Aunando ímpetus en una extraña coalición, a las prácticas de “arte político latinoamericano” se solapó el núcleo duro de los estudios latinoamericanistas sobre subalternidad provocando una academicista susceptibilidad y acritud de base cuya principal defensa reside en el ataque indiscriminado. En la actualidad circulan ya demasiados discursos, relevantes tan sólo por la furia con que se denuncia sistemáticamente la mirada de otro que no pertenece a la propia cultura. Más allá de la inteligente herencia de Bhabha, Appadurai y Spivak, o de las duras pero coherentes argumentaciones del postcolonialismo de hibridación¹³, resignificación y sincretismo, la retórica integrista no asume estrategias de negocia-

13. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad* Grijalbo, México 1989.

ción para subvertir el discurso colonial; se trata tan sólo de **acoso y derribo**. Y es muy difícil establecer un diálogo cuando una de las partes está instalada en el resentimiento.

Después de veinte años de discurso postcolonialista necesario y activador, donde el planteamiento del debate ha conseguido sacudir las dinámicas centralizadoras y evidenciar sus arbitrariedades —y también, por qué no decirlo, desvelar la falsa pátina democratizadora que lustra muchos procesos de globalización y “armonización” de la diversidad—, ha llegado la hora de considerar nuevas perspectivas regeneradoras que aparquen la queja permanente para comenzar a trazar propuestas constructivas. Porque ni siquiera son interlocutores válidos los *izquierdistas culturosos*, según denominación Yúdice¹⁴, o *académicos occidentales que cultivan la desidentificación o alternativas antinormativas*, culpables de buscar la revolución en el tercer mundo porque no la consiguen en el primero. (Menos mal que los *izquierdosos* españoles aprendimos hace tiempo a localizar “al enemigo” —según denominación Gila¹⁵— y a asimilar nuestras contradicciones. ¡Sí señor, *contra Franco vivíamos mejor!*).

Al hilo de estas argumentaciones me pregunto si acaso no estarán actuando de la misma manera los académicos latinoamericanistas que desde el primer mundo enarbolan la bandera del postcolonialismo ¿no son ellos la versión autóctona de los “redentores

14. George Yúdice en “George Yúdice: Usos de la cultura en la era global”, entrevista de Alejandro Piscitelli y Verónica Castro <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/george-yudice-usos-de-la-cultu.php> en Educar, 2005.

15. Miguel Gila (1919-2001), humorista español que satirizó admirablemente sobre la guerra civil española. Ver “Monólogo sobre la guerra” y “¿Es el enemigo?” <http://www.youtube.com/watch?v=SiHSxi2eiNc>

izquierdosos”, esta vez argumentando desde su particular posición hegemónica sobre una cultura que vitalmente no comparten? Pues no. Mejor no generalizamos, porque mientras que el estatus de algunas élites económicas ha permitido a sus jóvenes cachorros formarse en los masteres de las metrópolis, otros pensadores rehicieron circunstancialmente su vida en el extranjero tras huir de las condiciones adversas y las dictaduras de sus países de origen. Todos funcionan como el intermitente de un auto a la hora de inscribirse en una u otra cultura –ahora sí, ahora no; ahora sí, ahora no...– pero no todos poseen la misma autoridad ética cuando argumentan desde su *posición de subalternos*.

Ya sea en ámbitos académicos o en conversaciones privadas, el debate exhibe sus fisuras cuando las realidades personales de unos y otros ponen de manifiesto las distancias entre la teoría y la práctica, entre el discurso y la vivencia, demostrando que no existen bandos compactos en el latinoamericanismo y en el eurocentrismo. Porque la realidad es mucho más compleja e híbrida y porque la coherencia es “una tarea de mucho café” que depende tanto de la actitud personal de cada sujeto como de la diversidad del contexto donde actuamos. Como asegura Paulina León desde el Colectivo Las Negras, “*en la actualidad no podemos hablar de binarios opuestos de manera categórica, las fronteras entre poder y marginalidad, adentro y afuera, público y privado, márgenes y centro, establishment y outsiders, alta cultura y cultura popular, arte y espectáculo, individual y colectivo, global y local, etc. son campos cada vez más transitorios, ambiguos, que dependen del punto de referencia del que se los vea. Nos movemos en territorios cuyas fronteras son difusas, cambiantes, permeables*”. Es decir, no podemos seguir

planteando categorías absolutas sino contextuales.

Hay tantas paradojas y ángulos ciegos en este ámbito que me pregunto si habrá un lugar desde donde pueda hablar el sujeto a-dominador... suponiendo que exista claro. Porque no todo lo que se escribe sobre Latinoamérica desde el exterior está obligatoriamente supeditado a una visión dominadora. Este determinismo del origen que se aplica desde los discursos postcolonialistas más radicalizados está fundamentado en la deslegitimación a priori y, por lo tanto, en la invalidación de cualquier argumentación e incluso en la denegación del derecho a abordar un tema. En un contexto perverso donde los (pre)juicios se producen en los dos sentidos –academicismo metropolitano y academicismo latinoamericanista– debemos ser especialmente conscientes de la red de micropoderes que atraviesa nuestra vida cotidiana y no aplicar a la ligera ni la estrategia de la *otrificación* (*othering*), ni la discriminación directa... o inversa. Quizás las argumentaciones deberían centrarse en cuestionar a quien cosifica –al *uno* y al *otro*– y a quien generaliza –sobre *unos* y *otros*–.

Las teorías postcolonialistas hacen referencia a un origen dominador y un talante impositivo que no poseen los ciudadanos de clase media crecidos en las democracias de las metrópolis occidentales –aún menos los hijos y nietos de los perdedores de la guerra civil española–, pero que muchas veces sí poseen determinadas élites culturales (y económicas) latinoamericanas. Si continuamos simplificando a partir de la dicotomía gramsciana élite/subalterno acabaremos topándonos de bruces con *El sirviente*¹⁶ y sus despóticas imposiciones.

Dialoguemos entonces. ☞

16. *The Servant* (1963), director Joseph Losey. Película que describe la inversión de posiciones que tiene lugar entre un acomodado seductor de la casta alta británica y su intrigante mayordomo. Con guión de Harold Pinter a partir del libro de Robin Maugham, este paulatino intercambio de papeles dibuja un penetrante análisis de la lucha de clases y de las relaciones de poder.

* La muestra *Videorarte. Video crítico en Latinoamérica y Caribe* forma parte de una tríada de proyectos que desde la Red de Centros Culturales de AECID se está desarrollando en Latinoamérica y Caribe de 2008 a 2010. Se inició con la publicación del libro *Video en Latinoamérica. Una historia crítica* (Brumaria, Madrid, 2008)

<http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/10.html>, donde actué como compiladora de los textos escritos por especialistas en vídeo de Latinoamérica y Caribe. El libro aglutina las historias de las diferentes prácticas videográficas, construidas a través de las peculiaridades y divergencias conceptuales entre los procesos creativos de cada país. Textos de Rodrigo Alonso y Graciela Taquini (Argentina), Cecilia Bayá Bolti (Bolivia), Arlindo Machado y Lucas Bambozzi (Brasil), Alanna Lockward (Caribe), Ernesto Calvo (Centroamérica), Néstor Olhagaray (Chile), Gilles Charalambos (Colombia), Marialina García Ramos y Meykén Barreto (Cuba), María Belén Moncayo (Ecuador), Raúl Ferrera-Balanquet (EEUU-Canadá), Sarah Minter y Fernando Llanos (México), Fernando Moure (Paraguay), José-Carlos Mariátegui (Perú), Enrique Aguerre (Uruguay) y Benjamín Villares (Venezuela).

Simultáneamente a la presentación del libro en los diferentes CCE de Latinoamérica, se están organizando una serie de simposios locales titulados genéricamente "Vídeo Expandido. Nuevas fronteras del audiovisual en..." donde teóricos y artistas reflexionan entre colegas sobre diferentes aspectos coyunturales del vídeo en su país. Los encuentros tienen por objetivo exponer y analizar los trazos característicos de la producción actual de vídeo en los diferentes países de Latinoamérica y Caribe, plantear su relación con el contexto internacional y revisar las tendencias y retos del vídeo en el futuro inmediato. Celebrados en los Centros Culturales de España de Montevideo, Buenos Aires, Córdoba, Santiago de Chile (2008), Ciudad de México y Quito (2009). En el libro y en el simposio actué como mediadora, en la muestra asumo la curaduría.



ANDREA RUIZ

Fundó y dirigió *Cielo Teórico* (espacio de pensamiento y producción artística) junto con Carina Cagnolo y José Pizarro desde 1999 al 2004.

Curadurías: *Aguas Felices* (Casa de América-Madrid, 1998), *Saturnalia* (CC España-Córdoba, 2009).

Coordinación del Ciclo *Híbrido y Puro* sobre prácticas curatoriales (CC España-Córdoba, 2008) y coordinación del libro *Híbrido y Puro* (2009).

Idea y Coordinación (junto con Carina Cagnolo) del Proyecto de Residencias para artistas, teóricos y curadores en la Ciudad de las Artes para el 2010.

Ha dictado seminarios y cursos sobre arte contemporáneo: *Bruce Nauman en V.A.C.A.* (Viaje al Centro del Arte), CC España-Córdoba. Seminario *La inclusión consciente del Entorno en la Obra de arte*, Cielo teórico/UNC, Seminario *La estatua interior de Francois Jacob*, Cielo teórico, Cba., 1999-2000, entre otros.

Otras actividades: Debates *Espacios de Formación-Conversaciones I*, Museo Caraffa, Muestra de la *I Bienal de Arte*. MNBA, Córdoba. *Femenino, arte y tecnología*, Debate On-line, MECAD, Barcelona. *Delivery de artistas*-MACRO-Rosario.

Se desempeña como docente de la Escuela de Artes de Córdoba.

Realizó estudios de postgrado en el Doctorado de Artes de la UNC.

Ha expuesto en: Casa 13 (Córdoba), Fundación Proa (B.A.), Galería Juana de Arco (B.A.), Museo Caraffa (Córdoba), Centro Cultural de Neuquén (Neuquén).

El toro por
los cuernos.

Supongamos que algunos, sin precisar cuántos, tenemos un acuerdo tácito: el deseo y proyecto de una sociedad fundada en la convivencia de sujetos emancipados y autónomos, al menos, y aún hoy, como un horizonte de posibilidad.

Una sociedad donde, además, las normas y las prácticas sociales estuvieran signadas por la igualdad de acceso a la riqueza material e inmaterial, esto es teniendo el derecho y las condiciones necesarias para el uso y aporte a dicha riqueza.

Emancipación, autonomía e igualdad nos refiere ya al proyecto moderno. Emanciparse de la tutela de otros; ser, pensar y hacer autónomamente, es decir en tanto sujetos no resueltos, por coacción, en los atributos que nos da un otro. Sin embargo, la diferencia respecto a aquél estaría en el carácter procesual de la construcción de tal sociedad, en un concepto de ‘subjetividad flexible’ y en una idea de utopía no idealizada. En consecuencia, con la salvedad de que tales tareas se propongan como relativas y siempre incompletas, en tanto los sujetos –individuales y colectivos– devienen de la relación con otros sujetos (es decir no existiendo algo así como un sujeto esencial) y se configuran incesantemente en cada situación.

La idea de una sociedad en permanente construcción, como utopía no idealizada, compuesta de subjetividades flexibles que ejercitan su potencial creativo, crítico y político es desarrollada por Suely Rolnik, entre otros intelectuales. Ella define ‘subjetividad flexible’ como una configuración efímera, en equilibrio inestable, singular e impersonal que es multiplicidad y devenir. Donde se produce una dinámica paradójal entre dos distintos modos de aprehender y relacionarse con el mundo. Dinámica que es constitutiva de la sensibilidad humana y fuerza impulsora de los pro-

cesos de subjetivación. Paradoja que pone en cuestión las formas corrientes de realidad y la estabilidad de las subjetividades fijas e identitarias, movilizand o un poder de creación (el afecto artístico) como reconfiguración de la existencia del mundo, de uno mismo y de la relación entre ambos, y, posteriormente, movilizand o un poder de acción (afecto político) que le dé un lugar a esta nueva configuración en el mapa vigente como una realidad compartida. Mientras que un nuevo concepto de utopía se desembarazaría de la idealización de mundos sin angustia, sin conflicto, sin fragilidad, con sujetos invulnerables y estables. En cambio, sería concebida como construcción permanente de la vida individual y colectiva a partir de lo que la vida pide. Donde los sujetos soportarían y mantendrían la constante fragilidad en vez de querer, inmediatamente, encubrirla con alguna ilusión. Es a partir de la vulnerabilidad por el otro; la situación de inestabilidad y de ‘des-territorialización’ –en el que se produce no tanto un conflicto sino una angustia por la paradoja–, que la vida indica una necesidad de construcción, de creación y de acción; desde ahí es como se construye la realidad de manera compartida, ése es el momento esencial para crear y para que se produzcan cambios importantes en la vida individual y colectiva, recreando sentidos, formas de existencia y de cultura².

1. El sujeto sería un cuerpo vulnerable y abierto sensiblemente al conocimiento y relación con la alteridad del mundo, en tanto materia-mundo que es aprehendida como un conjunto de formas (mediante la percepción, ejercicio objetivante de la sensibilidad, que conduce a representaciones e identidades) o como un campo de fuerzas (mediante la sensación, ejercicio vibrátil de la sensibilidad frente a la presencia viva del otro, que no puede ser representada ni descripta). Rolnik, Suely. “El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia”. Conferencia pronunciada en el evento São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, curaduría de Catherine David (São Paulo, 2002). <http://caosmosis.acracia.net/?p=11> (2006).

En función de ese horizonte y como parte de los procesos emancipatorios se trataría de develar y debilitar constantemente todo poder de opresión de unos sobre otros: de las prácticas, ideologías y discursos presentes en las relaciones sociales que van estructurando formas históricas de dominación. En nuestras sociedades capitalistas esas formas de dominación se articulan en una red macrosocial, en las relaciones geopolíticas, dentro de cada campo de conocimiento y de cada comunidad, así como también interiorizadas por los individuos y actuando en las relaciones interpersonales.

Entre los mecanismos contemporáneos de sometimiento a las prácticas e ideologías dominantes se desarrolla la asimilación mediante la inclusión que neutraliza la fuerza diferenciadora y/o crítica. Este procedimiento convierte en producto de consumo el potencial creativo de la subjetividad flexible, exotiza las diferencias culturales reificándolas, devora una diversidad de identidades fijas (fijadas en ese mismo procedimiento), neutraliza los actos y obras de resistencia. Las formas de acción de esta máquina asimiladora del capitalismo cultural han sido estudiadas y expuestas teóricamente por intelectuales tales como Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Suely Rolnik, Maurice Blanchot, entre tantos otros. Este último autor ya planteaba, en ‘La risa de los dioses’, cómo la maquinaria cultural incluye para pacificar, neutralizando la fuerza de las ‘obras refractarias’. Para estas obras, que poseen el poder de excluir y excluirse –dice Blanchot refiriéndose

2. Entrevista realizada por Condensadores (Fundación Rodríguez) a Suely Rolnik. “Redefinamos la utopía como los mundos que se crean según lo que la vida colectiva pide” 2007. <http://www.rdz-fundazioa.net/condensadores/?p=37>

específicamente a la poesía—, ‘la cultura, que es el trabajo de la inclusión, le es necesaria en la medida misma que le es fatal’. Al mismo tiempo este autor refiere al riesgo que esta maquinaria corre: el de que algo se le escape, ‘mientras la jugada es disponer de la conciencia sin parecer debilitarla; el riesgo es multiplicarla y, multiplicándola, hacerla demasiado viva al multiplicar sus contradicciones’³. Hay que comprender este proceso para salir de la desilusión o del estado de derrota y proponer un plan de acción política que pueda ser reformulado continuamente. Confiando, además, en que ciertas obras ya ‘incluidas’ no sean completamente asimiladas o su refractariedad permanezca durante un tiempo prolongado de manera que su dimensión crítica, su diferencia, su poder de contestación se filtre y actúe en la cultura.

Por otro lado, hay que considerar que cada sujeto, individual o colectivo, se constituye como oprimido y como opresor en diferentes contextos y situaciones (tanto en las relaciones interpersonales como en las circunscriptas a un campo social o en las geopolíticas), actuando como colaborador sumiso o intentando descubrir las formas de dominación que oprimen e incidiendo políticamente para debilitarlas; pero, a su vez, operando con las mismas u otras formas de dominación sobre otros o colaborando en tal operación. Por supuesto que nos comprendemos, reconocemos e identificamos, más asiduamente, como oprimidos que como opresores y manteniéndonos dentro de esta lógica de víctima/victimario sin encontrar una salida para proponer nuevas formas de vida. Sin embargo, no podemos desconocer que esta

3. Blanchot, Maurice. “La risa de los dioses”. Cap. VI: Los grandes reductores. Taurus, Madrid, 1976.

lógica está presente micro y macropolíticamente; por lo tanto, el trabajo es doble: por un lado se trata de realizar los desplazamientos continuos que requiere una subjetividad flexible, creativa y política; y por otro, de tomar posiciones en coyuntura que, por ejemplo, requieren de la asunción temporal de ‘identidades estratégicas’. Pero sobre esto me referiré más adelante.

Una vez más es necesario decir que hay que realizar continuos análisis de las fuerzas actuantes dentro del campo cultural y de cómo éstas se conectan con otras dimensiones sociales, políticas y económicas que exceden y comprenden dicho campo. Es necesario, por ejemplo, ver cómo la ideología y las políticas neocolonialistas actúan dentro de un ámbito cultural contextualizado en las regiones correspondientes a las antiguas colonias. Si bien no podemos reducir todas las relaciones dentro de este ámbito a tales políticas, éstas existen desplegándose en programas de relaciones estatales transnacionales y siendo asumidas y ejercidas por los individuos. Analizar cómo las políticas de Estado de algunos países centrales articulan su propia capacidad de producción, artística e intelectual, con la de su circulación-distribución por la región (teorías y teóricos, libros y escritores, exposiciones y artistas, curadores, gestores, etc. circulan en una estructura montada que incluye centros culturales, embajadas, empresas estatales, editoriales, etc.) y con la de oferta formativa (becas de postgrado, subsidios para la investigación o para la creación dentro del marco de la cooperación internacional); y cómo estas políticas afectan las posibilidades de emancipación y autonomía de las regiones donde actúan. Es necesario salir del tono de reclamo porque él mismo

está en la propia lógica de la dependencia y dejar de ver en cada ciudadano que proceda de una metrópolis a un representante imperialista, a un opresor, a un enemigo; es cierto, se requiere traspasar pero, sin embargo, no obviar el nivel de las percepciones y opiniones, y ofrecer una mirada científica, preferiblemente materialista, sobre el asunto. Aunque identifiquemos erróneamente, esas representaciones de víctima/victimario no deberían ser valoradas en términos de prejuicios sino ser indagadas en su raíz. Ni las historias y memorias, ni lo que antes se solía nombrar como imaginario colectivo debe ser desestimado, sino analizado. Así, la legitimación por origen o procedencia sigue actuando en las relaciones sociales: que un sujeto proceda de Latinoamérica puede tener, en ciertos contextos, un valor que se esgrime para poder hablar de esta misma región, en otros contextos (por ejemplo dentro del propio país o región latinoamericana) puede contrariamente ser un criterio de exclusión; mientras que la sola procedencia de un país europeo es un criterio legitimante para individuos, grupos e instituciones en las sociedades latinoamericanas. En ambos casos, suele suceder que ya no importa qué se va a decir ni las capacidades y conocimientos, ni siquiera intenciones, con las que tal sujeto cuenta sino sólo su procedencia. Aquí la cuestión puede producir enojos y reacción pero el criterio en sí cuando va sumado a otros puede ser una forma de legitimación válida e incluso de jerarquización. Entonces, no se trata de ver enemigos por todos lados, sino de buscar las razones que validan una acción, discurso u obra en base, por ejemplo, a esta identidad de origen y ver qué se hace críticamente con ello. Por más que corramos ansiosos para avanzar en función del horizonte utópico antes mencionado, hay procesos y condiciones que están lejos aún de ser resueltos. No he dicho

nada que no haya sido estudiado seriamente por teóricos de estas latitudes, y de otras. Hay que avanzar, sin duda, quebrando esa lógica de victimización pero no se puede borrar de un plumazo su existencia material e ideológica en las sociedades actuales, que incluye y excede al ámbito artístico.

Por otro lado, hay que recordar la necesidad de una visión auto-crítica. En el replanteamiento constante de su acción política dentro de la cultura, cada sujeto debería hacer el ejercicio de cuestionamiento de su propio estatuto y posición. Algo que se viene realizando teórica y discursivamente pero que aún se presenta como deficiente en su conexión práctica. Así, por ejemplo, en ciertas universidades algunos profesores que suelen reproducir catedráticamente los trabajos de Pierre Bourdieu o de Claude Grignon y Jean Claude Passeron, presentando análisis críticos hacia su propio campo de actuación, omiten en la acción lo que denuncian verbalmente (llamémosle alienación, esquizofrenia o simplemente hipocresía). Recordarnos, una y otra vez, que “Abastecer a un aparato de producción sin tratar de transformarlo –en la medida de lo posible– es un comportamiento censurable aún cuando la materia suministrada parezca poseer una naturaleza revolucionaria”⁴. Este enunciado es, además, válido para pensar la diferencia entre la acción política de una obra de arte y una obra de contenido político.

4. Benjamin, Walter. El autor como productor. Este artículo fue originalmente concebido como un discurso para el “Instituto para el estudio del fascismo” en París, el 27 de abril de 1934. La traducción inglesa es una reedición de la que aparece en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

Quisiera, ahora, retomar la cuestión de la identidad en relación a los procesos de emancipación y autonomía. Si nos remitimos a ciertas experiencias de movimientos sociales, tales como los de género, etnia, etc., que han emprendido luchas por la liberación de su situación de subalternos vemos que en el proceso de autonomización y emancipación han tenido, y aún tienen, que ejercer posiciones identitarias y distinguir a un oponente. La historia de la evolución de las luchas feministas derivadas en problemas de género y luego de transgénero es ejemplar. Como dice Gayatri Chakravorty Spivak, la identidad es una construcción estratégica de la subjetividad para operar políticamente de manera efectiva, pero no es previa al sujeto⁵. Los primeros movimientos feministas necesitaron de un cerramiento en torno a un cuerpo sexuado femenino opuesto al masculino para poder desarrollar una cierta autonomía de pensamiento y un modelo teórico de explicación de las diferencias, para esto dejaron fuera a los varones que deseaban solidarizarse activamente con ellas. Necesitaron aislarse para distinguir aquellas marcas de una identidad atribuida por otro (los hombres) y tratar de definir las bases o características biológicas y sociales de diferenciación sexual sobre las que pudieran construir una definición de sí mismas, esgrimiendo la experiencia de ser mujer como categoría legítima para poder participar del debate y la lucha política. Uno de los problemas que emergieron en ese proceso fue la representación totalizante del género que no reconocía la singularidad que asume la subordinación en virtud de la raza, clase y/o elección sexual. Así, el primer feminismo, de los años 60 en Estados Unidos, se basaba en una identidad de

5. Carbonell, Neus. "Spivak o la voz del subalterno" (2006). Texto propuesto por Laura Baigorri para este diálogo escrito. <http://www.rebellion.org/noticias/2006/11/41618.pdf>.

mujer heterosexual y blanca, de manera que no daba cuenta de su propia posición como opresora y excluyente. Esta identidad sirvió para que se hicieran respetar civilmente ciertos derechos; sin embargo, más tarde, frente a los conflictos que presentó respecto a gays, lesbianas y mujeres de raza negra, esta política identitaria fue cuestionada y de esa manera nuevos modelos teóricos y formas de representación comenzaron a desarrollarse hasta el día de hoy, así como una mayor conexión entre estudios de género/transgénero y las prácticas sociales y el activismo⁶. Aún presenciemos las contradicciones de las luchas antidiscriminatorias que se inscriben en la lógica de la victimización: mientras las luchas respecto a identidades sexo/género continúan necesariamente exigiendo derechos y respeto, denunciando los actos discriminatorios, a su vez se atrincheran produciendo un autosegregamiento positivo y excluyente de otros.

La propuesta más radical parece estar originándose a partir de los grupos travesti/transgénero por las siguientes razones: porque cuestionan las identidades fijas respecto a sexo/género (construidas tanto por feministas como por lesbianas, gays y bisexuales) y tratan de proponer una idea de identidad nómada o subjetividad múltiple y, a la vez, realizan acciones políticas concretas para acceder igualitariamente a los derechos de todo ciudadano pero no buscando una inclusión acrítica sino, por el contrario, cuestionando las formas opresivas en cada ámbito; además, porque comprenden su particular situación social como vinculada a otras subjetividades subalternas y a otras luchas políticas en tanto se

6. Fernández, Josefina. "Los cuerpos del feminismo". En: *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, pp. 138-154, Diana Maffía (compiladora), Feminaria Editora, Buenos Aires, 2003. <http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/004/004.pdf>.

piensan en un proyecto y perspectiva crítica⁷. De esta manera, los ‘trans’ han salido a la calle para marchar al lado de las Madres de Plaza de Mayo en la Argentina, o han manifestado la necesidad de reflexionar sobre el derecho al matrimonio, exigido principalmente por gays y lesbianas, ya que sostienen que si el matrimonio es concebido como una institución reguladora de lo social vinculada a formas de opresión, al menos debería ser analizado respecto a la ideología a la que responde así como en sus efectos legales, económicos y sociales respecto a quienes incluye y excluye.

En este sentido, la construcción de un sujeto postcolonial y de una identidad latinoamericana debe ser entendida como configuración material, producida por los antagonismos (constitución a partir de la amenaza de otro), que opera estratégicamente en situaciones específicas y, además, como instancia necesaria en los procesos de autonomización.

7. Rapisardi, Flavio. "Regulaciones políticas: Identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo". En: Sexualidades migrantes. Género y transgénero, pp 97-116. Diana Maffia (compiladora). Feminaria Editora. Bs. As. 2003.

8. En abril del 2008, asistí a un interesante debate "La Colección Visible y la problemática LGTTB. Madrid y Córdoba", organizado por el Programa Género de la Secretaría de Extensión Universitaria (UNC) y el Centro Cultural España-Córdoba, como actividad paralela a la muestra "Visible. Historias de amor" (dedicada a el tema del amor, la sexualidad y la identidad de las personas LGTB - lesbianas, gays, transexuales y bisexuales). Luego de la participación de representantes de movimientos gay-lésbicos y de la charla del curador Pablo Peinado, quien comentó cómo había comenzado a formar esa colección mientras se debatía la legalización del matrimonio homosexual en España, toma la palabra Maite Amaya, travesti perteneciente a la Colectiva feminista anticapitalista, que declarándose anarquista comienza a cuestionar las identidades representadas en la exposición así como a la ley de matrimonio homosexual. Para leer parte de su charla <http://histeriqsmufasyotras.blogspot.com/2009/06/intervencion-de-maite-en-el-panel-de.html>

En el caso de los intelectuales latinoamericanos (artistas, curadores, teóricos) la lucha por el capital simbólico y material que se da, globalmente, en el campo cultural adquiere particularidades en la región: la competencia por la legitimidad, el reconocimiento, y la representatividad en sociedades donde el mercado de trabajo en la cultura es más reducido en cantidad de puestos y en retribución, se conjuga con un proceso de autonomización que incluye la realización de las propias investigaciones, producciones teóricas y prácticas curatoriales que deben competir con la mayor producción y circulación que avanzan desde las metrópolis sobre este terreno⁹. Pues sí, se juegan intereses privados y corporativos, pero también públicos; y no siempre estos últimos se usan para enmascarar los primeros sino que se articulan entre sí, incluso a veces en detrimento de unos u otros. Aún podemos hablar de la distribución desigual de los recursos, del capital simbólico y material, desplegada geopolíticamente así como en una globalidad donde la relación centro/periferia y opresor/oprimido se encuentra en todos lados. Como dice Néstor García Canclini, reflexionando sobre el desarrollo cultural "... la liberalización del comercio cultural impulsa o retrasa el desarrollo según se articule o no con políticas de protección nacional"¹⁰. Hay puntos conflictivos

9. Así, por ejemplo, hemos podido presenciar cómo la política cultural española (estatal y privada) ha evolucionado, en unas tres décadas de democracia y con gran desarrollo económico, desde una necesaria y fructífera posición proteccionista respecto a sus propias producciones y productores culturales (incluso al interior de cada comunidad autónoma) hacia una apertura que hoy incluye concursos internacionales para artistas, curadores e investigadores hasta, como Laura Baigorri me ha recordado, la designación de Berta Sichel (brasileña) como directora de audiovisuales en el MNCA Reina Sofía, Iván de la Nuez (cubano) como director del Centro de Arte La Virreina de Barcelona. Los países latinoamericanos han iniciado este proceso pero las condiciones materiales, sus situaciones geopolíticas, su historia marcada por la colonia, su complejidad cultural, entre otras razones, lo hacen más difícil y prolongado.

a debatir, pongamos por ejemplo el programa de compras de obras y archivos de arte latinoamericano que viene realizando el ICAA – Museo de Bellas Artes de Houston ¿cómo afecta al desarrollo cultural de los países latinoamericanos, esta operación? ¿Cómo se combina la intención de una circulación internacional de este arte con la protección del patrimonio nacional? ¿Qué efectos tiene el vaciamiento de los bienes culturales para la producción de historia, para la transmisión de referentes en las generaciones futuras de estos Estados? ¿Cómo se combina el interés privado (el de los propios artistas o sus herederos, coleccionistas, etc.) con el interés público representado (o que debería ser representado) por la política estatal? ¿Patrimonio de la humanidad, patrimonio nacional o patrimonio privado?

Un ejemplo distinto y que podría aparecer como en lucha con la línea del Museo de Houston, es el apoyo del estado español, a través del M.N. Centro de Arte Reina Sofía y del SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior) al grupo de investigadores latinoamericanos de la Red Conceptualismos del Sur, quienes están trabajando para reconstruir memoria y archivo. Podríamos cuestionar bajo la figura del paternalismo la asociación entre este grupo y el estado español, pero por otro lado ¿cómo podrían desarrollar su investigación en tanto la infraestructura, políticas y presupuestos de los países del sur son inexistentes o insuficientes para solventarlo? Entramos en un callejón sin salida si suponemos que poner en cuestión este tipo de actuaciones es una retórica que las niega o afirma de plano.

10. García Canclini, Néstor. "Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?" Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005. Texto propuesto por Laura Baigorri para este diálogo escrito. <http://www.iadb.org/biz/ppt/0202405canclini.pdf>

¿Qué puede hacer un curador metropolitano que trabaja transnacionalmente, para el caso que nos ocupa, precisamente en y con los países latinoamericanos? Y ¿qué puede un curador latinoamericano?

Si tomamos en cuenta el proyecto de una utopía no idealizada, la situación determinada por un capitalismo cultural que asimila neutralizando las diferencias y las obras críticas, las fuerzas en lucha y las formas de dominación que siguen actuantes tanto geopolíticamente como en el interior de cada comunidad o campo cultural, la dinámica de los procesos de autonomización y la constitución de identidades estratégicas en situaciones específicas; entonces se trataría de:

–Hacer el análisis, en cada momento de actuación, del contexto y situación específica donde se trabajará, con y para quiénes lo hará, qué representan el cuerpo de obras seleccionado –y sus autores– tanto en el contexto de su producción como en el de su recepción, distinguiendo las formas específicas de dominación en uno y otro.

–Pensar la posición que se ocupa como productor en tal situación, incluyendo la identidad que se le atribuya desde ese contexto, y operar estratégicamente a partir de ella para activar transformaciones en el aparato productivo situado. Por un lado, a un curador metropolitano se le desestima en su capacidad y legitimidad para poder trabajar en y con el arte de Latinoamérica, por parte de

algunos de los teóricos y curadores de la región; por otro, se le atribuye una legitimidad incuestionable dada por su origen metropolitano por parte de ciertos funcionarios de la cultura en países latinoamericanos (así como también, por algunos artistas que corren a mostrar sus trabajos a un metropolitano y no a un curador nacional, el ‘nadie es profeta en su tierra’ adquiere en la región unas connotaciones particulares vinculadas a la historia colonial). Por supuesto, ésta es una tendencia que hay que tener en cuenta pero que no comprende a la totalidad de intelectuales y artistas de la región; y vuelvo a hacer la salvedad de que el campo no está determinado totalmente por la lógica de la dependencia. Así, un curador metropolitano podría hacer uso de esta identidad positiva para producir rupturas en las concepciones subalternas sumisas, y para activar el reconocimiento de los intelectuales latinoamericanos en la misma región. En el caso de un curador latinoamericano, por ejemplo, operar en los contextos metropolitanos con la identidad atribuida para, justamente, generar desplazamientos que destraben la lógica de la victimización. En este sentido, obras y artistas, textos y teóricos, proyectos y curadores de procedencia latinoamericana podrían circular y trabajar en las metrópolis, no exclusivamente referidos a lo latinoamericano y menos aún a una identidad del mismo como atada a la miseria o a contenidos de realidades sociales en crisis. Hay que dirigirse hacia la transformación de órdenes injustos y no a la reinscripción de los excluidos.

–Apoyar y respetar los procesos de autonomización. Por ejemplo, colaborando en lo que se pueda aportar para mejorar las condiciones de producción teórica y artística en Latinoamérica, y su

circulación y reconocimiento tanto dentro de la región como en las metrópolis.

–Solidarizarse, participando activa y críticamente, con luchas específicas que detenten identidades estratégicas. Sin duda, la inserción del arte y la teoría producida desde Latinoamérica, con las marcas de contenido político y conflicto social, en las metrópolis ha servido para abrir un espacio en el escenario de lo audible; pero, ahora, debe ser cuestionado en las representaciones que lo ocupan y reformulado críticamente con nuevas configuraciones de subjetividades acompañadas de acciones políticas concretas dentro del campo cultural (y me remito nuevamente a la experiencia de las luchas de sexo/transgénero).

–Formular un plan de acción política, donde sean conectadas teoría y práctica cultural, en conciencia de que el propio hacer curatorial se caracteriza por un engarzamiento de ambas y que la figura del curador posee una fuerte representatividad política dentro del campo.

–Trabar alianzas con quienes actúan en la región de manera crítica y con quienes se comparte cierto fondo utópico y perspectiva política, con quienes se pueda reconocer en cada situación al enemigo común, es decir a la fuerza de opresión actuante. Aliarse con quienes trabajen en este mismo sentido haciendo uso de estrategias en configuraciones antagónicas, con autocrítica y, simultáneamente, posibilitar la voz pública de subjetividades flexibles y formas de vida que ofrecen resistencia a ser asimiladas acríticamente. Desde el lado del latinoamericano ni cómplice ni ciego oponente,

desde el metropolitano ni agente neocolonizador ni acrítico benefactor con sentimiento de culpa, porque ambas posiciones no ayudan en nada a quebrar la lógica de la dependencia.

Se trata, siempre, de momentos de denuncia-oposición-debate y momentos de proponer otras formas de ser y hacer, de producir desplazamientos dentro de lo socialmente establecido. No son movimientos contradictorios que se ocluyen entre sí, sino parte de una misma dinámica política. También se trata de reformular continuamente, recoger el mazo de cartas y volver a jugar, porque si hay fracaso (si hay algo que pueda ser definido como tal) es de las formas y estrategias situadas históricamente pero no de un proyecto utópico no idealizado. &

