

índice

7 EDITORIAL

GLOBALISMOS Y DESCENTRAMIENTOS EN LOS '90

8 **Historia de una traducción**

Mariana Cerviño

9 **Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural**

Mari Carmen Ramírez

24 **Entrevista a Luis Camnitzer: “Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”**

Fernando Davis

DANTO INÉDITO

36 **El convencionalismo de Poincaré y los stoppages de Duchamp**

Arthur C. Danto

POÉTICAS DE LA ACCIÓN DIRECTA

44 **El arte de la necesidad: la imaginación subversiva de la anti-road protest y Reclaim the Streets (parte 1)**

John Jordan

RESEÑAS DE LIBROS

54 **El enigma de Gachi Hasper**

Diego González

56 **Di Tella Revisited**

Diego Peller

COMENTARIO DE MUESTRA

58 **La palabra a contrapelo**

Luis Espinosa

ramona

revista de artes visuales
n° 86. noviembre 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

José Fernández Vega, Graciela Hasper,
Roberto Jacoby, Fernanda Laguna,
Ana Longoni, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretarías de redacción

Josefina Infante
Marianela Amorín

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Mariel Breuer
Tatiana Torres Álvarez

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Comunicación

Soledad Cuenca

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

Invertir en castellano

Casi de cara al verano y para tratar de reponerme de los sustos con los que me han sacudido los mercados, me dispongo a regalarme algunos grandes gustos. El de noviembre es más bien un sueño largamente acariciado, del cual había tenido varios anticipos el año pasado pero que en este número empieza a despuntar su esplendor. Se trata de un proyecto de mi grupo editor, que el año pasado impulsó una propuesta de participación y colaboración entre teóricos, artistas, curadores, críticos y traductores de todo el mundo para la traducción y difusión de "Textos Clave" sobre artes visuales contemporáneas. Para eso, propuse a distintos colaboradores que seleccionaran artículos sobre arte que hayan sido producidos en las dos últimas décadas, y cuyo aporte consideraran más relevante dentro de su bagaje de lecturas especializadas provenientes de todos los soportes (revistas, diarios, extractos de libros, material online). Así se conformó una serie de listas de bibliografía selecta y se gestionaron los derechos de publicación. Los artículos autorizados fueron traduciendo al español e integrando algunos de mis números del 2007 bajo la forma de una sección especial.

Este número es una muestra de lo más selecto del material así producido y hasta ahora nunca publicado en castellano, agrupado en tres partes. La primera consta de un artículo emblemático de Mari Carmen Ramírez que significó un punto de inflexión en los debates sobre globalismos y descentramientos artísticos en la década del '90 del siglo XX, ese mismo texto fue el disparador para que Luis Camnitzer conversara en exclusiva para mis páginas sobre la reciente puesta en valor del conceptualismo latinoamericano (intervención que completa el bloque). La segunda parte presenta un análisis inédito en cualquier idioma del pensador norteamericano Arthur Danto sobre la obra "Trois stopages étalon" de Marcel Duchamp. Por último, se incluye la primera parte de un artículo acerca de la búsqueda de un nuevo tipo de estética llevada a cabo durante los '90 por uno de los movimientos de protesta en Gran Bretaña, texto firmado por el especialista en experiencias globales anticapitalistas John Jordan (ver más sobre estos autores en www.ramona.org.ar).

Los temas son bien diversos, pero, en el conjunto, destaca un rasgo en común: la deslumbrante labor y el papel activo de los traductores que en este caso fueron también quienes recomendaron los textos, quienes entraron en contacto con sus autores para que hoy puedan leerse aquí y quienes convirtieron las versiones originales en versiones críticas, enmarcando la producción de los pensadores a través de reveladoras presentaciones y notas aclaratorias. El gusto también fue confirmar una intuición: que así como la traducción literaria es una relación entre lenguas que extiende e intensifica la propia lengua con la traducción de una obra extranjera, hacer ingresar al castellano un pensamiento sobre el arte formulado en un idioma otro es una intervención cultural que tiene una capacidad ampliadora e intensificadora semejante respecto del campo de lecturas disponible y que favorece la apertura hacia otras visiones, genera y reaviva debates.

En resumen, un número erudito, cosmopolita, global, una apuesta segura para estos días en que nos dicen que el globo puede estallar...

Historia de una traducción

Mariana Cerviño

Di con el texto de Mari Carmen Ramírez cuando preparaba el trabajo final para un seminario que dictaba Andrea Giunta en la Maestría de Sociología del Arte del IDAES (Instituto de Altos Estudios Sociales) en el segundo semestre de 2006. El programa del seminario era sobre arte contemporáneo y se centraba en Europa y Estados Unidos, desde la posguerra a la actualidad. Me interesó, por mi tema de tesis, entender las características del escenario internacional en los primeros años de la década del noventa, cuando comenzaba a ser dominante la noción de “arte global”.

Entre la bibliografía propuesta estaba el presente artículo, en inglés. Tuve que saltar esa traba, acudiendo a mi raso inglés, y muchas horas de enero en la Biblioteca Nacional mirando todos los diccionarios “inglés-español” que había. “Brokering Identities” me resultó totalmente revelador. En primer lugar, por la claridad y la precisión argumentativas, lo que fue para mí un aprendizaje en sí mismo. Y en segundo lugar, por la elocuencia de su explicación. El texto enumera clara y precisamente cuáles son los elementos que se articulan en el discurso de la globalización. Un discurso que está conformando ideas, instituciones, intereses económicos y políti-

cos, y en el centro simbólico, pero también material de esta red, una figura que funciona como centro de anudamientos de esas instancias, que es la figura del curador, devenido “broker cultural”. Y describía en qué modo un circuito así configurado determinaba no sólo la circulación, sino también el sentido del arte latinoamericano en los centros. Pero al mismo tiempo que su análisis presentaba un panorama del futuro bastante limitado por los términos en los que se planteaba la circulación de arte de países no centrales en ese circuito “internacional”, la propuesta de una posible práctica curatorial que partiera desde esta perspectiva crítica me pareció totalmente promisoría, sabiendo que la autora del texto, además de su actividad académica, se desempeña en esos mismos “centros” como curadora especializada en arte latinoamericano.

Aunque conociendo sus dificultades, daba lugar a un modelo distinto al hoy ya tan transitado modelo, que describía en un momento donde esos procesos apenas comenzaban. En su doble práctica de investigadora y curadora planteaba Mari Carmen una feliz diferencia en la mirada. Personalmente, agradezco a Mari Carmen Ramírez por haber respondido cálidamente a mi interés en la publicación de su artículo en castellano, y a **ramona** por darle un lugar.

Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural¹

Mari Carmen Ramírez

¿ÁRBITROS ARTÍSTICOS O AGENTES CULTURALES?

El asunto de la representación del arte latinoamericano –abarcando en él a México y el Caribe, Centro y Sudamérica–, visto desde Estados Unidos, ha estado en el meollo de los debates que han transformado las prácticas curatoriales desde la última década [escribo en 1994]. Desde mediados de los ochenta, hemos presenciado el crecimiento sostenido de innumerables exposiciones que enuncian nociones particulares de identidad para el arte latinoamericano, así como también una proliferación de catálogos de exhibiciones y artículos críticos, convalidando, o bien discutiendo los variados discursos en los cuales tales identidades han sido inscritas. Los debates que abarcaron estas exhi-

biciones marcan la transformación del curador de arte contemporáneo, de árbitro cultural detrás de escena a actor central en el amplio escenario de las políticas culturales globales. En este ensayo se pone en consideración cómo la dinámica de las políticas identitarias², tanto a nivel transnacional (global) como local (multicultural), han provocado un impacto sobre las prácticas curatoriales. El caso del arte latinoamericano en Estados Unidos presenta un punto de partida ideal para mapear tan significativa transformación de la agencia curatorial.

No obstante, en primer lugar, es importante situar la función y la posición del curador profesional en el ámbito de la cultura contemporánea. Los curadores son, por encima de todo, los expertos institucionalmente reconocidos del establishment del mundo del arte, así operen dentro o fuera de las instituciones. Más que los críticos o los ga-

¹ El texto original fue publicado en inglés en "Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation" *Thinking About Exhibitions*, (orgs.) R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne, (Londres y Nueva York: Routledge, 1996), pp. 21-38. La presente versión castellana del ensayo fue revisada y corregida por Héctor Olea

con la autorización de la autora.
² El término "políticas de la identidad" refiere al movimiento por derechos democráticos llevado a cabo en años recientes por grupos que hasta ahora se encontraban en los márgenes de los centros de poder. Esto incluye a los así llamados "nuevos movimientos sociales" (mujeres, grupos étnicos o lesbiano-gays

y demás ciudadanos tanto marginales como periféricos). Todos estos movimientos han dependido estrechamente del discurso simbólico de la cultura para la comunicación de sus mensajes. De ahí la importancia del arte para cada uno de ellos.

teristas, son ellos quienes establecen tanto el sentido como el status del arte contemporáneo a través de adquisiciones, exhibiciones y artículos interpretativos. A su vez, el carácter sumamente mercantilizado del arte contemporáneo y de las instituciones que lo sustentan, en el primer y tercer mundo, ha ubicado al curador al servicio de audiencias ya sea de élite o bien de grupos especializados. En mayor medida que otros profesionales del mundo del arte, los curadores dependen de una infraestructura establecida que sustente sus esfuerzos. Tal infraestructura incluye redes institucionales, semejantes a las que suministran museos, galerías o espacios alternativos; patrocinadores financieros, ya sean públicos, privados o corporativos; además de equipos de técnicos o expertos profesionales. Los curadores son, pues, los mediadores sancionados de esta red institucional y profesional, por un lado; y por el otro, de artistas y audiencias. Por lo tanto, la función del curador queda propiamente restringida a los intereses de mayores y más poderosos grupos y personas. Pretender que exista cualquier tipo de campo de acción alternativo ajeno de esta trama de mercado o de intereses domeñados por la vía institucional es una falacia.

En este contexto de élite, los curadores han cumplido tradicionalmente una función de árbitros del gusto y de valores cualitativos. La autoridad de este papel arbitral deriva de un absoluto –en última instancia ideológico– fijado por un criterio que se fundamenta sobre los restrictivos parámetros del canon occidental (v.g. Primer Mundo) Modernismo/Postmodernismo. Hasta muy recientemente, por ejemplo, la tarea de los curadores de ar-

te contemporáneo consistía en ponderar las cualidades de una pintura por oposición a otra, o de un artista frente a otro, de acuerdo a las convenciones tanto de ruptura como de experimentación formal establecidas por los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos. El resultado, como sabemos, se parece frecuentemente a una liga de campeones con ganadores y perdedores³. Por lo general, los ganadores son artistas que se adaptan sin mayores dificultades a esta tradición. Los perdedores, a su vez, quedan siendo los productores de arte de culturas y civilizaciones no-centrales o marginales a ellas. Sin embargo, con el surgimiento internacional de exhibiciones y colecciones basadas en identidades colectivas o grupales hemos observado un desplazamiento gradual del papel arbitral del curador de arte hacia su sustitución por el de mediador cultural. Este nuevo rol, para el cual estaré usando el término “broker” [intermediario, mediador], implica cambiar la autoridad del arbitraje curatorial por el parámetro supuestamente más neutral de una identidad étnica o grupal. Los curadores que actúan como *brokers* culturales no se limitan a distinguir la excelencia artística. Su función, al contrario, es la de revelar y explicar cómo las prácticas artísticas de los grupos tradicionalmente subyugados o periféricos, o bien de comunidades emergentes, portan nociones de identidad⁴. En contraposición al papel elitista de árbitro, la ampliamente extendida consideración de la función del mediador cultural parece haber desplazado radicalmente el foco y el campo de acción de los curadores de arte contemporáneo. Buen ejemplo de esto es que al seleccionar, enmarcar e interpretar el arte periférico tanto

3> Para una discusión sobre los curadores que enfrentan el tema del poder, ver Susan M. Pearce, *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*, (Leicester: Leicester University Press, 1992); repr.

(Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), pp. 232-5.

4> Gerardo Mosquera ha analizado incisivamente este fenómeno en su texto “Power and the intercultural circulation of

art”, ponencia enviada a la conferencia Art and Power financiada por la Fundación Getti en 1994.

en exhibiciones como en los catálogos de éstas, los curadores de arte pueden reivindicar la reconfiguración de un espacio más democrático donde grupos culturales específicos pueden reconocerse a sí mismos. Por otra parte, el cambio en la función curatorial parece haber abierto nuevos canales de distribución, aceptación y apreciación de un arte que ha sido marginalizado. Antes de ponderar posteriores beneficios o limitaciones, producto de este nuevo papel curatorial, importa elucidar en qué medida una figura orientada institucionalmente fue catapultada desde su nicho de élite hacia el ápice del campo para-institucional de la arena global o multicultural. La explicación va de la mano de las transformaciones que los mercados de arte periférico —ejemplificados por el arte latinoamericano— han sufrido en los años recientes a resultas de las tendencias de la economía transnacional. Según ha establecido Ulf Hannerz para el caso de las culturas del África Occidental, la única manera de que este tipo de estructura de mercado pueda tener éxito es a través de especialistas con una firme base en los centros globales, los cuales pueden movilizar y diseminar significado a cambio de compensaciones materiales o de otro tipo⁵. De ser oriundo de regiones periféricas el arte, pueden esperarse enormes recompensas. Aquellos curadores que consagran artistas dentro de estas áreas no-centrales podrán, así, reclamar el derecho de haber desplazado las fronteras del arte contemporáneo, de haber reorganizado los límites culturales, estableciendo así la cartografía de nuevas identidades para grupos antes marginados. Cuando lo relacionamos con este tipo de ámbito de mercado, el papel del *broker* cultural, más que efectivamente expandir los

parámetros de evaluación y presentación de las prácticas artísticas contemporáneas, más bien los complica. Según se ha mostrado en los debates de los años recientes, la “identidad” no es una “esencia” que pueda trasladarse a un conjunto de rasgos ya sean plásticos o bien conceptuales. Es, más bien, un *constructo* negociado que resulta de las múltiples posiciones del sujeto frente a las condiciones sociales, culturales y políticas que lo contienen. Entonces, ¿cómo pueden tanto las exhibiciones como las colecciones intentar la representación de las complejidades sociales, étnicas o políticas de grupos sin reducir a tales sujetos a estereotipos esencialistas? En cualquiera de dichos contextos, el criterio para tratar asuntos de identidad se revela, en sí mismo, con tanta autoridad como el “ojo entrenado” o como el “gusto” con el cual originalmente se guió el árbitro artístico. Esta situación ubica al agente cultural en el meollo mismo de una contradicción: por un lado, ella o él pueden ser reconocidos como el auxilio que echa abajo las jerarquías del mundo del arte, democratizando aparentemente el espacio de la acción cultural; por el otro, en un ámbito de mercado donde “la identidad” puede ser tan sólo una elucubración de tipo reduccionista, el enmarcar y empaquetar imágenes del yo colectivo únicamente trae como consecuencia un emprendimiento bastante decepcionante. Las tensiones de esta contradicción enfrentan a los curadores de arte con un dilema: ¿dónde deberían colocarse frente a las identidades de los grupos que representan? El tipo de arena mercantil que mantiene la representación del arte latinoamericano y latino-norteamericano en su lugar nos brinda una instancia específica para abordar a cabalidad esta pregunta.

5> Ver Ulf Hannerz, “Scenarios for peripheral cultures”, en *Culture Globalization, and the World System*:

Contemporary Conditions for the Representation of Identity, (org.) Anthony D. King, Current Debates in Art History 3,

(Binghamton, NY: Department of Art and History, State University of New York, 1991), pp. 107-28.

EL MERCADO DE LAS IDENTIDADES CULTURALES: ¿LATINOAMERICANO O LATINO-NORTEAMERICANO...?

El abordar el problema de cómo el arte latinoamericano ha sido representado en Estados Unidos, y el rol jugado en este proceso por los curadores, requiere admitir que cualquier cosa identificable por arte latinoamericano *dentro de* Estados Unidos es siempre un *tropo* reduccionista: o sea, una expresión carente de sentido que posee sólo un nexo mínimo con el desarrollo artístico de los países específicos que configuran nuestro continente⁶. La historia de la representación de este arte en Estados Unidos desde los años cuarenta, amén del papel que Nueva York jugó como centro de su validación y distribución⁷, ilustra cómo el tropo del arte latinoamericano ha fungido tradicionalmente para legitimar las agendas culturales, políticas y/o económicas de grupos tanto norte como latinoamericanos. ¿A qué intereses sirve este constructo en los noventa? Parte de la dificultad para res-

ponder a esta pregunta tiene que ver con el modo como la ideología y las políticas del multiculturalismo han incluido en una misma categoría las complejidades de este fenómeno. La mayor parte de los debates en torno a la representación del arte latinoamericano en exhibiciones del mainstream fueron articulados tanto desde la perspectiva de las políticas identitarias como de las luchas de emancipación de los grupos latinos radicados en Estados Unidos. Al mismo tiempo que hubo acuerdo en colocar a los artistas latinoamericanos dentro de los museos e instituciones culturales de Estados Unidos, dicha situación, a su vez, generó un nuevo *constructo* en forma de una identidad "fusionada" para ambos, artistas latinoamericanos y latinos. Tal identidad fundida en común, promovida tanto por curadores alternativos como del mainstream, se fundamenta en la herencia compartida del colonialismo hispánico, del desplazamiento geográfico, de la discriminación racial y de la marginalización sufrida dentro del centro hegemónico que Estados Unidos represen-

6> Como es sabido, el término Latinoamérica es homogeneizante y en última instancia inútil. A diferencia de términos definidos racial o étnicamente como africano o americano nativo, lo "latinoamericano" no se refiere a una raza ni a una etnia. Es, más bien, un término denotativo de una región cultural y geográfica que abarca más de veinte naciones-estado de una marcada diversidad socio-económica, racial o étnica; una diversidad que se manifiesta no sólo entre países, sino en el propio enclave de cada país. Por detrás del legado compartido en forma desigual del colonialismo europeo, del idioma y de la religión, existen sociedades profusamente mezcladas cuya dinámica de transculturación ha producido no una, sino varias culturas híbridas. Esta distinción, debo agregar, se aplica también a la población latina de los Estados Unidos, la cual abarca las comunidades mexicana, portorriqueña y cubano-americana, como así también a grupos de América del Sur y Central. A pesar de la tendencia norteamericana a

reducir la cultura a un asunto exclusivamente racial, los latinos no constituyen ni una "raza" ni tampoco una "etnia" en sí; lo que existe es más bien un crisol de razas, clases y nacionalidades que resisten a lo fácil de la clasificación o de la categorización. Respecto al uso del tropo "arte latinoamericano" en muestras recientes, véase mi ensayo "Beyond the fantastic: framing identity in U.S. exhibitions of Latin American Art", *Art Journal*, 51:4 (1994), pp. 60-8.

7> Cuando es diferenciado con detenimiento, el caso latinoamericano en EE.UU. es un mercado de arte relativamente fuerte y estable complementado por una infraestructura profesional e institucional en ciernes. El arte latinoamericano disfruta de una categoría en sí propia en la programación regular de subastas de Sotheby's y Christie's. Esta condición diferenciada ha generado un grupo altamente especializado de compradores y de marchands de galerías comerciales concentrados en Nueva York y, más recientemente, en Miami. Además, ha

generado una necesidad de curadores especializados en arte latinoamericano. De hecho, desde fines de los ochenta, varios museos a lo largo de la nación integraron curadores de arte latinoamericano en su personal, al mismo tiempo que iniciaron esfuerzos para coleccionar en esta área. Los latinos (así como otros grupos étnicos establecidos en Estados Unidos) no sólo carecen tanto de un mainstream institucional como de estructuras de mercado similares, sino que, como espero ilustrar a continuación, en su enorme mayoría se les ha negado el acceso a éstos.

8> Me he extendido sobre los problemas planteados por esta identidad "fusionada" en mi ensayo "Between Two Waters: Image and Identity in Latino- American art", en *American Visions/Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, (orgs.) Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita (Nueva York: ACA Books/Allworth Press, 1994), pp.8-18

ta⁹. El impacto a largo plazo de este proceso sugiere una nueva forma de intercambio cultural entre Estados Unidos y la América Latina: aquella gestada desde *el interior* comunitario de la población de origen latino establecida en Estados Unidos ejerciendo presión sobre el centro del poder mismo. Para entender las fuerzas que entran en juego para la representación del arte latinoamericano en Estados Unidos, es preciso distinguir, por lo tanto, las demandas pragmáticas de las ideológicas en el cimiento del proyecto político de los latinos establecidos en Norteamérica, además de las condiciones específicas impuestas por el fenómeno del arte latinoamericano *dentro* de este país. En el primer caso, las cuestiones centradas en la lucha de los artistas latinos por acceso igualitario a los mercados e instituciones del arte; en el segundo, lo que está en juego es el funcionamiento de un mercado transnacional en expansión para el arte latinoamericano. A pesar de la solidaridad compartida por el idioma y la cultura entre ambos grupos, la divergencia de los intereses que los guían no construye necesariamente una alianza natural. Enfocaré, entonces, lo “latinoamericano” y lo “latino” como categorías separadas procurando entender cómo y por qué difieren, de existir un cimiento común entre ambas. Para lograr eficacia, dicha tarea debe ser emprendida desde la perspectiva simultánea “interna-externa”; es decir, una perspectiva que tome en cuenta el punto de vista latinoamericano dentro y fuera de Estados Unidos, dentro y fuera de los tan impugnados fundamentos del multiculturalismo. Desde esta perspectiva bifocal, la oleada de exhibiciones y actividades del mercado de arte latinoamericano, desde mediados de los

ochenta, puede ser vista como resultado de tensiones generadas por un par de procesos contradictorios y aparentemente separados: por un lado, las dinámicas de integración global que están alterando las relaciones entre Latinoamérica y Estados Unidos (así como la primera y el resto del mundo); por el otro, las políticas identitarias y el multiculturalismo que han venido transformando a Estados Unidos, en sus adentros. A pesar de la aparente contradicción, tales procesos dependen uno del otro. Su interdependencia forma parte del modo cómo las demandas del mercado capitalista global han tenido repercusión en las nociones de identidades, tanto ancestrales como recientes. Al contrario de ser una falacia generalizada, el capitalismo tardío del consumo no opera a través de la homogeneización cultural, sino por intermedio del *márketing* de la apariencia, ya sea de la “diferencia” o bien de la particularidad. Esta lógica del capitalismo de consumo es la responsable de recientes nociones identitarias, las cuales resultan de un proceso alterno de adaptación /resistencia a las complejas demandas de símbolos culturales dentro de los mercados de consumo¹⁰. La clave de este proceso es la noción de mercado transnacional guiado por imágenes de fondo nacional o étnico y símbolos en forma de mercancías artísticas que diseminan significados. Véanse, como ejemplo, los esfuerzos llevados a cabo en la última década para integrar a los países latinoamericanos en la dinámica de un nuevo orden mundial que se han visto urgidos de intercambio de capital cultural para tener acceso a privilegios financieros y económicos¹⁰. Una de las formas no reconocidas por las cuales ese intercambio tuvo lugar

9> Para todas las implicancias de este proceso, véase de George Yúdice, “Globalización e intermediación cultural”, en *Identidades, políticas e integración regional*, (org.) Hugo Achugar (Montevideo: FESUR, 1994), s/p.

10> Para el impacto de estas transformaciones económicas en la cultura latinoamericana ver de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D.F.: Grijalbo, 1990),

pp. 81-93; además de “Cultural reconversion”, in *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, (orgs.) George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), pp. 35-6.

ha sido vía exhibiciones; éstas, bajo la semblanza de una representación colectiva, han operado para enmascarar el complejo proceso de validación de los países latinoamericanos en los centros financieros globales representados por Nueva York. En complemento posterior a este flujo de identidades de Latinoamérica en Estados Unidos, ha habido la presencia de movimientos de origen latino, posteriores a los derechos civiles, además de movimientos artísticos que se mueven dentro de los más amplios parámetros del multiculturalismo. Según George Yúdice ha señalado en sus investigaciones sobre el fenómeno multicultural norteamericano, el surgimiento del movimiento latino, tanto como de los demás grupos multiculturales, ambos coinciden y han sido apoyados por la rápida expansión de un mercado de símbolos culturales orientados al consumo¹¹. Fueron precisamente las demandas omnívoras del mainstream en busca de símbolos de la cultura latina las que vinieron a apaciguar aquellas de los grupos latinos más radicales quienes preparaban el camino de aceptación del arte y de la identidad latinoamericanos en Estados Unidos. Este hecho sugiere que la confluencia de identidades entre artistas latino-norteamericanos y latinoamericanos, reflejada por el reciente boom de exhibiciones, en vez de presentar una forma alternativa al flujo transnacional de identidades, se convirtió en una expresión de la misma demanda de símbolos culturales fácilmente mercantilizables y consumibles. Como consecuencia, los curadores que sirven de *brokers* de intercambios entre intereses de grupos transnacionales y multiculturales no sólo deberán confrontar la realidad de la competencia entre nociones de identidad, sino que eventualmente se verán forzados a ele-

gir entre ellas. Es evidente que, en lo relativo a la representación latino-norteamericana vs. latinoamericana, lo que gana un grupo lo pierde el otro.

IDENTIDADES DEL MAINSTREAM

Las características del mercado cultural de identidades, las cuales apoyan las actuales prácticas curatoriales, en seguida vinieron a reafirmar que lo que estaba en juego en la representación de la identidad latinoamericana o latina de Estados Unidos era un *constructed* falaz —una puesta en escena identitaria— al servicio de intereses grupales específicos. Tales grupos incluyen las élites culturales o políticas de nuestro continente, el mainstream museológico, mercados especializados de arte, activistas de origen latino y mercados orientados hacia el consumo. La mella que han causado los diversos grupos en las transformaciones de los roles curatoriales será delineada a seguir, en referencia a puntos clave en la historia de la representación del arte latinoamericano y latino-norteamericano. Tal esbozo nos brindará una perspectiva histórica —ajena las consideraciones aquí tematizadas— la cual pudiera venir en nuestro auxilio para aclarar las particularidades del presente período. Al hacerlo se necesita, no obstante, trazar una nítida distinción que implica el separar la representación del arte mexicano, del de Centro y Sudamérica. Una serie de factores especiales distinguen el caso mexicano del de sus vecinos del resto del continente. El primero, por supuesto, es la posición estratégica de dos mil millas de frontera. El estatuto que le otorga ser el vecino-adosado trajo como consecuencia una larga historia de desasosiego y conflictos matizados por la fascinación de la cultura exótica mexicana para el imaginario nor-

11> Véase de Yúdice, "Globalización e intermediación cultural" (1994), s.p.

teamericano (una fascinación que –incidentalmente– es inexistente en el caso canadiense, si comparamos su relativa invisibilidad en los círculos culturales de Estados Unidos). Un segundo factor puede señalarse dentro de la dinámica del nacionalismo cultural en México. La Revolución de 1910 forjó una alianza entre los artistas y el Estado, la cual se tradujo en una tenaz promoción de las artes por parte del gobierno mexicano. La combinación de ambos factores da cuenta de la larga historia de representación y autorrepresentación de México en Estados Unidos¹². Un tercer factor es el legado activo –reconócese o no– de los muralistas mexicanos y su escuela por lo menos para dos generaciones de artistas norteamericanos. Dicho legado es consecuencia tanto de la presencia física de *Los tres grandes* en Estados Unidos en la década de treinta, como del seguimiento vigente de su modelo político y artístico por el movimiento Chicano en los setentas y ochentas. Recientemente, debido al aluvión de intercambios culturales que precedió la aprobación del NAFTA, se ha presenciado una nueva oleada de exhibiciones tanto de arte mexicano como de artistas que, una vez más, han vuelto a embalar la imagen “de México” para el público norteamericano. En el presente clima de multiculturalismo, sin embargo, la nueva imagen mexicana ha derramado la mayor parte de su exotismo para convertirse en la expresión de una cultura híbrida de frontera, una cultura que debe tanto al pasado nacionalista mexicano como a su interacción con el arte norteamericano, chicano y latino.

El caso del arte sudamericano es diferente. Hasta el reciente fin de la era de la Guerra Fría el interés norteamericano en las artes y la cultura del sur del continente había sido dictado, casi en exclusividad, por las demandas de la política exterior del “Big Stick”. Podemos citar al menos dos olas de exhibiciones y coleccionismo con las que se establecen importantes precedentes para el boom de los ochentas. El primer embate tuvo lugar entre 1940 y 1945, en el punto más álgido de la Segunda Guerra Mundial. Estaba directamente relacionado con las preocupaciones norteamericanas acerca de la simpatía de América Latina por el fascismo en Alemania, Italia y España, incluso su potencial infiltración en el hemisferio occidental.¹³ En su papel de “el más presto e inesperado recluta en la línea defensiva del Tío Sam”, el Museo de Arte Moderno [de Nueva York] organizó ocho muestras de arte latinoamericano y comenzó a conjugar esfuerzos durante ese lustro.¹⁴ Preocupaciones similares sobre el potencial rol subversivo de América Latina surgieron en torno a la fundación del programa de exhibiciones de la Unión Panamericana en Washington D.C., a mediados de los cuarenta. El establecimiento de dicho programa, el cual ha sido caracterizado por Eva Cockcroft como “el principio aislante del ‘ghetto’ en el arte latinoamericano”, funcionó como la mayor puerta de entrada del arte latinoamericano en Estados Unidos, hasta bien entrados los ochenta.¹⁵ El involucramiento curatorial con el arte latinoamericano durante la guerra se basaba en

12> La representación del arte mexicano en Estados Unidos entre 1920 y 1950 es discutida por Eva Cockcroft, “The United States and socially concerned Latin American art”, en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, (org.) Luis Carcel (Nueva York: Bronx Museum of the Arts, 1988), pp. 184-91.

13> Una discusión parcial sobre las exhibiciones de arte latinoamericano organizadas antes de 1980 puede encontrarse en *ibid.* (1988), pp. 191-212.

14> *Ibid.*, pp. 192 y 194.

15> *Ibid.*, p. 194. El establecimiento del programa de exhibiciones de la Unión Panamericana (hoy el Museo de Arte Moderno para América Latina, bajo la

égida de la Organización para los Estados Americanos) fue seguido por las actividades del Center for Inter-American Relations (hoy la Americas Society) establecidas en 1970. Ambas sirvieron como puntos de partida para la despolitización del arte latinoamericano.

un abierto reconocimiento de la situación crítica que se vivía y de la consiguiente necesidad de fortalecer las relaciones con los vecinos del sur. Alfred H. Barr, el influyente curador del MoMA, observaba cómo este prejuicio político mediatizaba toda discusión o apreciación sobre arte latinoamericano en los círculos norteamericanos.¹⁶ El mismo Barr, al describir sus propios esfuerzos curatoriales en nombre del arte latinoamericano, se refiere a ellos como “intervenciones menores”, consistentes en “una breve visita, algún interés genuino y unos cuantas adquisiciones por poca monta”.¹⁷ Como consecuencia, la representación del arte latinoamericano que se origina de esta política intervencionista fue una bolsa de todo que intentaba reconciliar, con cautela, productos artísticos que fueran “*internacionales* en estilo y carácter”; en otras palabras, cuya calidad pudiera medirse de acuerdo a los patrones del modernismo norteamericano o de la vanguardia europea, frente a un arte más problemático basado en “valores nacionales o locales”, en general pensado para ser transmitido en forma de “realismo provinciano”.¹⁸

El segundo boom de exhibiciones de arte latinoamericano ocurre entre 1959 y 1970. El período fija un precedente más cercano para la representación de arte latinoamericano en Estados Unidos, en nuestros días. Con la intensificación de la Guerra Fría, la onda expansiva creada por la Revolución Cubana y el surgimiento de la superpotencia norteamericana tanto en lo económico como en lo político, la importancia estraté-

gica de Latinoamérica se intensificó. A lo largo de la mayor parte de los sesenta, la inversión total de Estados Unidos en los países de Latinoamérica creció a niveles sin precedentes. De modo significativo, un gran monto de ésta se canalizó en proyectos culturales, incluyendo el apoyo privado, por intermedio de las fundaciones Ford y Rockefeller, de importantes instituciones dedicadas a la promoción de las vanguardias artísticas de Buenos Aires (v. g. el Instituto Torcuato di Tella) y de Santiago de Chile.¹⁹ Una vez más, el arte y los artistas latinoamericanos atrajeron la atención del público norteamericano. Más de treinta muestras de arte latinoamericano se dieron en Estados Unidos en localidades tan distantes como Boston, Nueva York, New Haven, Minneapolis, Dallas, Houston, Austin y Lincoln (Nebraska).²⁰ Artistas de toda Latinoamérica (en su enorme mayoría de Sudamérica) fueron premiados con Becas Guggenheim para pasar un tiempo en Estados Unidos. Gran cantidad de artistas se mudaron a Nueva York, dando la señal de la primera de varias migraciones artísticas. Al mismo tiempo, se iniciaron muy importantes colecciones, tales como la de la University of Texas en Austin, que importantes adquisiciones por parte de instituciones del mainstream, a saber el Guggenheim Museum, vinieron a complementar. Así, quedó establecido un circuito internacional muy similar al que tenemos hoy, el cual propició el intercambio artístico. Estas circunstancias, inclusive, son un indicio del surgimiento del curador como figura cen-

16> Alfred H. Barr, “Problems of research and documentation in contemporary Latin American Art”, en *Studies in Latin American Art: Proceedings of a Conference Held at the Museum of Modern Art New York, 28-31 May 1945*, (org.) Elizabeth Wilder (New York: American Council of Learned Societies, 1949), pp.38-9.

17> *Ibid.*, (1949), p. 41.

18> *Ibid.*, p.39 (subrayado en el original)

19> Ver John King, *El di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglione, 1985), pp. 18-19 y 35-42; además de Néstor García Canclini, *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*, (México D.F.: Siglo Veintiuno Editores[1979], 1988), pp. 100-8.

20> Las exhibiciones más influyentes del

período fueron *The Emergent Decade: Latin American Painting in the 1960s*, organizada por Thomas Messer en el Museo Salomon Guggenheim en Nueva York, en 1966, y *Art of Latin América since Independence*, preparada en ese mismo año por Stanton Catlin y Terence Greder en la Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.

tral de una red internacional controlada por el poder creciente de fundaciones privadas, de corporaciones y demás sectores de la élite empresarial. Laurence Alloway, Thomas Messer, Stanton Catlin, Sam Hunter, José Gómez Sirce y, desde Buenos Aires, Jorge Romero Brest –asistido, ocasionalmente, por las curiosas incursiones de Clement Greenberg– viajaron ida y vuelta entre Nueva York y las principales capitales de América del Sur, *mapeando* la “internacionalización” del arte latinoamericano. Puesta en ristre en el debate “modernidad” vs. “raíces”, la representación del arte latinoamericano que resultó de esta red, apenas establecida, se fundamentó en la absorción de rasgos particulares de la identidad latinoamericana dentro del parámetro homogeneizante del modernismo euroamericano, entendido en aquel entonces como Expresionismo Abstracto y sus variantes. Una versión regional de la identidad fue reemplazada por el acceso a la comunidad “universal” del arte moderno²¹. De manera similar, Latinoamérica intentaba obtener acceso igualitario a estructuras tanto de exhibición como de mercado que apoyaban este tipo de intercambio artístico, pero éstas tarde o temprano vacilaron debido a sus marcados prejuicios y a su índole artificial. Una instancia que ilustra este fracaso fue el fallido intento de Jorge Romero Brest de estimular un mercado internacional para el arte argentino a través de actividades promocionales del Instituto di Tella en Buenos Aires.²² En la mayoría de los países del continente, el esfuerzo por la internacionalización se topó simultáneamente con tenaz resistencia de la intelectualidad local, la cual apoyaba modelos alternativos de desarrollo político y

cultural. En este contexto comenzó a delinarse el primer intento de elaborar una práctica curatorial crítica que tuviera en cuenta el punto de vista latinoamericano. Durante los sesenta, las críticas de arte Marta Traba y Raquel Tibol, a falta del rol de curador “profesional”, sentaron pie en ambos terrenos.²³ La aseveración de Traba de que “Hoy ninguna exhibición de Latinoamérica acusa significado propio. La exhibición es importante, o no, en la medida en que se relaciona con, y deriva de, formas artísticas ajenas al continente,”²⁴ tórnase indicador de los acalorados debates con los que se aspiraba a situar la cultura y el arte como lugares de resistencia al imperialismo norteamericano. Como resultado de este legado crítico, y hasta muy recientemente, Estados Unidos no eran considerados como ápice de interés cultural para los artistas latinoamericanos.

A comienzos de los setenta, las condiciones que suscitaban este tipo de intercambio artístico entre Latinoamérica y Estados Unidos desaparecieron como consecuencia de las dictaduras militares que aislaron a algunos de los más importantes países de Sudamérica del resto del mundo. No fue sino hasta mediados de los ochenta, cuando la tercera ola de exhibiciones y actividades de mercado coge por sorpresa al mundillo del arte en Estados Unidos, que nuestro arte pasa a llamar la atención, de nuevo, en el ámbito cultural del país. Sin embargo, lo que carece de precedentes entonces es que los factores económicos y políticos que tornaron atractiva a Latinoamérica para Estados Unidos, aparentemente han disminuido en forma considerable. Es decir, con el desmantelamiento de la Guerra Fría, la disolución de los

21> Lawrence Alloway, “Latin America and International Art”, *Art in America*, 53 (1965), pp. 66-7. Para una revisión de los puntos debatidos en las exhibiciones del período, ver Cockroft, “The United States and socially concerned Latin American

art” (1988), pp. 201-12.

22> Lawrence Alloway, entrevistado por King, *El di Tella*, (1965), pp. 255-7.

23> Ver de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (México D.F.:

Siglo Veintiuno Editores, 1973); Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento* (México D.F.: Ediciones Sámara, 1992).

24> Citado en Alloway, “Latin America and international art,” (1965), p.66.

regímenes autoritarios y el aumento de la deuda externa, Latinoamérica dejó de tener el mismo atractivo estratégico para la superpotencia. Es por ello que los parámetros de la política exterior, por sí solos, no dictaminan la interacción cultural.

Volvemos entonces a la pregunta planteada al principio de este ensayo: ¿cómo podemos explicar a qué intereses sirve el *constructo* arte latinoamericano en los ochenta y noventa? La explicación habitual apunta a los caprichos impredecibles de un mercado de arte saturado de arte europeo y atraído por los bajos precios del arte latinoamericano.²⁵ A pesar de que hay en ella un fondo de verdad, tal explicación deja de lado importantes desarrollos ocurridos. Importa entender que, hacia mediados de los ochenta, los países de mayor envergadura sufrieron transformaciones políticas y económicas vinculadas al restablecimiento democrático y a la llegada al poder de gobiernos neoliberales. El énfasis neoliberal sobre privatizaciones, libre mercado y acuerdos comerciales a nivel regional, en particular, condujeron a una sustitución de los tradicionales subsidios para el arte y los artistas por una estructura activa de mercado que abrió significativamente las esferas culturales de estos países a las dinámicas de intercambio transnacional global.

El neoliberalismo acordó una gran, aunque todavía no totalmente reconocida, importancia, a las artes plásticas. Esta nueva función, a su vez, generó un espacio complejo para su producción y distribución. Me atrevo a caracterizar este nuevo ámbito en términos de tres factores que se compenetran. Primero, en oposición a la localización fija del estado-nación, tal espacio ya no

queda circunscrito ni determinado por límites nacionales o regionales. En vez de ello, implica un tránsito fluido de artistas, exhibiciones, curadores, patrocinio privado y una joven estirpe de coleccionistas empresarios que circulan entre los centros de arte internacional y las capitales de América Latina. Es importante subrayar, aquí, que mientras algunas de estas transformaciones han venido sucediendo desde los sesenta, la intensidad con la que evolucionan hoy en día carece de precedentes. La segunda característica de este espacio flexible es que se halla controlado en gran medida por los intereses tanto promocionales como financieros de sectores privados neoliberales; los cuales, desde fines de los setenta, han ido aumentando su papel de patronazgo del arte, rol reservado con anterioridad a los gobiernos nacionales. De ese modo, mientras que en el pasado las artes plásticas fungieron como estandartes de prestigio de los estados-nacionales, hoy se nota cómo encarnan un tipo de herramienta de *márketing* de las élites económicas neoliberales de Latinoamérica.²⁶

Según me parece, el tercer factor ha pasado ampliamente desapercibido. Se refiere al rol activo que han jugado los intereses financieros de América Latina en la promoción del tercer "boom" de exhibiciones y de mercado del arte latinoamericano. Es tiempo de reconocer que este auge no fue tanto un plan imperialista de cooptación al arte de América Latina –como tan inocentemente se retrata– sino más bien un fenómeno asociado, directa o indirectamente, con la autopromoción de intereses económicos en el continente (en particular de las élites económicas mexicanas, colombia-

²⁵> Las consideraciones iniciales sobre este asunto aparecen en los artículos de Shifra Goldman, "Latin American Arts U.S. Explosion: Looking a Gift Horse in the Mouth", *New Art Examiner*, 17 (Dic. 1989), pp.25-9; y "Latin Visions and Revisions,"

Art in America, (Mayo 1988), pp. 138-49. En fechas más cercanas, George Yúdice ha mencionado los bajos precios de las obras latinoamericanas como una de las razones del reciente estallido del arte latinoamericano en el mainstream

estadounidense. Ver "Globalización e intermediación cultural", (1994), s.p.

²⁶> Ver García Canclini, *Culturas híbridas* (1990), pp. 81-93.

nas, venezolanas y cubano-americanas) tanto en Estados Unidos como en Europa Occidental. No es por azar que los artistas de América Latina más solicitados en las subastas promovidas por Sotheby's o Christie's sean todos oriundos de aquellos países donde se localiza la más fuerte concentración de capital latinoamericano. En sí misma, la índole del boom viene en refuerzo de este punto. A diferencia del fenómeno de los sesenta, concentrado en el arte contemporáneo, el auge de mercado y de exhibiciones de los ochenta se centró en la obra de "maestros" ampliamente reconocidos durante las décadas de 1920-40. Este período, como sabemos, presenció la consolidación del estado nacional en la mayor parte del continente y, por consiguiente, representa el manantial para la élite modernizadora latinoamericana. El borrón y cuenta nueva de los sesenta y setenta, tan atiborrados de conflictos, por la posterior narrativa del mainstream en el arte latinoamericano es capaz de sugerir dos cosas: primero, la búsqueda de legitimación de sus orígenes por parte de las élites neoliberales en una narrativa esencialista, en última instancia reductora, de los logros culturales de los veinte a los treinta; y segundo, el reconocimiento de los alcances positivos de su proyecto modernizador.

Para ejemplificar la tendencia antes mencionada vale decir que, como nunca antes, hemos sido testigos de la presentación en Estados Unidos y Europa de una gran cantidad de muestras monumentales que ejercieron enorme influencia al ser organizadas por curadores latinoamericanos, o bien por equipos curatoriales norteamericanos y latinoamericanos. Éstas fueron garantizadas por grupos financieros de inversión. La primera de esas muestras, titulada *Mito y má-*

gia en América: los ochenta, la organizó en 1991 el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y fue patrocinada por el grupo Alfa del emporio industrial regiomontano. A continuación hubo *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, llevada a cabo en el Metropolitan Museum de Nueva York y financiada por el conglomerado de medios de comunicación Televisa y un consorcio de intereses privados.²⁷ Ambas exhibiciones fueron montadas y desplegadas durante el revuelo publicitario que acompañó el inicio de las negociaciones sobre el Tratado de Libre Comercio (TLC/NAFTA).

La noción de identidad mexicana y latinoamericana enunciada en estas exhibiciones ilustra la lógica de adaptación a las demandas del nuevo orden económico. Basado en el mismo modelo de "desterritorialización" y de eliminación de las fronteras predicado por el entonces promulgado tratado de comercio regional, *Mito y magia* hizo una gigantesca revisión de la pintura de los ochenta de Canadá, Estados Unidos y América Latina. A su vez, *Splendors* de tres milenios mexicanos daba un salto hacia atrás cuanto al formato de muestra panorámica homogeneizante con objeto de presentar la narrativa lineal, unívoca, de treinta siglos de historia artística de México, una historia culminante en las figuras de Diego Rivera y Frida Kahlo, celebridades tanto bien conocidas y valoradas por el mercado del arte. En ambos casos, un atractivo modelo de identidad latinoamericana fue intercambiado por promesas de privilegios económicos y políticos. Una tercera instancia la produjo el MoMA: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, una exposición de gran envergadura endosada por el contingente latinoamericano del Consejo Internacional del propio museo neoyorquino y fi-

²⁷ > *Mito y magia en América: los ochenta*, (org.) Guillermina Olmedo (Monterrey:

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1991); y *México: Splendors f*

Thirty Centuries (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1990).

nanciado con capital venezolano y estadounidense. Este *show business* fue el paso final en la consolidación y legitimación de lo que puede considerarse como marco maestro bilateral del arte moderno para esta región, el cual ha venido configurándose desde mediados de los ochenta.²⁸

Las complejidades en la presente arena de relaciones Estados Unidos/América Latina produjeron un impacto definitivo en el rol de las prácticas curatoriales con respecto a la representación del arte latinoamericano. La crisis de vacío orgánico generada por los movimientos de oposición política a lo largo del continente, la desaparición del marco bilateral que articulaba las prácticas de resistencia, así como su sustitución por el molde del mercado neoliberal, no ha hecho sino desplazar tanto a artistas como a intelectuales de sus papeles tradicionales en el ámbito público de dichos países.²⁹ En vez de ello, el curador emerge como el agente primario de una gran red de intereses privatizados. Las nuevas condiciones han dispuesto que el curador se transforme en un "ciudadano transnacional, responsable de una cartografía de la disolución de las fronteras culturales."³⁰ A resultas de ello se ha dado un intercambio entre su posición ética de "resistencia crítica" anterior por el actual papel neutral del "broker cultural".

La historia de la representación de los grupos de origen latino en Estados Unidos contrasta bruscamente con la del arte latinoamericano aquí esbozado. Es imprescindible recordar que, como tantas otras minorías étnicas, tales grupos fueron sistemáticamente excluidos del mundo norteamericano del arte hasta bien entrados los ochenta, cuando la muestra *Hispanic Art in*

the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors en The Museum of Fine Arts, Houston, acordó para ellos un lugar oficial, si bien altamente reductivista y distorsionado, en la historia del arte norteamericano.³¹ En otras palabras, mientras los curadores norteamericanos eran paladines de la "internacionalización" del arte latinoamericano, el arte latino permanecía medio ignorado por las instituciones respectivas norteamericanas. A resultas de esta situación prejuiciosa en extremo, la representación del arte latino fue ampliamente asumida por sus propios artistas en el terreno contestatario de los muros públicos, y tanto en centros de arte comunitarios como en museos de cultura específicos. Tal estrategia dio origen a un modelo altamente exitoso de *autorrepresentación* que iba paso a paso con el rol jugado por el arte de los grupos latinos —en particular de los Chicanos y los puertorriqueños— en el crisol del movimiento de derechos civiles. La existencia de este modelo da cuenta de las diferentes maneras en las cuales han sido representados los latinos. A diferencia de los latinoamericanos, quienes fueron presa fácil de los curadores del mainstream, la mayoría de las exhibiciones hechas por latinos en Estados Unidos fueron organizadas ya sea por artistas activistas o bien por educadores estrechamente vinculados a sus comunidades. Sólo a últimas fechas hemos presenciado el surgimiento de curadores profesionales en el meollo de este grupo. No obstante, los resultados de la presente fusión de agendas transnacionales y multiculturales vinieron a alterar de manera significativa los parámetros de acción de tales grupos. Con el aumento en la demanda de

28> *Latin American Artists of the Twentieth Century*, (org.) Waldo Rasmussen (Nueva York: Museum of Modern Art, 1993).

29> Ver Yúdice, "Globalización e

intermediación cultural", (1994), s.p.

30> Ivo Mesquita, *Cartographies* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), pp. 13-62.

31> Véase, como ejemplo, Jacinto

Quirarte, "Exhibitions of Chicano Art: 1965 to the Present," en *CARA. Chicano Art: Resistance and Affirmation* (Los Angeles: Wight Art Gallery, University of California, 1991), pp. 163-7.

arte latino, muchos artistas oriundos de dichas comunidades antes marginadas se han incorporado al mainstream. En la medida en que este proceso ha implicado su apropiación por parte de las instituciones del mainstream, los parámetros del modelo autorrepresentativo se han venido desgastando. Dicha toma de posición forzó la aceptación del arte latino como base tanto de una “diferencia” esencialista como de una pretendida “otredad”, categorías las cuales han venido a definir y a instituir un nuevo patrón de conformidad. Aquel que es conforme a las pautas del sistema global. Animada por el multiculturalismo y ejemplificada por *The Decade Show*, la representación del arte latinoamericano organizada en 1990 por tres museos alternativos con sede neoyorquina es, así mismo, problemática. Operando bajo la categoría de “lo latino/ lo latinoamericano”, *The Decade Show* desplegó un amplio espectro de obras de artistas de América Central y Sudamérica, haciendo un cotejo con ellas (como si fueran un bloque homogéneo) con artistas africanos, asiáticos, angloamericanos y nativos. Este tipo de estrategia representativa –conjugando latinos y latinoamericanos en un frente común contra la sociedad dominante de anglosajones blancos– tenía en la mira la legitimación del arte de estos grupos en el cerner de la lucha por la emancipación de las minorías en los Estados Unidos.³² Al hacerlo, su éxito radicó sólo en el enmascaramiento de la frágil e incómoda alianza entre grupos por demás diversos que fueron encarnados bajo la categoría de lo latinoamericano/ lo latino. Tal desasosiego proviene de las abrumadoras diferencias de clase, de etnicidad, de perspectivas artísticas y políticas que separan a ese conjunto de artistas. Mientras la

mayor parte de los artistas sudamericanos proviene de la clase media o alta, por ejemplo, los artistas chicanos o puertorriqueños trazan sus orígenes ya sea en sectores de inmigración rural o bien en la clase obrera urbana. De hallarse un terreno común entre los grupos, éso sólo propiciaría el reconocimiento implícito de sus posiciones divergentes y la imposibilidad de llevar a cabo un alineamiento sin asperezas entre ellos. Una ramificación irónica de esta situación ha sido el “mainstreaming” del arte latinoamericano tildándolo como “marginal”; un término que podría usarse tan sólo en tiempos pasados para describir la posición del arte latino con respecto a las instituciones que ejercen el poder en la sociedad norteamericana. Dicha condición, sin embargo, es más difícil de ser sostenida con respecto a artistas latinoamericanos que “la hicieron” en Estados Unidos, sobre todo en la medida en que ya se hayan establecidos, de una manera u otra, dentro del circuito transnacional del arte. (Dicho sea de paso, ésto ha dado origen a la categoría de “lo marginal/ lo internacional.”) El hecho de que el mainstream del arte considere a lo latinoamericano como “marginal” complicó aún más las tensiones entre estos grupos de artistas. La razón es simple: mientras que el arte latino ha servido como mediador de la aceptación identitaria latinoamericana en las instituciones de Estados Unidos, jamás logró un acceso igualitario a estas. Los grandes museos públicos, presionados por la obligatoriedad de representar a artistas latinos, constantemente desvían su responsabilidad con la compra de arte latinoamericano, cuyo valor ya está bien establecido en el mercado.³³ Como consecuencia de esto, los intentos para crear un verdadero mercado de arte

³²> *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980's* (Nueva York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art y

The Studio Museum in Harlem, 1990).
³³> Chon Noriega argumenta en un sentido similar en “Installed in América”; ver (orgs.) Noriega y José Piedra,

Revelaciones: Hispanic Art of Evanescence (Ithaca, NY: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1993) s.p.

latino han tardado en materializarse. Las controversias que acompañaron la organización de una serie de muestras recientes – la Biennial del Whitney de 1993, el despliegue latinoamericano en el MoMA y la muestra *Encounters/ Displacements* en la Huntington Art Gallery de la Universidad de Texas en Austin (hoy el Jack S. Blanton Art Museum), entre otras–, dirigidas en su mayor parte por artistas chicanos, son indicativas del proceso similar que opera en relación a las muestras.

Para los latinoamericanos, una consecuencia más de esta dinámica contradictoria ha asimismo implicado su forzada aceptación en el mundo del arte de Estados Unidos bajo el fundamento de la “diferencia”. Esta tendencia fue claramente ilustrada en *The Decade Show*, donde la producción artística de cada grupo se presentó en términos de atributos y símbolos culturales exóticos que servían como puntos diferenciales frente a la cultura anglosajona. Las implicancias para artistas mexicanos, sudamericanos, centroamericanos y puertorriqueños que no se encajan en las nuevas reglas, cuyo arte no puede ser diferenciado formalmente de ningún modo relevante del que los artistas norteamericanos producen, son las mismas de veinte años atrás. Si, en el pasado, sus obras eran rechazadas porque no estaban alineadas con la tendencia internacional, hoy se descartan porque no reflejan el nuevo tipo de arte “multicultural”. Prevalciente en esencia, la nueva exaltación de la diferencia y la particularidad implica otra forma de colonialismo cultural.

En Estados Unidos, la representación del arte latinoamericano resulta de las tensio-

nes contradictorias entre el impulso hacia la *integración*, representada por intereses transnacionales, y la apertura democrática ejemplificada por el *multiculturalismo*. Es el intercambio entre ambos grupos de interés lo que está siendo mediado a través de nociones de identidad; un hecho en sí que ha generado una demanda de exhibiciones centradas en el reaprovechamiento de marcos identitarios preestablecidos para esos grupos de artistas. En su dinámica, este fenómeno ha ubicado al curador de arte contemporáneo en el papel de agente cultural. Aún aquellos curadores que optan por operar como *brokers* de este intercambio enfrentan una situación sin salida ya que, al decidir por cualquier modelo identitario tendrán que contradecir o excluir, en última instancia, a otros. En vez de ofrecer alternativas, esta situación ha seguido reiterando, únicamente, prácticas de exclusión ya institucionalizadas. Incluso, ha obstaculizado la aceptación de la heterogeneidad intrínseca que constituye la experiencia etno-cultural de cada grupo de artistas y las múltiples maneras en las que cada grupo gestiona su identidad con los poderes establecidos. Admitir este pluralismo implica, también, el reconocimiento de que las diferencias y los antagonismos entre cada grupo de artistas puede no ser fácil de alinear bajo una representación particular de la identidad grupal.³⁴

HACIA UNA RENOVACIÓN DE LAS PRÁCTICAS CURATORIALES

Hoy en día, el aceptar las contradicciones impuestas por las condiciones contenidas en la práctica curatorial del arte contempo-

³⁴> Según ha observado Stuart Hall con respecto a los artistas afroamericanos, “[El punto es]...que estos antagonismos se niegan a alinearse con nitidez; simplemente, no son reductibles uno al otro; se recusan a fundirse en torno a un

único eje de diferenciación. Siempre estamos en una negociación, no con un único conjunto de oposiciones que nos ubican en la misma relación con otros, sino con una serie de diferentes posicionamientos...[los cuales] a menudo

se dislocan en su relación con el otro”, en *Black Popular Culture: A Project by Michelle Wallace*, (org.) Gina Dent (Seattle: Bay Press, 1992), pp. 30-1.

ráneo implica un abierto reconocimiento de los trabajos del mercado de identidades culturales, como así también de la función de intermediario ejercida por el curador en este tipo de arena. Desde este punto de vista, los curadores deberán ser capaces de identificar que lo que mantiene unido a un grupo no puede ser reducido a un conjunto particular de rasgos ni tampoco a una esencia que el arte encarna. Tampoco esto puede ser abarcado en una única exhibición ni menos colección. En cualquier caso, las nociones particulares de identidad bajo la promoción de los mercados transnacionales resultan de la posición particular de un artista, grupo o práctica frente a la estructura mercadológica transnacional en el cual quedan inscritos. Por lo tanto, es en función de la diversidad de la experiencia de cada grupo, en instancias contradictorias y una multiplicidad de enfoques hacia el arte, aquello a lo que los curadores deben prestar atención. Esta aproximación puede en última instancia facilitar el camino hacia nuevos modelos de exhibiciones, y hacia una renovación más auténtica de las prácticas curatoriales. En resumen, será preciso plantear dos series de problemas que pudieran aclarar un poco más por qué tal renovación es imposible en el presente. La primera de ellas atañe al papel del curador con respecto a la producción artística tanto de los grupos marginales como periféricos. En referencia a lo marginal, me refiero a una marginalidad que no es "marginal-internacional". O sea, ¿en qué medida la producción artística de un ar-

tista boliviano o nicaragüense –para considerar dos ejemplos bastante alejados del circuito– es capaz de generar interés de ser exhibida fuera de los parámetros dictados por el circuito de las "identidades culturales"? ¿Dónde deberían colocarse los curadores frente a los intereses particulares que reglamentan la función de dicha red? La segunda serie de interrogantes corresponde al potencial de los curadores de arte para articular una práctica crítica en el tipo de escenario aquí esbozado. Debido a la dinámica reductora de los mercados transnacionales y del problemático impacto que ejercen sobre las prácticas curatoriales, ¿vale la pena plantear la cuestión de una práctica curatorial crítica? ¿En qué medida este intento se halla "forzadamente determinado" por la naturaleza distributiva, de validación y legitimación del arte en un mundo manipulado en aumento tanto por el marketing como por el consumo de la falsa diferencia? O procurando plantear la pregunta de otra manera, ¿hasta qué punto este intento se halla derrotado de inicio por los nexos que directa o indirectamente conectan nuestra práctica con intereses narcisistas de los mercados privatizados? En las presentes condiciones, cualquier intento de imaginar el futuro del aspecto crítico de la práctica curatorial remite de manera inevitable a un callejón sin salida.

*Traducción de Mariana Cerviño.
Versión revisada por Héctor Olea y
Mari Carmen Ramírez.*

José Cárdenas,
novísimo suscriptor

Susana Marengo
renovaste, qué bueno!

ENTREVISTA A LUIS CAMNITZER

“*Global Conceptualism* fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”

El incisivo artista uruguayo radicado en Nueva York Luis Camnitzer¹ reflexiona –en exclusiva para este número de **ramona**– acerca de la recuperación del conceptualismo latinoamericano que ha tenido lugar en la última década, y en la que ha estado fuertemente implicado a partir del hito *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s* (exposición en el Queens Museum of Arts de Nueva York, 1999) y de su reciente libro *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*.

1> **Luis Camnitzer** (1937): artista uruguayo radicado en Nueva York desde 1964. Es Profesor Emérito de la State University of New York at Old Westbury. Fue curador de artistas emergentes en el Drawing Center de Nueva York, curador pedagógico de la 6ta *Bienal de Mercosur*

y actualmente el curador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo en Porto Alegre. Como artista representó al Uruguay en la *Bienal de Venecia* en 1988 y participó en la *Whitney Biennial* de 2000 y la *Documenta XI*. Es autor de *New Art of Cuba* y *Conceptualism in Latin American*

Art: Didactics of Liberation (2007), ambas publicadas por University of Texas Press (esta última se publicará en español bajo el título de *Didáctica de la liberación: Arte conceptual en América Latina*, por HUM, Montevideo y CENDEAC, Murcia).

Fernando Davis²

Fernando Davis: En la década del noventa el arte latinoamericano asiste a un proceso de visibilidad incipiente en los grandes centros de arte. Este proceso no constituye, indudablemente, un desarrollo unitario, sino atravesado por conflictos donde se dirimen discursos, posicionamientos y proyectos políticos no sólo diferentes entre sí, sino incluso antagónicos. En este contexto se inscriben un conjunto de intervenciones críticas que toman cuerpo en publicaciones y proyectos curatoriales, coincidentes en la apuesta por poner en cuestión y desmontar las representaciones de “lo latinoamericano” dirigidas (y administradas) desde los centros. Una característica común de estas iniciativas es la discusión del arte latinoamericano fuera de parámetros de corte esencialista. ¿Cuál es tu interpretación de este proceso?

Luis Camnitzer: Creo que hay varios factores que confluyeron en esto. Uno es el proceso de cambio que sufrió la crítica del arte en América Latina de los cincuenta en adelante. De una tradición que seguía el modelo poético, con Jorge Romero Brest, se pasó a una teoría más formalista y en línea con la crítica teórica de los centros hegemónicos. Luego vino la conciencia más política y sociologizante al estilo de Marta Traba y probablemente también de mi generación, con intentos de una crítica de historia intelectual; y después, la generación de Ticio Escobar, Gerardo Mosquera, Gustavo Buntinx y otros, que con todo lo anterior también intervinieron activamente con grupos de artistas y dieron una estructura teórica a la praxis dentro de la cual funcionaban. Hoy se ha logrado ver todo eso en conjunto y con una perspectiva histórica que nos vacunó contra las manifestaciones del exotismo originalmente exigido por los centros hegemónicos.

2- Fernando Davis: investigador, curador independiente y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad

Nacional de La Plata y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Su tesis

doctoral en elaboración se centra en el conceptualismo argentino de los sesenta y setenta.

La *Bienal de la Habana*, especialmente en sus primeras cinco versiones durante las décadas del ochenta y noventa, cementó el proceso al crear un foro internacional alternativo, no contaminado por el mercado internacional y permitiendo y estimulando la producción local. Se produjeron además dos muestras fundamentales en la década del noventa que también ayudaron al proceso. La primera fue *Ante América* organizada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce y Rachel Weiss, que comenzó en Bogotá y luego viajó a Estados Unidos y tuvo el propósito manifiesto de dar una imagen latinoamericana generada desde América Latina mediante una muestra que invirtiera el proceso de importación-exportación tradicional. La segunda fue *Global Conceptualism, Points of Origin*, organizada por Jane Farver, Rachel Weiss y yo, que tuvo el propósito de descentralizar la historia del conceptualismo y sacarla del reloj hegemónico para permitir la aparición de las historias locales. Nuestro punto de vista fue entender el conceptualismo como un fenómeno que se produjo en una federación de provincias, en donde el tradicional centro hegemónico es una provincia más entre muchas. Eso ayudó a revelar que muchas manifestaciones dentro de una estrategia conceptualista se produjeron antes en lugares considerados periféricos que en los autodefinidos como centros, y que otros movimientos locales “posteriores” (China y Corea, entre otros) fueron igualmente válidos y no derivativos. Personalmente, creo que todavía falta dar un paso importante que es asumir la responsabilidad de lo local. No lo digo en el sentido chauvinista y esencialista de lo nacional, sino en el sentido de la comunicación con la comunidad circundante. La revisión de los sesenta argentinos me parece una tarea excelente para este propósito. *Tucumán arde* es un ejemplo claro para esta actividad porque se separó de la necesidad

implícita de que la producción artística es un bien internacional con ambiciones globalistas. No importa aquí si las obras de los sesenta están siendo mitificadas más allá de la importancia que pudieran tener en su momento. Importa que sean metáforas y ejemplos para una ideología y una tarea a seguir en el día de hoy.

FD: Dentro de esta dirección “sociologizante” que señalás me parece pertinente incluir otros dos nombres, el del crítico mexicano-peruano Juan Acha y el del filósofo argentino Néstor García Canclini (en este caso, pienso en algunos escritos tempranos suyos, como “Vanguardias artísticas y cultura popular”, publicado en 1973 por el Centro Editor de América Latina). Ambos propusieron una temprana lectura de las prácticas latinoamericanas desde un enfoque vinculado a la sociología del arte o la historia social del arte, claramente ajeno a los planteos de corte formalista. En cuanto a las exposiciones, *Encounters/ Displacements*. *Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, curada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en la Archer M. Huntington Art Gallery en 1992, aunque posiblemente con una visibilidad y un impacto mucho menores que *Ante América*, también apostó a poner en cuestión esta “otredad” latinoamericana configurada desde los centros.

LC: Estoy de acuerdo con Juan Acha, lo omití porque en realidad nunca lo leí en profundidad (un poco hermético para mí) y por eso no lo tengo en la punta de la lengua. A Néstor no lo cité porque me parece que su importancia es más general, es en términos de un análisis cultural y menos en el campo más específico del arte. *Encounters/ Displacements* fue el producto de una idea de Alfredo Jaar. Alfredo es muy amigo mío y muy amigo de Cildo [Meireles], y yo no conocía a Cildo personalmente en

esa época. Alfredo quería que nos conociéramos y así reunir tres generaciones de conceptualismo latinoamericano (1966, 1969, 1979). La muestra funcionó muy bien (Cildo y yo somos muy amigos y las otras amistades continúan), pero creo que el catálogo que diseñó Alfredo, con los textos de Mari Carmen y de Beverly tuvo más repercusión que la muestra misma. Como muestra, tuvo más importancia y repercusión teórica *Heterotopías*, la muestra que Mari Carmen hizo con su marido Héctor Olea en el Reina Sofía y que luego se armó aún mejor en el Museo de Houston³. Y también está el ensayo que Mari Carmen escribió para la muestra latinoamericana del MoMA en 1993⁴.

***Tucumán arde* y Tupamaros, entre el arte y la política**

FD: En tu respuesta anterior, mencionaste la “mitificación” de las obras de los sesenta. Me pregunto en qué medida tal mitificación no está clausurando la potencialidad crítica de estas prácticas al congelarlas en una suerte de afuera-de-la-historia, ¿en qué formas este devenir “mito” de gran parte de estas obras (sin lugar a dudas paradigmáticas) no está cancelando sus efectos críticos en el presente? El caso de *Tucumán arde* es clave al respecto, en tanto su mitificación pareciera ser inseparable de su ingreso al canon.

LC: En cuanto al problema de la mitificación de *Tucumán arde*, éste tiene dos partes. Por un lado está la mitificación artística, la ubicación del evento como “obra”. Esta ubicación va en beneficio de una historia del arte consumista y es allí que a lo mejor *Tucumán arde* es inflado más allá de lo que fue, justa-

mente para ingresarlo al canon. Pero por otro, está el evento como una ruptura de la actividad artística. En mi libro sobre conceptualismo uso a *Tucumán arde* y a los Tupamaros para estudiar la frontera entre arte y política. *Tucumán arde* sale del arte y cruza la frontera para convertirse en un instrumento político. La guerrilla tupamara sale de la política y (sin proponérselo manifiestamente) ingresa en el campo del arte dando una dimensión estética a la actividad del combate removedor. Esta frontera y sus transgresiones son una referencia mucho más reveladora para el arte latinoamericano que las discusiones formalistas hegemónicas de la misma época. Es por ahí que *Tucumán arde* no se congela a pesar de los esfuerzos de meterlo en el canon.

FD: Me gustaría que amplíes la lectura que hacés de la guerrilla tupamara. Si en el caso de *Tucumán arde* este desbordamiento radical de la esfera del arte y el pasaje a la acción política constituye, sin lugar a dudas, una apuesta consciente dentro del programa del grupo, explicitada (por otro lado) en un cuerpo nada desdeñable de textos y manifiestos, en el caso de Tupamaros este “ingreso en el campo del arte” que parece invertir el gesto de *Tucumán arde* no constituye, como señalás, una búsqueda explicitada en el programa de la guerrilla, sino una atribución de sentido que parte de tu misma interpretación de esa experiencia. En “Arte colonial contemporáneo”, publicado en la revista *Marcha* en 1970, ya planteás ciertos problemas comunes entre la acción de la guerrilla urbana y el trabajo del artista. Ese mismo año, según mencionás en la entrevista de Blake Stimson (publica-

³ > *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000) e *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* (Houston, The Museum of

Fine Arts, 2004).

⁴ > Se refiere a “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, publicado en el catálogo de la exposición *Latin American Artists of the*

Twentieth Century (Nueva York, Museum of Modern Art), editado por Waldo Rasmussen.

da en la antología que este autor preparó con Alexander Alberro⁵), proponés una suerte de “linaje” o “genealogía”: “Dadá - Situacionismo/ Tupamaros - Conceptualismo”, que retomás en tu libro reciente *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. ¿Podrías explayarte al respecto?

LC: Los Tupamaros no pensaban solamente en términos de eficiencia militar sino en cómo maximizar la comunicación para concientizar a la gente. Como no era un movimiento que tuviera como meta la toma del poder sino actuar de catalizador para que la gente lo tomara, se preocupaban por la denuncia del abuso de poder, la ridiculización de un gobierno corrupto y crecientemente autócrata, y la imagen que las operaciones creaban en el público. Con todas esas coordenadas funcionado, las operaciones tenían un plus estético que trascendía la operación militar estricta del tipo que por ejemplo profesaba Marighela en Brasil por la misma época. La Operación Pando, un cortejo fúnebre que ocupó la ciudad de Pando por unas horas y quizás el mejor ejemplo de esto, fue diseñada por Mauricio Rosencof, quien antes de ingresar a la guerrilla era un conocido director de teatro.

El linaje que me citás viene de la idea de que el conceptualismo en América Latina no se origina por influencias estilísticas hegemónicas sino que es todo un sistema de estrategias artísticas y no artísticas que surgen como respuesta a crisis e interrogantes locales. Por lo tanto no es algo que se entiende analizando la forma de las obras, sino las ideas e ideologías que están atrás. Hay que integrar entonces el pensamiento político, la pedagogía y la poesía y mirar el fenómeno con ojos interdisciplinarios. En el libro en realidad comienzo el linaje con Si-

món Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar. Dado a los aforismos social y educacionalmente críticos, Rodríguez creó una forma caligramática de escritura que precede a Mallarmé en tres cuartos de siglo y que tiene como único fin el evitar la erosión de la información en el camino que se recorre de su mente a la mente del lector. Entender a Rodríguez, entonces, te abre una ruta en la que también caminan Huidobro, Nicanor Parra, de Andrade, Alejandro Jodorowsky, Paulo Freire, la teología de la liberación, los Tupamaros, León Ferrari, *Tucumán arde*, Cildo Mereiles, el grupo CADA, etc. O sea, por lo menos para este fenómeno, no cabe un análisis estilístico y disciplinario. El análisis limitado nos pondría una vez más dentro de una historia del arte hegemónica, con lo que se desvirtúa el significado local de una historia nuestra.

Global Conceptualism como estrategia

FD: Entiendo que proponés una discusión del conceptualismo en América Latina fuera de los parámetros hegemónicos, de las asignaciones de sentido diagramadas por los grandes centros de arte. Ahora me pregunto, en primer lugar, qué problemas podría acarrear la utilización de la misma categoría “conceptualismo” en la consideración de las prácticas de la escena latinoamericana, teniendo en cuenta que se trata de una categoría construida desde el “centro”, desconocida o desestimada (cuando no enfáticamente impugnada) por los artistas de la región en los sesenta. Cabe incluso preguntarnos por toda una serie de nociones que estos artistas propusieron en el período al reflexionar sobre sus obras, mucho antes de que éstas fueran leídas como conceptuales. Entonces, ¿qué riesgos involucra la

⁵ Stimson, Blake. “Dada – situationism/ tupamaros – conceptualism”: an interview

with Luis Camnitzer”, en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.).

Conceptual Art: A Critical Anthology, Cambridge, The MIT Press, 1999.

opción por la categoría conceptualismo al definir las prácticas latinoamericanas y qué cuestiones posibilita activar?

En segundo lugar, me preocupa la reducción de la complejidad de estas prácticas (en tanto que potencial efecto “no deseado” de investigaciones como la tuya) a una suerte de reverso del conceptualismo del centro, su cosificación al interior de un relato “otro”, configurado como una suerte de mera alteridad disidente.

LC: Creo que el problema que planteás se soluciona con la diferenciación entre “arte conceptual” y “conceptualismo”. “Arte conceptual” se refiere al estilo formal que caracteriza a los movimientos euro-norteamericanos. “Conceptualismo” se refiere a una estrategia de creación donde lo que importa es la proposición y solución de problemas y en donde la forma no es un recurso estilístico sino el envoltorio visualizable (o no) de una solución. Esta separación fue muy importante cuando organizamos la muestra *Global Conceptualism*. No me acuerdo quién fue el más insistente en acentuar esta diferencia, posiblemente fuera Peter Wollen, quien era el curador para EEUU y Canadá. Entonces, estoy completamente de acuerdo en impugnar el término “arte conceptual” como aplicable a nuestros países. “Arte conceptual” es un fenómeno mayormente pos-minimalista que prosigue el reduccionismo formal de la abstracción precedente. En cambio, en los países no hegemónicos en la misma época (y antes y después) el arte se producía respondiendo a crisis particulares (muchas veces políticas) con estrategias particulares (muchas veces subversivas e ilegales) que formalmente se superponían al ejercicio formal hegemónico. Por lo tanto, “conceptualismo” no es un término estético sino uno que se refiere a un ordenamiento de prioridades. Mientras que el arte conceptual es una marquita anecdótica

dentro de la historia del arte universal, el conceptualismo como estrategia creó un quiebre en la apreciación de todo arte y en el comportamiento del artista no importa en qué geografía se encuentre. Significa que hoy toda obra de arte tiene que ser vista como la respuesta a una pregunta y no como un objeto hedónico, no importa cuándo o dónde fue hecha. Y significa también que todo artista (al menos en las culturas *grosso modo* occidentales y no fundamentalistas) tiene que tomar responsabilidad personal de la obra que hace, ubicado dentro de un discurso más amplio que el objeto mismo. Creo que este esquema ayuda a mantener y generar complejidades en lugar de simplificar y empobrecer las cosas. Claro que siempre que uno resiste, por definición, está respondiendo a una situación y por lo tanto permitiendo que lo resistido influya en tus actividades. En ese sentido, sí, está el peligro de que se construya una nueva estructura que en cierto modo depende de la hegemonía aun si se la está combatiendo. Es una de las consecuencias del colonialismo y el pos-colonialismo. Sin embargo, no veo otra solución (salvo totalmente ignorar las dinámicas colonizadoras) para crear una base que sanamente conduzca a la independencia. Cuando escribí el libro, claro que caí en la alteridad disidente que mencionás. Creo que fue inevitable. Pero la intención, en última instancia, fue la de articular lo que creo son parámetros propios y no dependientes para ayudar la generación de una identidad cultural que nos sirva a nosotros y no al mercado hegemónico. O sea, ayudar a sacar el énfasis que se pone en la producción de objetos para ponerlo en la formación de una cultura de utilidad comunitaria local. Todo esto puede sonar un poco a una forma de utopía sesentista, pero qué le vas a hacer, después de todo soy y seguiré siendo un izquierdista de la década del cincuenta.

FD: Quisiera detenerme en *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, exposición cuya curaduría estuvo a tu cargo, junto con Jane Farver y Rachel Weiss. Precisamente esa diferencia que señalás entre arte conceptual y conceptualismo forma parte de los puntos de partida teóricos que ustedes tres discuten en la introducción al catálogo de la muestra. GC es una exposición sin lugar a dudas emblemática en la comprensión del conceptualismo como proyecto político y en tanto que fenómeno cuya complejidad desborda los relatos hegemónicos del arte conceptual, centrados en las prácticas anglo-norteamericanas y en el modelo lingüístico-tautológico. En primer lugar, ¿podrías contarme en qué consistió el proyecto curatorial de la muestra y de qué manera trabajaron en las distintas secciones que articularon su recorrido? Luego, ¿por qué optaron por hablar de “conceptualismo global” en un proyecto cuya apuesta crítica fue problematizar los relatos consensuados del arte conceptual, para activar las diferencias de cada contexto? La idea de “puntos de origen” me parece sumamente productiva, porque posibilita pensar los conceptualismos no hegemónicos fuera de un esquema binario en el que las periferias parecieran adoptar o adaptar las poéticas del centro. Por último, ¿qué balance hacés hoy de GC, a cerca de diez años de su presentación en el Queens?

LC: La historia de la muestra fue curiosa porque todo empezó con la exposición *Bride of the Sun* que organizara Catherine de Zeguer en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes en 1992. Nos conocimos en 1991 y discutimos mucho la organización de su muestra. Ella me sugirió que anotara todas mis críticas e ideas ya que podrían servir para otra exposición. Fue una manera fina de rechazar mis objeciones, pero me llevó a, primero, hacer listas de cosas y, luego, a

escribir un ensayo (que finalmente terminó siendo mi libro). En algún momento compartí ese texto con Rachel Weiss y Jane Farver, ambas muy amigas mías. Jane en esos momentos era curadora en el Queens Museum y sugirió que hiciéramos una muestra basada en el texto. La idea inicial era explorar la frontera entre arte y política y hacer una muestra en donde se mezclaran reportajes con guerrilleros y obras que trataban de trascender el arte o la política. Luego entró la realidad museística. Nadie nos financiaría ese tipo de proyecto, que fue evolucionando más pragmáticamente. Era más fácil quedarnos del lado artístico del problema e internacionalizar la participación. Fue entonces que decidimos hacerla “global”. Armamos entonces un equipo de once curadores especialistas en cada región. Mari Carmen Ramírez fue la encargada para América Latina, Okwui Ewensor para África, Peter Wollen para EEUU y Canadá, etc. Para Europa occidental elegimos a Claude Gintz para darle la oportunidad de “corregir los errores” que había hecho en *L'art conceptuel: une perspective*, la muestra que organizara en 1989. Esa muestra, justamente enfocando en el “estilo”, había ignorado las periferias artísticas. Cuando lo llamé literalmente le ofrecí esa oportunidad, un poco como examen. Si aceptaba, pasaba, y efectivamente se rió y dijo que sí. Nos interesaba porque sabíamos que Gintz aceptaba al Situacionismo y conocía bien el movimiento, y nos interesaba mucho incluir ese pensamiento en la exposición. Mi balance sobre la muestra es muy subjetivo. Por un lado, sigo pensando que hubiera sido interesante seguir la primera idea de explorar más enfocadamente la frontera borrosa entre arte y política, no importa si en América Latina o en el mundo entero. Por otro lado, creo que hicimos un poco de mella en el esquema imperante que era imperialista y nocivo. En su momento comentá-

bamos entre los tres que la exposición solamente serviría si se lograba que todas las exposiciones posteriores organizadas en el mundo aceptaran la visión descentralizada que estábamos proponiendo. Bueno, obviamente no lo logramos. Pero pienso que por ejemplo *Beyond Geometry*, una muestra excelente que se hizo en 2004 en Los Angeles Museum of Contemporary Art y fue organizada por Lynn Zelevanky, no hubiera sido posible sin el precedente de la nuestra. Fue una exposición más enfocada en lo global, pero igualmente descentralizada. La nuestra mantenía las identidades regionales en una actitud federativa. En estos últimos dos años se organizaron cantidad de simposios alrededor de nuestra exposición, o sea que parece que dejó alguna marca entre las nuevas generaciones de curadores, y eso nos hace sentir muy bien. GC nos llevó cinco años de trabajo y frustraciones, y yo fui el que sufrió menos porque como era el que tenía menos experiencia curatorial me libré de toda la parte burocrática. En total y en última instancia fue un proyecto entre tres amigos con alma de misioneros. Creo que si no hubiera existido la amistad entre nosotros la muestra nunca se habría llevado a cabo. Y que nuestra amistad sobrevivió y en todo caso se hizo más fuerte, fue otra prueba que el proyecto valió la pena.

FD: Insisto en mi inquietud por la noción de “puntos de origen”, presente en el mismo nombre de la exposición. Entiendo que esta idea hace referencia a la emergencia coincidente de las prácticas conceptuales en diferentes contextos y escenarios no necesariamente conectados entre sí, una lectura que se desmarca y pone en cuestión el tradicional esquema centro-periferia y obliga a explicar el surgimiento y desarrollo de los conceptualismos desde una dinámica muy diferente a la implícita en la idea de una circulación unidireccional Norte-Sur. ¿Cómo

explicás este surgimiento más o menos simultáneo de los conceptualismos en puntos del globo tan apartados?

LC: Encontrar un título *sexy* para la muestra fue una de las cosas más difíciles y fue una tarea que no terminó demasiado exitosamente. El título lo pusimos después de planeada la muestra, ya a punto de hacer el catálogo. La idea de puntos de origen fue para subrayar la descentralización de la actividad conceptualista. Habíamos usado como paradigma el 68 francés y nos pusimos a buscar en qué año se produjo una ruptura equivalente en los distintos lugares. Así fue a fines de los 1950 en América Latina cuando se dio una corrección de la Reforma Universitaria de Córdoba, 1981 en Corea, 1989 en China, etc. Dentro de eso se dieron variaciones debido a distintas dictaduras y circunstancias. Lo que importaba era que determinadas crisis generaron respuestas que para evitar la represión adoptaron formas desmaterializadas que ayudaban a la comunicación rápida y directa con un mínimo de erosión de la información transmitida. Entonces ya no importaba si había coincidencias estilísticas o reciclaje de formatos ajenos. Lo que importaba era que los conceptos hegemónicos “derivativo” y “epigonal” dejaban de tener vigencia y que se obligaba a estudiar las manifestaciones dentro de un contexto local, siguiendo los relojes locales, en lugar de medir todo dentro del esquema 1965-1975 al que obligaba el arte conceptual anglo-norteamericano. Los orígenes de golpe pasaban a ocupar más de cuatro décadas en lugar de una década canónica. Mucho coincidió en esa década, pero no necesariamente por razones estilísticas o lecturas de revistas. Cuando tenés muchos relojes andando muchas veces la hora coincide aunque los relojes tengan distintas edades. Y muchas veces la hora se ajusta porque alguien te dice que el tuyo está ade-

lantado o atrasado, ahí es donde la información tiene efecto. Pero en la muestra todo se justificaba por las necesidades, no por las uniformidades formales.

FD: ¿Qué repercusiones tuvo GC en el *establishment* estadounidense?

LC: En los EEUU la crítica fue bastante negativa. Nos acusaron de revisionistas, de darle poco espacio a los EEUU en relación a los demás, y en general se discutió la muestra como si fuera sobre arte conceptual (el estilo) y no conceptualismo. La revista *The New Yorker* incluso dijo algo como que todo el mundo sabe que el arte conceptual es obra de artistas norteamericanos (Kosuth, Weiner, Haacke) y de algunos “satélites europeos”. A pesar de eso, en *Artforum* Dan Cameron la declaró una de las muestras más importantes de la década del noventa. Creo que entre los curadores más jóvenes tuvo influencia.

FD: Nos encontramos hoy en una particular coyuntura en la que legados radicales como aquellos que formaron parte de GC asisten a un destacado interés por parte de los grandes centros de arte. Está claro que el escenario se ha transformado de manera contundente respecto de 1999, cuando GC apostaba a intervenir en el campo desde un proyecto político cuyo signo crítico interpretado en una clave muy distinta a la que parece orientar el actual interés, en clave de mercado, en estas experiencias radicales de los sesenta y setenta. El año pasado tuve oportunidad de conocer a Rachel Weiss en Barcelona, en el contexto del Workshop “Vivid [Radical] Memory. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South”, con sede en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona. Rachel dio una lúcida conferencia, un inteligente balance de GC. Entre los apuntes de

esa conferencia anoté: “Nos convertimos - indirectamente, irónicamente y quizás inmodestamente- en los historiadores de nuestros propios impulsos radicales”.

¿A qué se debe el interés actual por estos legados críticos? ¿Cuál es el trabajo del investigador o del curador en la reactivación de su conflictividad?

LC: Es muy difícil contestar eso porque justamente asume que realmente podemos superponer una perspectiva histórica sobre nuestras acciones y creencias, y en realidad solamente podemos apostar sin saber si ganaremos. GC fue un acto de resistencia y una apuesta a que el cambio era posible. En ese sentido fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico. De ahí el certero uso de la palabra “inmodestamente” por parte de Rachel. Pienso que en el presente, en que lo único que parece quedar disponible como acción subversiva es la resistencia ética, una muestra del tipo GC sigue despertando curiosidad. El interés supongo que más que en la muestra misma está en que puede ser tomada como un ejemplo de presentación de conflictividad que puede ser aplicado a otras posibles conexiones entre arte e institucionalidad o abuso de poder. El trabajo del curador está en identificar esas nuevas conexiones y darle forma inteligible a través de exposiciones, sin respetar el fetichismo que generalmente informa la muestra del arte.

“Didácticas de la Liberación”

FD: Quisiera volver sobre algunas problemáticas que planteás en tu último libro al exponer las diferencias entre el conceptualismo latinoamericano y el modelo hegemónico del conceptual (particularmente el estadounidense). En el capítulo “Conceptual Art and Conceptualism in Latin American” planteás cuatro grandes áreas de problemas, entre

ellas la “función de la desmaterialización” (un término caro a los relatos canónicos del arte conceptual) y el “rol de la pedagogía”. Respecto a la primera, señalás que la desmaterialización en las prácticas latinoamericanas no aparece como resultado de una especulación formalista, en tanto que consecuencia o derivación de los planteos minimalistas. El “rol de la pedagogía”, otra de estas áreas de problemas, constituye una de las principales apuestas del programa crítico del conceptualismo latinoamericano y aparece anunciada en el mismo título de tu libro “Didactics of Liberation”.

Por otro lado, me interesa el tipo de aproximación metodológica que hacés de estas prácticas en tu libro. Hablás allí de dos “metáforas metodológicas”, intraducibles al inglés y provenientes de las prácticas culinarias latinoamericana, “compota” y “salpicón”, como alternativas a otras más utilizadas (“genealogía” o “constelación”, por ejemplo).

LC: Bueno, mi opinión es que el arte conceptual (hablando un poco esquemáticamente y generalizando) es producto de un reduccionismo casi místico, en el cual la desmaterialización del objeto es un proceso consecuencia de la búsqueda de una esencia del arte. En ese sentido es, efectivamente, pos-minimalista. En cambio la trayectoria de la conceptualización en América Latina la conecto más con una búsqueda de transmisión eficiente y de minimización de la erosión de la información que normalmente se produce en cuanto a que una obra de arte se convierte en el resultado material de una traducción de intenciones e ideas. Es por eso que voy hasta Simón Rodríguez para buscar un origen del proceso. Ese intento de una limpieza en la comunicación es ya en sí un proceso pedagógico. Pero la necesidad política que genera las obras en nuestro continente nos lleva a elaborar esa pedagogía con más fuerza. Y en los sesenta se produce

un entrecruce con la pedagogía de Paulo Freire y con la Teología de la Liberación, los cuales junto con el conceptualismo latinoamericano forman un panorama intelectual coherente. Ver a los tres como parte de un mismo discurso permite entender mucho mejor a las tres manifestaciones, que analizando los fenómenos independientemente como lo haría una historia del arte formalista. En cuanto a “compota” y “salpicón”, me parecen metáforas mucho más adecuadas que las lineales (narrativa histórica cronológica) o constelación (generalmente disciplinaria y fragmentada). En el libro sostengo que salpicón explica mejor la generación dispersa de eventos, sin aparente relación causal (sin embargo conectada) y compota se refiere a la densidad y coherencia que se va creando con el hervor común.

FD: Comenzamos esta entrevista con la problemática de cómo se viene dando visibilidad al arte latinoamericano en las últimas décadas, en qué formas diferentes iniciativas críticas y curatoriales vienen sosteniendo una lectura de estas prácticas susceptible de problematizar las narrativas esencialistas de “lo latinoamericano”. Me interesa preguntarte cómo interpretás el proyecto de la *Bienal del MERCOSUR* en este proceso del que venimos hablando. En su sexta edición, cuyo tema fue “A Terceira Margem do Rio” (2007), esta bienal modificó su modelo curatorial (hasta entonces basado en representaciones nacionales) por un modelo en el que un grupo de curadores trabajó bajo la coordinación de un curador general. Dentro de este nuevo proyecto curatorial fue fundamental su proyecto pedagógico, del que fuiste el curador responsable, ¿podrías contarme en qué consistió este proyecto pedagógico?

LC: La *Bienal de MERCOSUR* comenzó en 1997 como una actividad de relaciones pú-

blicas para darle una cara cultural a un sistema corporativo-económico. El propósito fue trascendido gracias a la curaduría excepcional de la primera edición hecha por Frederico Morais y por el liderazgo de Justo Werlang, quien fuera el presidente de la primera Bienal (y quien también presidió la sexta). Eso explica en parte que la Bienal haya podido sobrevivir a la sombra de la *Bienal de San Pablo* y durante una década de proliferación de bienales, a pesar de seguir un modelo anticuado. Para la sexta versión Gabriel Pérez-Barreiro reconoció que la Bienal estaba algo exhausta y propuso dos cambios: 1) que en lugar de concentrarse en la producción de los países de MERCOSUR la Bienal enfocara en la visión desde esos países. Es decir, ayudar a entender la visión periférica por encima de la producción periférica. 2) el incorporar el programa pedagógico a la Bienal en lugar de agregarlo como un apéndice. Una vez que estableció esos puntos me invitó a ser el curador pedagógico. Mi primera reacción fue decir que no porque estaba muy ocupado. Insistió y entonces acepté bajo la condición de que en lugar de ser una bienal de arte con un programa educativo que se cumplía después de armada, fuera un instituto pedagógico dedicado al arte que organiza una muestra cada dos años en conjunción con la investigación pedagógica. El directorio de la Bienal aceptó y así trabajamos en el proyecto. De hecho, todas las ideas que traía ya habían sido pensadas por el equipo pedagógico de la Bienal, solamente que no habían tenido oportunidad de implementarlas en las bienales anteriores. Decidimos que la Bienal tenía que enfocarse en la comunicación con el público y tratar al espectador como un colega y no como un consumidor. Como plan piloto comprometimos a un tercio de los participantes (unos veinte) a trabajar en el proyecto pedagógico, lo cual

significó que los artistas tuvieron que formular su investigación artística en un par de párrafos definiendo el problema que estaban resolviendo. El público podía comparar los resultados con esos textos y decidir si la solución era correcta o mejorable, y dejar notas con sus comentarios para que los artistas tuvieran retroalimentación y para educar al público siguiente. Además, preparé ejercicios para las escuelas de todo el estado de Río Grande do Sul con problemas relacionados a los planteados en las obras. Los estudiantes resolvían esos problemas con obras paralelas, no influidas por las obras de los artistas. En la comparación, luego podían decidir si las soluciones de los artistas eran mejores o peores que las propias. Con ello, entraban en el proceso creativo artístico en lugar de quedarse afuera limitados a la apreciación de la obra. En todas las ciudades del estado organizamos talleres de un día para los maestros, y les mandamos paquetes con los ejercicios preparándolos para la Bienal. También teníamos un servicio de autobuses que dentro de un radio de cien kilómetros recogía y devolvía a los estudiantes. Con todo eso, agregado al público normal, tuvimos más de medio millón de personas visitando la Bienal. En los edificios mismos dedicamos un diez por ciento del espacio a la educación, con talleres, aulas y biblioteca para hacer trabajar a la gente en la Bienal misma con ejercicios especialmente preparados. También organizamos dos simposios, uno nacional y otro internacional, con la misión de borrar la separación que existe entre artistas y educadores. Pienso que el artista que no se preocupa por el efecto de su arte en el público se limita a hacer auto-terapia, y que el educador que no es creativo no debiera enseñar. El buen artista y el buen educador en realidad están en la misma profesión, solamente utilizando medios distintos.

CONVOCATORIA PARA EXPOSICIÓN EN LA
"GALERIA AL AIRE LIBRE" DE LA PAZ, BOLIVIA

Estimado Alejandro Ros

Estamos presentando un proyecto de exposición conjunta de diseño. El tema acordado para la representación será "DiseñArte: El diseño gráfico como arte visual" y todas las representaciones gráficas que puedan surgir de ese sentimiento de manera libre.

Atentamente.

David Criado

Susana Machicao

Bienal Internacional del Cartel Bolivia



Estimado Alejandro,

Muchas gracias por su rapidez al mandar su trabajo.

Lastimosamente, después de analizarlo con diferentes compañeros del Grupo Catalográfica no es lo que esperábamos con el diseño que ha realizado. Para nosotros no todo el diseño es arte pero si hay mucho diseño que es arte ya que se exhibe en los museos y escuelas de artes visuales además se basa de las artes y seguirá haciéndolo. Ya sé que esto es una discusión de nunca acabar entre los diseñadores que piensan que es arte o no lo es, pero ya que esta convocatoria era exclusivamente para mostrar el diseño gráfico como forma de arte nos vemos con la obligación de **rechazar su propuesta de diseño.**

Muchas gracias por todo, estaremos en contacto para cualquier otra ocasión.

Un gran abrazo desde Bolivia

David Criado

Presidente del Grupo Catalográfica

DANTO INÉDITO

El convencionalismo de Poincaré y los *stoppages*¹ de Duchamp

Arthur C. Danto

Suele suceder que cuando los artistas creen haber sido influidos por la ciencia, lo cierto es que en realidad han sido influidos por la filosofía de la ciencia. Poincaré fue a la vez un científico y un filósofo, pero el motivo por el que entusiasmó a los artistas avanzados de Francia alrededor del anterior cambio de siglo se podría atribuir en primer lugar a la audacia de *Ciencia e hipótesis* antes que a sus ingeniosas contribuciones al problema de los tres cuerpos.² Por caso, fue mucho más como filósofo de la geometría que en su condición de matemático que Henri Poincaré atrajo, y en cierto modo enturbió, la

imaginación artística. La visión expresada en *Ciencia e hipótesis* –según la cual la geometría es convencional en lugar de ser verdadera o falsa, y que el tipo de geometría que realmente usamos es sólo una cuestión de conveniencia– debe haber sido recibida como una idea profundamente liberadora por los artistas que se abocaron a visualizar formas de experiencia en las cuales podía ser significativamente más conveniente aplicar, en lugar de la geometría euclidiana, alguna alternativa no euclidiana.³ Al mismo tiempo, y de manera un tanto inconsistente, les gustaba pensar que la cuarta dimensión era algo real y que la geometría de la cuarta dimensión era válida para ese mundo. Lo que en efecto querían era tras-

1> La palabra alude a la obra de Duchamp "Three Standard Stoppages" cuyo título original en francés (que preferimos conservar en esta versión) es "Trois stoppages étalon", literalmente: "tres zurzidos invisibles estándar" (Juan A. Ramírez traduce *Tres zurzidos patrón*: cfr. su *Duchamp el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993). La obra, realizada en París en 1913-1914, fue muy relevante para la evolución posterior de Duchamp quien comentó que con ella hizo "un primer gesto liberador del pasado" e intentó vulnerar mediante el azar un patrón universal: la medida de un metro fijada en la barra de platino conservada en una caja acorazada en París. Con esta obra, un "chiste sobre el

metro" según declaró, descubrió "el principio de mi futuro", como explica Danto más abajo en su texto. Para las citas de Duchamp, cfr.: Calvin Tompkins, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, trad. M. Martín Berdagué, p. 148. Para una ficha y una imagen de la obra: <<http://www.moma.org/collection/provenance/items/149.53.html>> <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78990> <<http://www.zumbazone.com/duchamp/hasards.html>>

Esta y todas las notas al pie son del traductor, J.F.V.

2> Jules Henri Poincaré (1854-1912) matemático francés y filósofo de la ciencia. Su libro *Science et hypothèse*

apareció en 1901.

3> De Euclides (siglo IV A.C.) se ignoran muchos datos biográficos. Hizo escuela en Alejandría y sistematizó la matemática de su época en los libros de los *Elementos*, la obra más influyente y perdurable de la historia de la disciplina. La eliminación del quinto postulado (o de las paralelas: "por un punto exterior a una recta pasa sólo una paralela a dicha recta") afirmado por Euclides dio lugar al desarrollo de otras geometrías en un proceso iniciado recién a fines del siglo XVIII. Estas geometrías ya no se corresponden con nuestra experiencia habitual. Plantean, por ejemplo, una cuarta dimensión espacial, algo que fascinó a ciertos artistas a comienzos del siglo XX, como explica Danto en su texto.

ladarse ellos mismos a la cuarta dimensión – vivir en ella, por así decir– y lo que aprendieron de Poincaré fue la idea de que ni la geometría euclidiana ni la tridimensional eran obligatorias. Quizá sintieron que ya se había llegado lo más lejos posible en la representación del mundo por medios tradicionales. La cuarta dimensión parecía un mundo completamente nuevo cuya representación podía ser, para dicho mundo, tan exacta como lo eran las representaciones tridimensionales para nuestro mundo real. Y, en efecto, los artistas en los que estoy pensando se veían a sí mismos pintando un mundo distinto de aquel en el que se hallaban. Esas representaciones podían parecer extrañas en el mundo tridimensional, pero bastante normales en el “ámbito de la cuarta dimensión”. Curiosamente, esa era una manera de persistir en la tradición del arte representacional: simplemente se cambiaba el mundo a ser representado y se le hablaba su geometría.

Esto no entró nunca dentro de las aspiraciones del propio Poincaré, si bien es cierto que esbozó maneras de entrenarse para que pudiésemos percibir en cuatro dimensiones. En

general, sin embargo, estaba dispuesto a dejar nuestra experiencia cotidiana tal cual era. Era posible que la geometría euclidiana fuese, por lejos, la más adecuada para la tarea de los carpinteros, los albañiles y los agrimensores, y la de todos aquellos que intuimos que la cuadratura y el círculo son lo suficientemente incompatibles entre sí como para brindar una de las mejores figuras retóricas que tenemos.⁴ Por razones análogas, una generación más tarde los filósofos estimarían que nuestro lenguaje corriente era mucho más adecuado que cualquier lenguaje formalizado para los requerimientos cotidianos de la vida. Pero los seguidores de Poincaré, en especial los que se denominaron a sí mismos “cubistas de Puteaux” –un grupo que incluía a los hermanos Duchamp– estaban involucrados en una especie de esfuerzo indiscriminado por imaginar cómo sería nuestra experiencia bajo los auspicios de geometrías distintas, con el fin de pintar luego aquellas experiencias para las cuales algunas geometrías no euclidianas fuesen las más adecuadas.⁵ Acaso esto pueda explicarse como consecuencia de ese sentimiento según el cual el sentido común es una

4> Juego de palabras intraducible: “square pegs and round holes are enough ill-suited”.

5> El grupo de cubistas de Puteaux, nombre de la localidad cercana a París

donde se reunieron hacia 1911, estaba integrado por el poeta y crítico Guillaume Apollinaire, y los artistas Francis Picabia, Robert Delaunay, Fernand Léger y, entre

otros, también por los hermanos Duchamp: Marcel (que luego abandonó el grupo), Raymond Duchamp-Villon (muerto en 1918) y Jacques Villon.

especie de cárcel: la representación tridimensional ya se había agotado, y el convencionalismo de Poincaré prometía una vía de escape. Exagerando apenas un poco, se trataba de algo parecido al posterior recurso de los artistas a las drogas.

La declaración de Poincaré en el sentido de que la pregunta por la geometría verdadera nos llevaba a la pregunta por la geometría más conveniente es de una originalidad impactante puesto que afirma algo que no había sido pensado dentro de la estructura de la polémica acerca del estatuto de verdad de las proposiciones geométricas. Había cuatro alternativas: que las proposiciones fuesen empíricas, que fuesen ideales, que fuesen analíticas y que fuesen sintéticas *a priori*. Casi con seguridad, muchas de las proposiciones sobre las que Euclides basó su sistema eran empíricas y, de acuerdo a la leyenda, se descubrieron porque se precisaba volver a realizar la agrimensura de las tierras tras las inundaciones anuales del Nilo. Se admitió, quizá ya desde Platón, que era necesario hacer una diferencia entre cubos y esferas reales e ideales, y que la geometría, si trata realmente de lo ideal, es inmune a la *falsación* porque su realidad –a diferencia de la del Nilo– nunca cambia.⁶ Las verdades geométricas no eran necesarias –esa fue una idea posterior–, sino que habían sido así inmunizadas porque la propia realidad era, en cierto modo, necesaria; dicho de otro modo, el cambio era metafísicamente impensable. La filosofía de Leibniz señaló, para usar la expresión de Richard Rorty, un “giro lingüístico”. Las proposiciones geométricas son analíticas puesto que negarlas carece de sentido (vale decir que resulta contradictorio). Kant demostró, para su satisfacción, que la negación de

una proposición geométrica (no podía conocer las geometrías no euclidianas) era lógicamente posible, y que tal proposición debía ser, por tanto, no analítica sino sintética. La geometría euclideana era *a priori*, pero en un sentido casi psicológico: estaba implicada en la estructura de nuestra mente al punto que llegaba a pre-formar nuestra experiencia del mundo. La postura de Poincaré era tan filosóficamente original como la de Kant dado que identificaba una posibilidad que no se había advertido nunca antes, quizá debido al inmenso prestigio metafísico del que gozó siempre la geometría. Su contribución consistió en desplazar la noción de un *a priori* en beneficio de la mera conveniencia. Las proposiciones geométricas son sintéticas, pero las que de hecho utilizamos son enteramente convencionales. Experimentamos los objetos en el espacio de la manera en que Kant dijo que lo hacemos, pero aquí estamos hablando de un efecto del hábito y de la socialización más que del modo en que la mente pre-forma la experiencia. Ello nos habilita a experimentar con una fenomenología no euclideana, lo que también es una buena caracterización de lo que Gleizes, Fauconier, Metzinger, Delauney y otros estaban haciendo. Y nos sirve de base para distinguir a los cubistas de Puteaux del cubismo de Braque y de Picasso, que era cezannesco y representaba al mundo mediante un vocabulario de formas geométricas básicas. Nadie se puede sorprender de que no haya virtualmente ninguna mención a Braque o a Picasso en *Du Cubisme*.⁷ Ambos estaban encerrados en el mundo tridimensional del cual los cubistas de Puteaux buscaban escapar usando a Poincaré como una especie de profeta. Poincaré estaba en condiciones de aprove-

6> Falsación [las cursivas en el texto son del T.] es un término de la epistemología de Karl Popper para la cual las teorías científicas nunca se pueden corroborar de modo definitivo, pero un hecho que las

desmienta basta para invalidarlas. Por eso hay que someter cada teoría, sistemáticamente, a la prueba de la falsación; mientras la supere, puede seguir siendo aceptada.

7> Título del primer estudio dedicado al cubismo, publicado en 1912 por Albert Gleizes y Jean Metzinger, autores incluidos en la lista que presenta Danto en una frase previa.

char los altamente desarrollados sistemas geométricos no euclidianos que habían sido formulados en el siglo XIX. La historia es bien conocida. Los geómetras griegos y árabes ya habían sospechado que el quinto postulado de Euclides tenía un estatuto diferente respecto del de los restantes cuatro. Parecía demasiado complicado para darlo por autoevidente –lo que se consideraba como la garantía de su carácter primitivo– y, por tanto, debía ser, en principio, pasible de ser probado.⁸ Fue en el siglo XVIII cuando se lo comenzó a denominar “postulado de las paralelas” de Euclides, de acuerdo con el cual dado un punto exterior a una recta por él se puede trazar una y sólo una recta paralela a la anterior. Se descubrió que era posible formular geometrías consistentes –o geometrías tan consistentes como la de Euclides– imaginando dos o más paralelas a una recta dada que atravesaran el mismo punto exterior a ella, o ninguna paralela que pasara por ese punto. La estrategia utilizada fue la de la prueba indirecta. Se trataba de negar el postulado de las paralelas reemplazándolo por uno de sus contrarios e intentando deducir una contradicción. Ahora sabemos que toda geometría no euclideana es consistente si la euclideana lo es, de modo que el postulado de las paralelas no se puede demostrar y cada uno de sus contrarios genera una geometría posible. Por supuesto que existen diferencias que Poincaré señaló con gran lucidez:

“La suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos en la geometría de Euclides, a menos de dos ángulos rectos en la de Lobachevski, y a más de dos ángulos rectos en la de Riemann”.⁹

8> Primitivo significa aquí que no puede ser derivado de otros. La sospecha sobre el carácter no primitivo del quinto postulado llevó a que se intentara derivarlo de los otros cuatro.

9> Nicolai I. Lobachevski (1792-1856), ruso, uno de los creadores de la geometría hiperbólica (no euclideana); al matemático alemán Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866) se le

A pesar de estas anomalías debidas a una aceptada norma euclideana, Poincaré propuso que se podía compilar un “diccionario” para traducir los teoremas de cualquier geometría no euclideana a los términos de un teorema euclideano. Esto debió privar a la geometría no euclideana de todo el atractivo que tenía para los artistas. Ellos habrían festejado la idea de que la geometría euclideana no era la única verdadera, pero se hubieran desilusionado cuando resultó que ninguna geometría era verdadera o falsa. Hubiera mellado su ambición por reflejar que, en la visión de Poincaré, la geometría de Euclides es a las no euclidianas lo mismo que el francés es al inglés. No se puede sostener seriamente que la traducción francesa de una frase en inglés sea verdadera cuando la frase inglesa es falsa: ello violaría el principio *salve veritate* [preservar la verdad] que debe gobernar la traducción. De esto se sigue directamente que la pregunta acerca de cuál es la geometría verdadera cae fuera de la ecuación, y se vuelve difícil afirmar qué ventajas reportaría para los experimentos de los cubistas de Puteaux.

* * *

Poincaré insistió en que la convencionalidad no implicaba arbitrariedad. Es aquí donde entra su categoría de “conveniencia”. No habría motivos, a los fines de la mayor parte de los propósitos de nuestra vida, para aprender a utilizar alguna alternativa a Euclides, puesto que no existe ninguna razón evidente para ello. Esto resulta menos claro que la idea de convención, pero se debe sólo a que ésta última tiene una historia lógica mejor resuelta. La siguiente es la más lograda conjetura de Poincaré:

deben, entre otras contribuciones, un desarrollo de las geometrías no euclidianas que abrieron el camino a la teoría de la relatividad general.

“En astronomía, una ‘línea recta’ significa simplemente ‘trayectoria de un rayo de luz’. Si por consiguiente se hallaran paralajes negativos,¹⁰ o si se hallara que todos los paralajes superan cierto límite, se nos abrirían dos caminos: o bien podríamos renunciar a la geometría euclidiana, o bien podríamos modificar las leyes de la óptica y suponer que la luz no viaja en línea recta. No se necesita agregar que todo el mundo considerará más ventajosa la última solución.”

Mi maestro Ernst Nagel,¹¹ en cuyas clases y seminarios estudié Poincaré hace ya muchísimos años, cita este pasaje para dejar asentada una objeción: “En este punto Poincaré fue un mal profeta y la física de la relatividad probó que estaba equivocado”. Creo que no probó que estuviera equivocado ni en el aspecto convencionalista de su teoría ni en el que se refiere a la conveniencia. Pero su reflexión forzaba el reconocimiento de que la conveniencia misma era más elástica que lo que indicaban sus paradigmas tanto el de la fenomenología como el del sentido común. Poincaré parece pensar que la idea de una trayectoria curva para la luz (y por tanto la de líneas rectas en un espacio curvo) repugnaría al sentido común y a la fenomenología. Cuando la relatividad general mostró la curvatura del espacio-tiempo inducida por la masa del sol, de inmediato se comenzó a considerar rectos a los rayos de luz en un espacio riemanniano. Ello puso en suspenso al sentido común y a la fenomenología. Pero la tesis general de Poincaré no llegó a ser afectada. Sólo nos debe una mejor definición de “conveniencia” que la que ofrece. Después de todo, Poincaré se situaba en la tradición

del instrumentalismo, y pudo haber pensado en las geometrías como en herramientas diseñadas para diferentes tareas. No se puede usar a Euclides para cualquier cosa. Creo que Poincaré basaba su caso en no considerar la geometría, incluyendo la no euclideana, separada de la experiencia. Se basaba más bien en el hecho de que la geometría está realmente conectada con una vasta cantidad de experiencias que condicionan el modo en que la interpretamos. Va completamente en contra de la noción de regla —el instrumento de medición gracias al cual también determinamos, por ejemplo, si una recta es una “verdadera” línea recta— creer que las rectas cuya verdad demuestra ¡son curvas! La intuición difícilmente se vea modificada por la confirmación de la conjetura de Einstein respecto del perihelio de Mercurio, o porque las curvaturas de las reglas sobre esta tierra son demasiado insignificantes como para ser tenidas en cuenta: quiero decir que una regla de dos kilómetros de largo casi seguramente se curvará como consecuencia de la gravedad. Posiblemente haya sido Duhem, y luego Quine, quienes primero se ocuparon de esta cuestión en términos holísticos. Cada proposición, admitida como una parte de toda nuestra fábrica de representaciones, está sujeta a revisión, incluyendo las así llamadas leyes de la lógica. Como todo es revisable, las proposiciones geométricas también lo son. Pero tenemos que tomar en cuenta los costos de revisión. No podemos revisar a voluntad. Por tanto, conveniencia es un modo abreviado para referirse a una mayor eficacia en los costos de revisar proposiciones, las cuales son convencionales de la misma manera que todo lo demás en el sistema. De donde se sigue que

10> Según el *Diccionario de la Real Academia*, la paralaje es la “Diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone

observado”. En astronomía, el término, que también se utiliza en fotografía, tiene también otros sentidos más específicos.

11> Ernst Nagel (1901-1985), filósofo de la ciencia, desarrolló su carrera en EE.

UU., donde inmigró desde el Imperio Austro-húngaro en 1911, y se retiró como profesor en la Universidad de Columbia.

“convención” simplemente significa que la verdad no se puede definir por fuera del sistema total. Esta clase de postura va mucho más allá de las fronteras de la geometría y se proyecta al conjunto del conocimiento. Por esa razón estimo que la filosofía de la geometría se reseco después de que Quine publicara “Dos dogmas del empirismo” en 1951.¹² Pero, del mismo modo, y a pesar de la rica historia del arte geométrico desde Kandinsky, y en especial desde Mondrian, resulta difícil imaginar que el significado de la geometría para un artista de hoy vaya más allá que el de un estilo o manera. Es un estilo en el que perderíamos de inmediato interés si el propósito de una fenomenología de la cuarta dimensión no llevara a nada más que a aquello que Euclides nos legó. De modo que Poincaré borró con el codo la liberación que había escrito con la mano con su idea de convención. El tema de los patrones de medida nos lleva a los *stoppages* de Duchamp que, según creo, se deben interpretar contra el trans-fondo que acabo de esbozar, tan relevante para los artistas-teóricos de Puteaux como para la filosofía de la ciencia según Poincaré.¹³ En cierto sentido, Duchamp rechaza la negativa de Poincaré a admitir la arbitrariedad. De hecho, la arbitrariedad fue parte del proceso de producción de los *stoppages*. Pero, al mismo tiempo, Duchamp va mucho más allá de la fenomenología de la cuarta dimensión, la cual, después de todo, resulta tan restrictiva como el concepto de cuarta dimensión en la novela *Flatland* de Abbot.¹⁴ Duchamp reprochó a los cubistas de Puteaux ser mucho menos imaginativos de lo que ellos creían. Seguían buscando una traducción en términos sensoriales de la legendaria

cuarta dimensión, como si la cuarta dimensión fuese un territorio ignoto cuya flora y fauna uno tratara de imaginar del mismo modo en que tratamos de imaginar formas de vida en planetas remotos. Una obra de ciencia popular muy conocida en la época se titulaba *Voyage au pays du quatrième dimension* [*Viaje al país de la cuarta dimensión*]. La realización de “Trois stoppages étalon” evolucionó a lo largo de varios años, y cada uno de sus estadios correspondió a un imperativo artístico distinto. Duchamp dejó que unos hilos, cada uno supuestamente de un metro de longitud, cayeran desde la altura de un metro sobre una superficie “contorsionándose a su antojo y creando una nueva forma a partir de la medida de longitud”. Sabemos que en esos años Duchamp estaba muy interesado en eliminar de su arte tanto al ojo del artista como al toque del artista. En ello consistía, en parte, el sentido del *ready-made*; y era, en parte también, el sentido de hacer el “Gran vidrio”. Además, dejar caer hilos era una tercera forma de dibujar sin las manos. Me parece que Duchamp estaba menos interesado en el azar en sí mismo que en el azar como medio para disponer una línea sobre una superficie evitando la intervención manual. “La intención”, le contó a Cabanne, “consistía ante todo en olvidar la mano”. El uso del término “estándar” refiere posiblemente al hecho de que cada uno de los tres hilos de zurzir se midió con el estándar de una regla de un metro y ese fue su estado inicial. Después de eso, era cuestión de dejarlo ir y permitir que la gravedad y la resistencia del aire hicieran el resto. La forma que adquirió no pudo haber sido deliberada, pues estrictamente hablando no se puede preveer

12> Willard van Orman Quine (1908-2000) fue uno de los principales filósofos estadounidenses del siglo XX. Noam Chomsky fue su alumno y recibió su influencia. El artículo citado por Danto fue incluido en *Desde un punto de vista*

lógico (Barcelona, Paidós, 2002), libro que apareció originalmente en 1953.

13> Para *stoppages*, ver nota 1.

14> *Flatland: A Romance of Many Dimentions* (1884) [*Planicie: un relato de varias dimensiones*], popular novela del

británico Edwin A. Abbot que explora experiencias en distintas dimensiones del mundo físico. Fue considerada también como una sátira social contra las jerarquías sociales de la era victoriana.

qué forma adoptaría el hilo. Por consiguiente, cada uno de los hilos resultó “una nueva forma de la medida de longitud”. Supongo que hubiera habido pocas posibilidades de que un hilo que cayera al azar formara la palabra M-A-R-C-E-L. Pero resulta difícil justificar a unos hilos que se dejan caer hasta que realmente hayan caído. En cualquier caso, las distintas formas que adquirió cada metro de hilo no fueron congruentes entre sí. Los mundos en los cuales ellos eran rectos debían ser, en consecuencia, incongruentes con los mundos en los que no lo eran. Lo azaroso ha sido usado por los artistas de nuestra época como una ayuda para la invención. Cunningham hacía coreografías con la ayuda de los dados, lo que generaba cosas en las que jamás hubiera pensado. Cage pudo haber utilizado el *I Ching* con la misma finalidad. No creo que Duchamp estuviese interesado en este aspecto del azar. Creo que, en lo que a él respectaba, cualquier forma que terminara adquiriendo el hilo le hubiera parecido bien. Habría sido un asunto interesante, pero nunca una cuestión importante, que el hilo cayera de una manera u otra. La idea de utilizar los hilos como patrones de medida es bastante independiente de las ideas sobre el dibujo que los hilos anticipaban. Duchamp dejó caer los hilos sobre franjas de lienzo y los fijó a ellas con barniz. Pudo haber tenido en mente exhibirlos como dibujos no manuales. En 1918 mandó a hacer unas plantillas de madera pensadas como “patrones de metro” para mundos de diferentes curvaturas. Cuando pienso en esto no puedo evitar una imagen de *The Mikado*

de Gilbert y Sullivan, donde el Lord Máximo Verdugo ilustra su método para hacer al castigo proporcional al crimen.¹⁵ El “jugador de billar tramposo” es confinado a una celda donde se lo fuerza a jugar “partidas estrafalarias” sobre un “pañó falso/con un taco retorcido/y bolas de billar elípticas”. Un hilo apenas podía haber ayudado a Duchamp a desarrollar una trigonometría no euclideana y calcular sus ángulos como si el taco estuviese derecho y las bolas fuesen esféricas y el paño verdadero. Finalmente, montó cada una de las franjas de lienzo sobre vidrio e hizo encajar las piezas en un estuche de croquet que parecía una especie de proporcionado equipo de instrumentos de medición para viajes hacia mundos no euclidianos. En general, me parece que los *Stoppages* implican que Duchamp consideraba sobrepasado el concepto, en alguna medida paralizante, de la cuarta dimensión al que los de Puteaux habían dedicado tantas reflexiones y esperanzas. Duchamp deseaba que la parte superior del “Gran vidrio” –la cámara de la novia– fuese una representación tan cuadrimensional, como podía ser la de cualquier objeto físico; tal como lo formuló: la “sombra” de un objeto de cuatro dimensiones. Con ese criterio, las “figuras málicas”¹⁶ de la mitad inferior son también sombras. Pero una vez que se le ocurrió la idea de espacios de más dimensiones el tema de su percepción cayó fuera de toda consideración. La idea de que cada uno de los tres hilos constituía lo que podía ser una línea recta en espacios de distinta curvatura muestra, creo, que existe un hiato entre mundos de más dimensiones y

15> *The Mikado* opera cómica en dos actos del compositor A. Sullivan y el libretista W. S. Gilbert. Se estrenó en el Savoy de Londres en 1885 y tuvo un enorme éxito. Ambientada en Japón, ironiza sobre la sociedad y las instituciones británicas.

16> Los “moldes málicos” (de *mâle*, masculino en francés, pero con el sentido

de “macho”, “moldes málicos”) son figuras que representan a los nueve solteros del “Gran vidrio” de Duchamp. “Lo que se nos pide que imaginemos es que, si vertiéramos en ellos plomo fundido o cualquier otra sustancia y lo dejáramos enfriar, obtendríamos nueve maniqués uniformados: el sacerdote, el repartidor de grandes almacenes, el gendarme, el

coracero, el guardia municipal, el sepulturero, el criado, el botones y el jefe de estación. Cada una de estas figuras desempeña una ocupación para la que, en 1915, no existía ningún equivalente femenino. Véase C. Tompkins, *Duchamp*, cit., p. 15 y ss..

nuestra capacidad de percepción. Si nos propusiéramos emprender viajes intergeométricos, difícilmente seríamos capaces de percibir nuestros hilos como rectos aunque sabemos que “recto” significa algo distinto en cada geometría. Pero es asimismo posible que haya, para cualquier hilo, un universo en el cual éste parecería recto según la prueba habitual, vale decir, mirándolo a lo largo tal como lo haría un carpintero. Si la luz, en cualquier mundo que sea que nos encontremos, siguiese trayectorias congruentes con su curvatura, parecería recta. Si esto es así, se reivindicaría la idea de Poincaré según la cual la fenomenología de sentido común en nuestro viejo y querido mundo de tres dimensiones es el criterio de conveniencia que hace a la geometría de Euclides la convención preferida. Persiste, sin embargo, la noción de que los dos contornos que dibujan los hilos intercambian funciones en universos con distintas curvaturas: lo que es recto en este mundo será curvo en el otro, de modo que no hace mucha diferencia.¹⁷ Eso no puede ser cierto de universos en los cuales

ninguno de los contornos es recto, pero es mejor que corte mi propio hilo aquí mismo y deje de seguir dándole vueltas.¹⁸

Título original: “Poincaré’s Conventionalism and Duchamp Stoppages”.

Traducción del inglés y notas: José Fernández Vega.

Revisión: Eduardo Santiere, Jimena Pestalardo y Mario Gradowczyk

*Este texto, hasta ahora inédito en cualquier idioma, es el único que su autor dedicó íntegramente a Marcel Duchamp. Agradecemos a Arthur C. Danto por la generosa autorización para traducirlo y publicarlo por primera vez en castellano y en **ramona**.*

El texto es la ponencia leída en el simposio celebrado en la Universidad de Harvard en noviembre de 1999 y titulado “Methods of Understanding in Art and Science. The Case of Duchamp and Poincaré”. Más información sobre este evento en:

<<http://www.marcelduchamp.org/symposium/index.html>>

17> Cada una de las “plantillas de madera pensadas como ‘patrones de metro’ para mundos de diferentes curvaturas”, anteriormente mencionadas,

fueron hechas siguiendo en uno de los lados el contorno que dibujaba cada hilo tal como había caído.

18> El autor hace un juego de palabras

intraducible entre *stoppage* sustantivo (relacionado con el hilo de Duchamp) y como forma verbal derivada de *to stop*, detenerse.

POÉTICAS DE LA ACCIÓN DIRECTA

El arte de la necesidad: la imaginación subversiva de la *anti-road protest* y Reclaim the Streets¹ (parte 1)

John Jordan

“El nuevo artista protesta, ya no pinta;
crea directamente...
La vida y el arte son uno”

Tristan Tzara,
Manifiesto dadá, 1919

Desde el comienzo de este siglo [XX] los artistas y las artistas agitadoras de vanguardia² han intentado demoler las divisiones entre arte y vida³ e introducir la creatividad, la imaginación, el juego y el placer en el proyecto revolucionario. Me dispongo a argumentar que el movimiento de protesta DiY⁴ ha recogido

estas reivindicaciones “utópicas” y les ha “dado lugar” haciéndolas realidad. Inspirado por y siguiendo las huellas de los movimientos de protesta y las contraculturas de los años sesenta, setenta y ochenta, el movimiento de protesta DiY está finalmente haciendo caer las barreras que separan el arte de la protesta. Parece que al cerrarse el siglo han encontrado su momento nuevas formas de resistencia creativa y poética. Con la crisis ecológica que nos conduce a lo que algunos han llamado “derretimiento biológico” [*biological meltdown*]⁵ y la crisis social que está demoliendo lo poco que aún existe de democracia local e igualdad, parece que sólo las estrategias radicalmente creativas y

¹ Primera mitad del texto (“The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets”) publicado originalmente en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, Verso, Londres, 1998, y reimpresso en Christopher Duncombe (ed.), *Cultural Resistance Reader*, Verso, Londres, 2002. El volumen editado por George McKay trataba en general de la vigorosa constelación de experiencias y movimientos de protesta que en Gran Bretaña proliferaron en la década de los noventa por la convergencia de componentes activistas y contraculturales muy diversos (ecologismo radical, anarquismo, okupación, anticapitalismo

urbano, anticonsumismo, cultura rave...). Este texto de John Jordan, en concreto, trata de un jalón en la evolución de Reclaim the Streets, originalmente un movimiento ecologista radical contra la cultura del automóvil que tomó cuerpo en torno a las campañas de protesta contra la construcción salvaje de carreteras (*anti-road protest*), convirtiéndose progresivamente en un movimiento explícitamente anticapitalista cada vez más articulado, al final de la década, con las incipientes redes de resistencia global. El término *reclaim* propugna de forma literal “reclamar” las calles, pero “ocupándolas”, “tomándolas”: nuestra traducción del concepto *reclaim* oscilará

en consecuencia, según el caso, dentro de ese campo semántico que alude también a sus tácticas de acción directa. Se puede complementar la lectura de este ensayo con los posteriores de Marion Hamm, “Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local” (<http://eipcp.net/transversal/0902/hamm/e/s>), y en el volumen compilado por Notes from Nowhere, *We are everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (<http://www.weareeverywhere.org>), el recuento de Charlie Fourier, “Reclaim the Streets: an arrow of hope” (<http://artactivism.members.gn.apc.org/allpdfs/050-Reclaim%20the%20Streets.pdf>) [Nota del traductor].

apasionadas que ponen en cuestión todo aspecto de nuestra sociedad industrial evitarán la catástrofe. Las cuestiones ecológicas se han percibido hasta ahora predominantemente en un marco científico, un marco cuyo lenguaje tiende a la objetividad y al secretismo. La protesta DiY dota de poesía a este lenguaje y de compromiso apasionado a la ciencia. Frente a otras épocas en las que se pensaba que el cambio social llegaría finalmente como un proceso histórico natural, las cosas son ahora muy diferentes. Muchas predicciones sugieren que en algún momento

alrededor del año 2040 los ecosistemas del planeta perderán toda capacidad de renovarse; ello nos deja apenas unas décadas para dar vuelta la situación. Está cada vez más claro que no tenemos tiempo para ser desapasionados, que no puede haber límites a la imaginación subversiva.

Podría haber elegido cualquiera de las inspiradoras campañas y acciones de los años noventa para ilustrar mi tesis: los sobrecogedores túneles en el Aeropuerto de Manchester, el extraordinario Fuerte Troilhiem contra la A30 en Devon o los monu-

2> No tengo espacio en este capítulo para desarrollar la historia y la teoría de la vanguardia de agitación. Una historia de las imaginaciones subversivas más allá de la cultura DiY se remontaría al situacionismo, el surrealismo y el dadáismo. Se puede encontrar una panorámica general, algo sesgada, en Stewart Home, *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*, Virus Editorial, Barcelona, 2002. Para tener una visión general sobre el activismo artístico (que es diferente del arte activista) producido por la vanguardia contemporánea, véase Nina Felshin, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995 [la introducción de este libro está publicada en castellano en el volumen editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de

Salamanca, Salamanca, 2001].

3> Me acabo de tropezar con un artículo en *The Times* (12 de agosto de 1997) que presenta un giro irónico a los temas de este ensayo. El arte y la vida se confundieron cuando un montaje publicitario basado en una "protesta simulada", hecho para anunciar una obra de teatro contra la construcción de carreteras en el Festival de Teatro de Edimburgo, se convirtió en una "protesta real" porque doscientos activistas de Reclaim the Streets de esa ciudad aparecieron para bloquear la carretera durante varias horas. El pie de la foto que acompaña a la noticia dice: "Miembros de la campaña contra las carreteras que se tomaron la protesta simulada un poco demasiado en serio. Varios fueron arrestados".

4> DiY: acrónimo de *Do it Yourself*, "hazlo tú mismo" (<http://en.wikipedia.org/wiki/Diy>). Constituye un lema de todas las

contraculturas y subculturas urbanas que, desde los años sesenta y, señaladamente, del punk en adelante, propugnan la producción, la edición, la fabricación propias, al margen de la industria, del mercado y del consumo. El autor llama por extensión *DiY Protest* a la constelación de colectivos y movimientos de protesta británicos (véase nota 1) cuyo componente ecologista propugnaba, precisamente, la autogestión y la autoproducción frente al consumo o la delegación de las tareas en especialistas. Consecuentemente, el movimiento británico se llamaba a sí mismo con frecuencia *Direct Action Movement* [NdT].

5> Término acuñado por Jasper Carlton, miembro de Earth First! en Estados Unidos, y citado por Christopher Manes, *Green Rage: Radical Environmentalism and the Unmaking of Civilizations*, Little Brown, Boston, 1990, pág. 26.

mentales poblados de “árboles-casa” en la carretera de circunvalación de Newbury, por nombrar sólo algunos⁶. La razón por la que me voy a centrar en la campaña No M11 Link Road en Londres y en *Reclaim the Streets* es mi implicación personal. No pretendo ser objetivo: en efecto, mi argumentación es esencialmente contraria a la noción de objetividad y demanda una sociedad en la que lo personal y lo político, lo apasionado y lo pragmático, el arte y la vida cotidiana, sean uno. La separación entre el arte, la política y la vida cotidiana es un fenómeno histórico relativamente reciente y sobre todo localizado en las sociedades basadas en los valores culturales occidentales: los mismos valores que están en el centro de los problemas ecológicos y sociales globales. Christopher Manes, activista de Earth First!, cineasta y medievalista, cree que:

“el derretimiento biológico es en gran parte resultado directo de los valores fundamentales de lo que hemos venido reconociendo como cultura bajo el régimen de la sociedad tecnológica: crecimiento económico, ‘progreso’, derecho a la propiedad privada, consumismo, doctrinas religiosas que propugnan el dominio de la humanidad sobre la naturaleza, nociones

tecnocráticas sobre la consecución de una existencia humana óptima a expensas de todas las otras formas de vida”.

Si se trata de un problema de valores, se requiere por tanto una respuesta cultural que no atañe meramente a la ciencia, sino también al arte, al proceso de hallar nuevos valores y una nueva estética. Es interesante que la raíz latina de la palabra “estética” (*aesthesis*) significa *percibir* el mundo. No es difícil caer en la cuenta de cuál es el estado del mundo, y no obstante tantísimos artistas encerrados en el recinto del estudio, la galería, el teatro o el museo parecen estar ciegos. A quienes intentan empujar los límites del proyecto revolucionario se les recupera y neutraliza rápidamente, sus ideas políticas caen en el olvido y su trabajo se convierte en mercancía. Incluso quienes tenían los programas culturales más revolucionarios –dadaístas, surrealistas, hasta los situacionistas– se han convertido en figuras impotentes en una historia del arte apolítica; los sueños políticos radicales de esos movimientos fueron destruidos porque siguieron aferrados, aunque fuese con desgana, a la cuestión del *arte*: discutiendo sobre su definición, manteniendo una relación no participativa con el público y preservando muchos de sus contextos tradicionales.

6> Se puede encontrar información general sobre la historia de las acciones de *Reclaim the Streets* en la página oficial del grupo (no siempre bien dotada): <<http://rts.gn.apc.org>>. De los “árboles-casa” se hablará más adelante:

constituyó una de las invenciones tácticas de acción directa más espectaculares del grupo. En principio consistía en vivir en las copas de los árboles para interrumpir su tala; más tarde, amparándose, sorprendentemente, en la ley británica, se declaraba un árbol domicilio propio: viviendo en su copa se prevenía por un tiempo imprevisible la destrucción de bosques enteros (véase nota 13) [NdT].
7> *Ibidem*, pág. 28.

8> Cuando el arte se preserva como una herramienta de representación, como arte sobre temas políticos, fracasa. De lo que hablo en este ensayo es de la necesidad de aplicar el arte y la creatividad a situaciones políticas reales. El artista alemán Joseph Beuys utilizaba el término “escultura social” para describir el proceso de moldear creativamente la sociedad en vez de materiales artísticos convencionales como la arcilla, la madera o la pintura. Una importante invasión del arte representacional en el movimiento DIY fue el evento *Art Bypass*, en el que “objetos artísticos” creados por artistas profesionales se colocaron junto a la ruta de la muy impugnada carretera de

circunvalación en Berkshire, al sur de Inglaterra. *Art Bypass* tuvo éxito como montaje publicitario para los medios de comunicación y para la *intelligentsia* liberal británica. Fue también un evento único en el sentido de que su curaduría corrió a cargo de un artista que pensó su colaboración como parte estratégica de la campaña de Friends of the Earth. Pero fracasó como práctica socialmente comprometida. El verdadero arte y la creatividad radical se encontraban en realidad en los “árboles-casa” y en las numerosas acciones directas que se realizaron contra la carretera de circunvalación.

El arte ha fracasado históricamente con toda claridad como medio para importar la imaginación y la creatividad a los movimientos que propugnan el cambio social⁹. Las condiciones políticas presentes requieren que nos desplacemos de esa categoría; en efecto, tenemos que desplazarnos de todas las categorías, sean el arte, la política o la ciencia. El poder de la protesta DiY proviene de la manera en que claramente “da cuerpo al rechazo de la esfera especializada de la vieja política, así como del arte y de la vida cotidiana”¹⁰. Su insistencia en una creatividad en el seno de la cual tanto el arte como los artistas y las artistas son invisibles la convierte en un singular punto de inflexión histórico en la corriente de la resistencia creativa. Haciendo que el arte sea completamente invisible, la protesta DiY le devuelve su poder de transformación social; como dijo Dubuffet, “el arte... ama guardar el incógnito. Sus mejores momentos suceden cuando olvida cómo se llama”¹⁰.

La poética de la acción directa contra la carretera de desvío M11

“La poesía es un acto que engendra nuevas realidades; es la realización de la teoría radical, el acto revolucionario *par excellence*” Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, 1967¹¹

La carretera de desvío M11 habría de extenderse desde Wanstead hasta Hackney, en East London. Para construirla, el Departamento de Transporte tenía que derribar 350 casas, desplazar a varios cientos de

personas, talar uno de los bosques más antiguos de Londres y devastar una comunidad construyendo una pista de asfalto de seis carriles de ancho: un coste de 240 millones de libras para poder ahorrarse al parecer seis minutos de viaje en coche. Se admite ahora oficialmente que nada más abrirse habrá alcanzado el límite de su capacidad de circulación. Lo cual sugiere que hará falta otra carretera.

Durante unos treinta años la oposición a la M11 había adoptado medios políticos convencionales: manifestaciones, planeamientos de investigación, estrategias de presión e instancias. A pesar del arrojo de los residentes locales, las excavadoras llegaron en otoño de 1993. Así que había llegado la hora de desarrollar nuevos métodos políticos creativos, utilizando la acción directa, la performance, la escultura y la instalación, armados con faxes, módems, ordenadores y cámaras de vídeo. Surgió una nueva generación de “activistas artísticos” cuyo lema podría perfectamente haber sido: creatividad, valor y descaro¹². Su arte no trataría de la representación sino de la presencia; su política no consistiría en aplazar el cambio social al futuro sino en el cambio ahora, en la inmediatez, la intuición y la imaginación. En la imaginación de un activismo tal, “cualquier cosa es posible”: puedes dotar de un buzón y una dirección a un viejo castaño, pasando a la historia de la legislación por haberlo convertido en el primer árbol vivienda reconocido por los tribunales, lo cual otorga ciertos derechos a quienes en él habitan¹³; o puedes trepar hasta el techo del Parlamento para prestar declaración imputado por la Criminal

9> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967) [<http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>], citado por Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, Londres, 1992, pág. 16.
10> Jean Dubuffet, citado en Andrea Juno

y V. Vale (eds.), *Pranks*, RE/Search, San Francisco, 1987, pág. 4.
11> Raoul Vaneigem (1967), *The Revolution of Everyday Life*, Rebel Press y Left Bank Books, Londres, 1994, pág. 190 [versión castellana: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1977].

12> La primera ola de activistas contra la M11 provenía de Twyford Down, donde el movimiento de protesta DiY británico nació en 1992.
13> Una estrategia que llegaría a ser valiosísima para el movimiento y que se repitió en las siguientes acampadas de protesta.

Justice Bill¹⁴, apareciendo así en todas las portadas de los periódicos nacionales. El director de teatro y teórico de la performance Richard Schechner define la performance como "realzar, aunque sea ligeramente, una forma de actuar, manifestándola en público: una forma de actuar doblemente actuada"¹⁵. La campaña No M11 fue una performance sin interrupción. Casi cada día invadíamos las obras y usábamos nuestros cuerpos en la acción directa como herramientas de resistencia contra el frío metal de los martinets, grúas y excavadoras; actos que con frecuencia iban acompañados del sonido de tambores, flautas y cantos. A diferencia de los gestos estéticos valerosos aunque inútiles de tantos artistas de performance que habían usado sus cuerpos en actos de resistencia y peligro (Chris Burden clavado a un coche, Linda Montano esposada a su novio durante tres días, Stelarc colgado de una grúa mediante ganchos incrustados en su piel) la acción directa es una performance en la que lo poético y lo pragmático se dan la mano. La visión de una frágil silueta recortada contra un cielo azul, posada peligrosamente en lo alto de una grúa que tiene que interrumpir su trabajo por el resto del día, es tan bella como funcional. La acción directa es por naturaleza profundamente teatral y fundamentalmente política. La performance que consiste en escalar una grúa en el lugar donde hay unas obras de construcción tiene diferentes funciones: pragmatismo, representación, teatralidad y ritual se funden en la acción directa. La función política pragmática estriba en su

interrupción de las obras de la carretera retrasando a los contratistas. Esto puede costar amplias sumas de dinero; se rumorea que un día completo de trabajo interrumpido en una de las principales obras pudo costar 50.000 libras esterlinas. La seguridad extra necesaria para mantener a los activistas y a las activistas lejos de la maquinaria se suma a este coste, al igual que la factura de las tareas de vigilancia. Todo ello provoca retrasos y golpea a los constructores de carreteras donde les duele, esto es, en sus bolsillos. Su función representacional estriba en que estos actos proporcionan nuevas y poderosas imágenes, imágenes que tienen enorme cantidad de público y pueden trasladar los problemas a la conciencia pública. Su función teatral se da porque se actúa delante de un público; no sólo para los medios de comunicación sino también para los transeúntes, quienes se ven con frecuencia tan sobrecogidos por lo que observan que acaban por verse arrastrados al diálogo sobre los problemas. Su función ritual consiste en que el riesgo inherente, la excitación y el peligro de la acción crean un momento de concentración mágico, una experiencia cumbre, en la que el tiempo real se congela repentinamente y puede ocurrir un cierto cambio de conciencia. Muchos de nosotros y nosotras nos hemos sentido increíblemente empoderados y hemos visto nuestras vidas radicalizarse y transformarse por estos sentimientos. La acción directa es praxis, catarsis e imagen en uno.

La acción directa introduce el concepto de juego en el predecible y grisáceo mundo lineal de la política. Te ves perseguido por

¹⁴> La Criminal Justice Act situaba fuera de la ley a una gran parte de las tácticas de acción directa utilizadas contra la M11. [En la práctica era una ley pergeñada por el gobierno conservador de Margaret Thatcher con el propósito de ilegalizar y reprimir simultáneamente al movimiento de acción directa y a la cultura rave juvenil que se movía fuera de la

gubernabilidad metropolitana y de los circuitos de ocio comercial. La reacción a esa ley provocó la confluencia de ambas corrientes, renovándose el movimiento mediante la combinación explosiva de fiesta y protesta: las *street-parties* cuya toma de las calles en los años siguientes relata la segunda parte de este escrito de John Jordan. Véase el texto de Marion

Hamm citado en nota 1, así como el de Javier Ruiz, "Reclaim the Streets! De la crítica del espacio público a la resistencia global", en el volumen *Modos de hacer*, op. cit. (NdT).]

¹⁵> Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, Londres, 1993, pág. 1.

una banda de descoordinados guardias de seguridad a través de un barrizal que te cubre hasta el muslo; hay figuras saltando encima de la maquinaria, riendo, tirando besos a los conductores de las excavadoras mientras encadenan sus cuellos¹⁶ al brazo mecánico; engañas a los guardias para que salgan de un pedazo de tierra que luego okupas encaramándote a un árbol cantando a voz en grito. Es fundamentalmente un juego fantástico: un juego del gato y el ratón, o más bien de David y Goliat.

El antropólogo Victor Turner escribió que:

“La mayoría de las definiciones del juego implican nociones de descompromiso, aventurerismo, no comportarse de acuerdo con las serias normas para ‘ganarse el pan’, no digamos ya con los procesos de producción vitales, el control social, el ‘toma y daca’, criar a la siguiente generación... El juego puede estar en todas partes y en ninguna parte, imitar cualquier cosa, y sin embargo no ser identificado con nada... Y aun así, por muy ‘fuera del eje’ que esté, la rueda del juego nos revela la posibilidad de cambiar nuestras metas y, por tanto, de reestructurar lo que nuestra cultura dicta que es la realidad”¹⁷.

La juguetería de la acción directa propone una realidad alternativa pero también hace que el juego sea real; lo saca fuera de los marcos occidentales de la infancia o la fantasía para lanzarlo a la cara de los políticos y de quienes hacen las leyes. El Estado nunca sabe cuándo acaba o comienza este tipo de juego; se desliza de las obras de construc-

ción a la pantalla de televisión, de la oficina del director de la empresa al techo de la sede del Ministerio de Transportes. Al ser inestable, resbaladizo, poroso y arriesgado erosiona la autoridad de quienes están en el poder. Para implicarte en la acción directa tienes que sentir suficiente pasión como para poner tus valores en práctica; consiste literalmente en dar cuerpo a tus sentimientos, actuar tu política. El cuerpo ha sido marginado por nuestra cultura tecnocrática. Esto es peligroso: revela una sociedad completamente alejada de sí misma y de su entorno; una sociedad que prefiere utilizar la metáfora de la máquina –compuesta por piezas duras desconectadas– antes que la del cuerpo –blando y fluido, interconectado–. La acción directa hace visible la devastación que ocasiona la maquinaria de la cultura industrial y devuelve el cuerpo al centro de la política, de la práctica cultural. La acción directa contra las obras de la M11 situó el cuerpo vulnerable de la “naturaleza” frente a la poderosa maquinaria de la “civilización” para ponerlos en conflicto. Colocar tu cuerpo directamente en los dientes de la máquina, como un punto de resistencia en el flujo del poder, transforma tu propio cuerpo y fuerza a la sociedad industrial a explicarse, a justificar sus acciones. Pero la acción directa no consiste sólo en expresiones teatrales altamente energéticas. Durante una acción típica en la M11 había muchos momentos de calma. Con frecuencia, después de haber invadido y detenido las obras, ocurría que los activistas, las activistas y quienes allí trabajaban entraban en diálogo, se discutían los problemas, se compartían sentimientos. Al mismo tiempo

16> Se utiliza para ello una cerradura D-Lock para bicicletas que deja tu cuello perfectamente encajado a la pieza mecánica. Obligas a parar la máquina y los contratistas tienen que hacer traer grandes tenazas para sacarte. Véase la

fantástica guía de tácticas de acción directa de Road Alert!, *Road Raging: Top Tips for Wrecking Roadbuilding*, 1997 (se puede solicitar a Road Alert!, PO Box 5544, Newbury, Berkshire, RG14 5FB, UK, por 3 libras).

17> Victor Turner, “Body, brain, and culture”, en *Zygon*, vol. 18, n° 3, 1983, citado en Schechner, *The Future of Ritual*, op. cit., pág. 98

que sucedían estos intercambios cara a cara tenía lugar una comunicación a distancia ya que los políticos y otras personas que habían invertido su interés en la carretera veían las imágenes de la acción directa en sus pantallas de televisión: imágenes que podían influenciar y afectar sus planes. La acción directa combina así el cuerpo personal e íntimo del diálogo con el cuerpo social agresivo de la acción.

Muchas sociedades no industriales usan sus cuerpos en performances rituales como equivalentes simbólicos de la reflexión sobre cuestiones personales y sociales. La acción directa destaca la capacidad que el cuerpo tiene de significar tanto el yo como la sociedad. La acción directa toma el cuerpo alienado y solitario de la cultura tecnocrática para transformarlo en un cuerpo conectado y comunicativo inserto en la sociedad. Tomar parte en la acción directa es un gesto poético radical por medio del cual podemos lograr cambios significativos tanto en lo personal como en lo social. La acción directa es la estrategia central de la resistencia creativa, una estrategia que, al contrario que la racionalidad y la objetividad de la mayor parte de la política, revoca el énfasis en las palabras y en la razón para reclamar que se reconozca la intuición y la imaginación.

18> Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, Brooklyn, Nueva York, 1991, pág. 98 [versión castellana: *Zona Temporalmente Autónoma*, Carta de Ajuste y Talasa, Sevilla y Madrid, 1996 (http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf).

19> Fueron varios los lugares en los que se resistió a la M11. Hubo primero el castaño en George Green, Wanstead (desalojado en diciembre de 1995), que fue la chispa inspiradora que prendió la campaña de acción directa contra la carretera M11. Le siguieron las primeras casas ocupadas y convertidas en la Independent Free Area of Wanstonia

(desalojo en febrero de 1994), y toda una serie de desalojos durante la primavera y el verano de 1994, incluyendo el de Leytonstonia, un área de bosques que se había bautizado como Euphoria, y, para acabar, la última casa que quedaba en la ruta (desalojo en julio de 1995). Claremont Road fue con mucho el lugar de resistencia más vasto y significativo, en los meses finales de la campaña.

20> Dolly enfermó tras el primer ataque del Departamento de Transporte a Claremont Road (2 de agosto de 1994), mudándose a una casa cercana. La señora Leighton (de 78 años de edad) tuvo menos suerte: el Estado movilizó 11 alguaciles, 40 guardias de seguridad y 160 policías para sacarla de su casa en la

esquina de Claremont Road; murió pocos meses más tarde, añorando su casa y con el corazón roto.

21> *Détournement*: término francés que literalmente significa "desvío". Fue desarrollado como concepto situacionista y Greil Marcus lo define como "el robo de artefactos estéticos sustraídos de sus contextos y desviados hacia otros contextos que uno mismo dispone" (*Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Sccker & Warburg, Londres, 1989, pág. 168 [versión castellana: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993]).

Los invasores del espacio: la transformación de Claremont Road

"¿Estamos, quienes vivimos en este presente, condenados a no experimentar nunca la autonomía, a no poder pisar ni por un momento un pedazo de tierra gobernada tan sólo por la libertad?" (Hakim Bey, *TAZ*, 1991)¹⁸.

Si la acción directa contra las obras de construcción consistía en una transformación del cuerpo personal y social, la mutación de Claremont Road en un fenomenal teatro imaginativo de resistencia creativa consistió en una transformación del espacio personal y social¹⁹.

Claremont Road era una calle de treinta y cinco casas con terraza situada directamente en medio del trazado de la carretera. Resistiendo a los bulldozers junto con quienes participaban en la campaña estaba Dolly, de noventa y dos años, quien había vivido allí durante toda su vida. Era inconcebible para Dolly abandonar Claremont Road. Desafiando al Departamento de Transportes se quedó hasta el último minuto²⁰. Con motivo de la campaña todas las casas de Claremont Road, excepto la de Dolly, fueron tomadas por activistas. Uno de

los primeros actos de resistencia consistió en cerrar la carretera al tráfico y abrirla al arte de vivir. En un soberbio acto de *détournement*²¹, la carretera –normalmente un espacio dominado por los automóviles, un espacio para transitar y no para vivir, un conducto muerto entre *a* y *b*– fue recuperada y convertida en un espacio vibrante en el cual vivir, comer, hablar y dormir.

Se sacaron los muebles fuera de las casas, a la carretera, donde se colgaba también la ropa a secar y se jugaba al ajedrez en tableros gigantes pintados en el suelo; se instalaron mesas de billar, se encendieron fuegos, se construyó un escenario y se celebraron fiestas. La “carretera” fue convertida en una “calle”, una calle como ninguna otra, una calle que ofrecía un raro destello de utopía, un tipo de microcosmos temporal de una cultura ecológica verdaderamente liberada²². Uno de los aspectos más estéticos de Claremont Road eran las barricadas, construidas para resistir los desalojos que pretendía el Departamento de Transportes. Hundidos en el asfalto, grandes remolinos esculturales de cables metálicos se yuxtaponían a las carcasas de coches modificados. A uno, al que se le había pintado meticulosamente en un lateral *Rust in Peace* [Oxidate en paz], le crecía la hierba por encima; otro fue cortado en dos mitades que fueron colocadas sobre los bordillos de aceras opuestas, pintándose entre ellas un paso de cebra. Eran no solamente monumentos efímeros al fin de la cultura del automóvil, sino también bellas y eficaces barricadas.

Muchas de las barricadas en el interior de las casas se hacían eco de instalaciones artísticas del pasado. Pero estas construcciones creativas no eran sólo esculturas *site-specific* que resonaban en el interior de las casas, reflejando sus estructuras arquitect-

tónicas, sino que eran también transformaciones sociales creativas, el resultado de la aplicación rigurosa de la imaginación a situaciones reales, el arte inserto en la vida cotidiana. Las casas no eran sólo marcos para el arte sino que eran también hogares, lugares reales que podrían haber sido renovados para realojar a algunos de los miles de jóvenes sin techo que dan cada año con sus huesos en las calles de Londres.

Los años setenta vieron a artistas como Gordon Matta-Clark cortar un agujero en el lateral de una casa y a Walter de Maria rellenar de tierra una habitación entera. Más recientemente, Rachel Whiteread, ganadora del Premio Turner, hizo un molde en cemento de una casa abandonada que iba a ser demolida en Hackney. En Claremont Road se recortó un agujero en los muros de linde de las treinta y cinco casas en fila con el fin de crear un sobrecogedor túnel que las conectase: una estrategia para escapar de los alguaciles, pero también una metáfora de vida comunitaria, pues se trataba de una intervención que atravesaba el aislamiento de las unidades domésticas unifamiliares. Las habitaciones de algunas casas se llenaron de tierra, iluminadas a veces por el brillo siniestro de una sola bombilla que colgaba del techo. Las habitaciones llenas de tierra ocultaban las entradas a los búnqueres, escondrijo de activistas durante el desalojo. Desconociendo los entresijos de estos búnqueres, los alguaciles, al llegar, se vieron obligados a buscar con palas, ya que no podían sencillamente demoler las casas con bulldozers: una actividad que les consumía mucho más tiempo y, a 20.000 libras por hora de desalojo, ¡les salía cara! Otras casas se empaquetaron no con cemento sino con basura, el detrito de la decadencia urbana: lavadoras, viejos colchones, muebles

²²> Claremont Road fue un perfecto ejemplo de lo que Hakim Bey califica de

Zona Temporalmente Autónoma. Para conocer más sobre este concepto, véase

TAZ, *op. cit.* [nota 18].

rotos y, aún más simbólico, neumáticos viejos²³; ingenios sofisticados de la imaginación para ralentizar el desalojo.

Estas barricadas estaban acompañadas por lemas pintarrajeados con pinturas brillantes en coloridos murales: caballos galopando, una cadena de margaritas cruzando la fachada de cada casa, una enorme valla publicitaria falsa que proclamaba: “Bienvenidos a Claremont Road: hogares ideales”. De los árboles que defendíamos colgaban maniqués de escaparate, jirones de tela, viejos televisores: una fusión de objetos viejos y encontrados, colgados intencionadamente como una declaración simbólica y también para obstaculizar la extirpación del bosque. Una casa entera se vio convertida en “la casa del arte”, que “artistas” más tradicionales llenaron hasta el último rincón con imágenes que representaban críticas a la cultura del automóvil²⁴. Se abrieron dos cafés y en mitad de su terraza una austera pancarta pedía a los transeúntes: “Imagínate este lugar como si fuera: una casa, un bosque o la carretera M11”.

Un símbolo final de desacato a los planes que el Departamento de Transportes tenía para desalojar Claremont Road fue la extraordinaria torre de andamios de treinta metros de altura²⁵ a la que apodamos Dolly, que emergía a través del techo de una de las casas. Hecha con cientos de piezas de

andamio “encontradas” y unidas en un complejo entramado, semejante a un cruce entre el monumento a la III Internacional de Tatlin y una rampa de lanzamiento de la NASA, la torre se podía ver a kilómetros de distancia. Durante su corta vida, la torre Dolly se convirtió en un emblema local que competía en el horizonte con la insipidez babilónica de Canary Wharf. Esta insensata obra de locos, pintada con colores brillantes, no sólo proporcionó la más eficaz defensa contra los alguaciles, sino que también se convirtió en la imagen más poderosa del enfrentamiento final.

Durante cuatro fríos días de noviembre de 1994 Claremont Road y los varios kilómetros clausurados a la redonda se convirtieron en el escenario de operaciones de la batalla final. Al sonido de la música rave²⁶ que palpitaba a todo volumen desde lo alto de la torre, una tropa de 1.300 policías antidisturbios y alguaciles entraban y salían del área como en una perfecta coreografía. Había activistas colgando en redes suspendidas a lo largo de la carretera, encadenados al asfalto y a las chimeneas, sentados en los tejados, enterrados en los búnqueres y encerrados en el interior de una jaula soldada en la cúspide de la torre. Gigantescas grúas, rodeadas por docenas de guardias de seguridad, movían sus plataformas a través del aire como dinosaurios mecáni-

23> Se comprobó que los neumáticos eran una materia prima perfecta para las barricadas tanto desde el punto de vista práctico como simbólico. Llenan eficazmente un espacio y son fáciles de mover a mano, ¡pero difíciles de quitar con bulldozers porque rebotan! Una vez finalizado el desalojo, al Departamento de Transportes le quedó la papeleta de tener que tirar parte de la basura insostenible que produce su propio culto al coche.

24> El conflicto entre el arte y la acción política se repitió en este caso cuando algunas personas que participaban en la campaña decidieron cerrar la casa del

arte para convertirla en una barricada por razones defensivas. Los “artistas” argumentaron que debería dejarse tal como estaba para que los alguaciles, al llegar, se vieran enfrentados al dilema de tener que destruir algo bello. Idea quizá inocente: ¿por qué habrían de ver los alguaciles el arte como algo más bello y valioso que el tejo de más de trescientos años que pocos meses antes habían cortado sin pestañear?

25> La torre estaba inspirada en un libro infantil francés, *La casa que Beebo construyó*, que cuenta la historia de Beebo y su amigo, cuya casa de fantasía,

construida por ellos mismos, va a ser demolida por promotores inmobiliarios. Al final, Beebo escapa de los alguaciles escalando por una enorme torre de madera colocada en el techo de su casa.

26> Se trataba de un desafío directo ya que la Criminal Justice Bill [que, recordemos, criminalizaba tanto la acción directa como las raves no legales, mencionando la letra de la ley directamente la cuestión musical, véase nota 14 (NdT)] había sido aprobada pocas semanas antes.

cos que intentaban extraer a las serpenteantes activistas de sus estupendas defensas. Por la noche, haces luminosos iluminaban el enclave sobre el que cayó un espeluznante silencio. Repentinamente, el espacio se dejaba sentir como el escenario de una película apocalíptica. Ocasionalmente se disparaban algunos fuegos artificiales desde la torre y un coro de voces, "Power to the Tower" [El poder a la torre], se elevaba desde la calle.

Era teatro como nunca se había visto, de tales dimensiones que no cabría en ningún teatro de la ópera. Era un espectáculo cuya puesta en escena costó al gobierno más de dos millones de libras; un espectáculo bajo nuestro control, para el cual instalamos el escenario, buscamos a los actores y actrices, e invitamos al Estado a participar como intérprete en nuestra obra; le invitamos a jugar nuestro juego. Ochenta y ocho horas más tarde la última persona

que quedaba arriba fue arrancada de la torre; sólo restaba destruir la calle y con ella no sólo cien años de historia local, sino también un lugar extraordinario de resistencia creativa.

No queda ningún signo, vestigio o rastro de Claremont Road. Siempre supimos que un día todo esto se convertiría en escombros, y esta conciencia de impermanencia nos inspiraba una fuerza inmensa; la imposibilidad de fracasar nos dotaba de fuerza para mudar esta Zona Autónoma Temporal a algún otro lugar. Nuestro festival de resistencia no podría ser nunca desalojado. Continuaríamos transgrediendo la distinción entre arte y vida cotidiana. Continuaríamos haciendo de cada acto político un momento de poesía. Si ya no podíamos quedarnos en Claremont Road, tomaríamos las calles de Londres²⁷.

Traducción de Marcelo Expósito

27> Muchos y muchas activistas abandonaron Londres y fueron participantes clave en otros

campamentos de protesta contra la construcción de carreteras que en ese momento empezaban, incluyendo los de

Pollok Free State en Glasgow, Fairmile en Devon y Newbury en Berkshire.

RESEÑA DE LIBRO

El enigma de Gachi Hasper

Diego González

Hasper

Victoria Noorthoorn

José Emilio Burucúa

María Amalia García

Adriana Hidalgo,

2007

160 páginas

Hay preguntas que el arte ha dejado de escuchar. La pregunta por el lenguaje, por ejemplo. En tanto el arte del siglo XX combatía cualquier respuesta unívoca, su formulación quedaba sectariamente contenida en boca de especialistas. Hay otras preguntas, menos técnicas, que sí se escuchan, pero siempre al borde del descrédito. ¿Comunicación? Escapar a la jerga semiótica tiene el precio de la rápida asimilación a las jerigonzas de la publicidad, el periodismo y el entretenimiento. No es casual que lo mismo ocurra con la pregunta por la política: ¿cómo darle vuelta la cara a sus rostros profesionales?

Hasper, el tercero de los volúmenes coeditado por Adriana Hidalgo y Ruth Benzacar, está lejos de dar respuesta a estos dilemas; ni siquiera los plantea en voz alta. Pero, *sotto voce* para algunos o sin querer para otros,

los textos intercalados en las páginas que reproducen una parte sustancial de la obra de tres lustros de Graciela Hasper provocan su repiqueteo en el entendimiento del lector. Después de todo, como la misma artista señala: “el cuadradito en la Argentina no es lo mismo que el cuadradito en las estepas rusas y, a la vez, depende de las fechas” [p. 110]. Entonces, ¿cómo fue que Hasper, una *artista de los noventa, parte de una generación huérfana con tutores mudos*, según las cómodas convenciones del caso, llegó (o vino) a pintar *cuadraditos en argentino*? En “Hasperiana”, el ensayo que abre el volumen, Victoria Noorthoorn aísla algunos de los acentos presentes en esa voz laboriosamente construida. Así distingue entre una Hasper modernista, una barroca y otra posmoderna. Luego, José Emilio Burucúa propone una hermenéutica consecuente con la historiografía cultural de Aby Warburg: “a fuerza de explorar una geometría óptica de procesos lineales y cromáticos, a fuerza de apropiarse de sus principios, teoremas y corolarios por la vía de su resolución visual, (...) Graciela Hasper ha recreado estéticamente la geometría microscópica y real de la vida” [p. 60]. Entre la digresión y el rodeo, su ensayo concluye, *saludablemente*, donde otros hubiesen empeza-

do. Porque antes que a la forma del lenguaje, el *sistema moderno del arte geométrico*, Bucurúa apunta al *pathos* particular que provocan “las formas lineal-cromáticas, las órbitas multicolores y superpuestas, los anillos concéntricos de colores saturados, las proyecciones transparentes de los hiper-cubos, los papeles plegados y recortados...”: gozos lúdicos y lúdicos que permiten “imaginar (...) que una vida sin dolor es posible” [p. 61]. Por las vicisitudes de un grupo y una generación, discurre “Formas de continuidad”, la entrevista con Hasper de María Amalia García. También aquí se revisa el espíritu personal y grupal del uso de la abstracción, pero lo decisivo resulta su proyección en formas diversas de intervención institucional. Desde su rol de promotora de residencias artísticas hasta sus proyectos de modificación del entorno urbano, pasando por la edición del libro dedicado a la figura de Lilitiana Maresca¹, se suceden soluciones particulares a *gaps* de distinto tamaño, en apariencia universales, que señalan con precisión algunas de las contingencias de la práctica artística en la Argentina: la ambigua y bienvenida necesidad

de crear espacios institucionales que a su vez permitan llevar el arte a otras partes y la búsqueda de una genealogía contra una historia en la que solo parecen sucederse rupturas. En lo concreto, de esas contingencias habrá quienes puedan o quieran resignificar aquella observación, dolor mediante, acerca del carácter *todavía y pese a todo* festivo de la obra de Hasper. Cosa que se dejará, aquí también, apenas sugerida. Y quizá este sea el mérito mayor del libro. Durante sus primeros años de actividad editorial, Adriana Hidalgo anunciaba la pronta aparición de un volumen titulado *Arte argentino de los noventa*. El sucedáneo que ahora viene ofreciendo a quienes lo hayan esperado –con *Pombo* [ver **ramona 71**], *Kacero* [ver **ramona 76**] y *Hasper*– proporciona no pocas recompensas. Cuestionar más de un sentido común contenido en esa categoría a mitad de camino entre la periodización y el epíteto o reconstruir las formas en que esas personas se relacionaron entre sí a través de sus obras es, dado el persistente estado de la cuestión, necesariamente reconfortante.

¹ Graciela Hasper (ed.): *Lilitiana Maresca. Documentos. Selección de textos publicados e inéditos y de otros documentos sobre Lilitiana Maresca*; Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006.

RESEÑA DE LIBRO

Di Tella Revisited

Diego Peller

El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta

John King

Asunto Impreso Ediciones,

Buenos Aires, 2007

478 páginas

Durante años resultó prácticamente imposible conseguir este libro de John King, profesor inglés especialista en historia cultural latinoamericana y particularmente afecto a la Argentina, a la que consagró dos estudios que en su momento resultaron inaugurales: el libro que ahora nos ocupa, publicado por primera vez en 1985 por Ediciones de Arte Gaglianone, y su tesis de doctorado sobre la revista *Sur*, publicada en 1986 por Cambridge University Press. Un feliz acierto de Asunto Impreso Ediciones es el modo en que han sabido conservar el texto, el diseño y el “espíritu” del original, introduciendo al mismo tiempo un considerable número de nuevos documentos visuales, así como dos nuevos prólogos, el primero a cargo de Tomás Eloy Martínez (dedicado, como tantos otros textos

de este autor, a revalorizar la figura de Tomás Eloy Martínez) y el segundo, también escrito en tono personal y retrospectivo pero de forma mucho más elegante –se trata de un inglés, no lo olvidemos– a cargo del mismo John King.

Resulta difícil volver sobre este libro hoy, a veintitantos años de su primera edición, sin considerarlo antes como un documento de época que como un estudio cuyas tesis continuaran vigentes. La posterior aparición de trabajos insoslayables sobre el período, como los de Oscar Terán y Silvia Sigal, y en el terreno específico de las artes plásticas el de Andrea Giunta, tiñen de cierta “ingenuidad” algunos planteos del libro de King, fundamentalmente cuando este aborda las tensiones que se desencadenaron en la segunda mitad de la década del 60 entre un Di Tella que encarnaba, en palabras de Oscar Masotta, la paradoja de un “underground institucionalizado”, y un campo intelectual y artístico cada vez más signado por la radicalización política, en sus inflexiones nacionalistas y populistas. De ningún modo es casual que King se haya interesado, justamente, por *Sur* y el Di Tella, las dos instituciones más emblemáticas de la “cultura liberal argentina” del

siglo pasado. Allí rastrea él las huellas de un proyecto cultural que, según constata con cierta melancolía, no logró concretarse. King parece más preocupado por reconstruir lo que fue o pudo haber sido ese proyecto que por ahondar en las razones que favorecieron su fracaso. Así, el giro autoritario encarnado por Onganía, o la radicalización política de la segunda mitad de la década, que atacaron al Di Tella tildándolo respectivamente de “inmoral”, “izquierdista” y “foráneo”, o bien de “frívolo”, “dependiente” y “extranjerizante”, se nos presentan casi como una catástrofe natural que habría venido a arruinar una bella historia, y no como una parte de la misma que requeriría elucidación. Pero el interés que este libro puede haber perdido con los años en tanto herramienta válida para comprender los 60, lo ha ganado él mismo como documento histórico. Si todo libro está hecho de temporalidades y territorios sumamente diversos, este lleva al extremo esa heterogeneidad constitutiva. Contundente como objeto, con sus cuatrocientas ochenta páginas papel ilustración, este libro resulta también contundente simbólicamente, por el modo en que condensa el periplo –corrijo: un cierto periplo– de la Argentina de la segunda mitad del

Siglo XX: aquel que se inicia con los años dorados de la compañía Siam Di Tella, epítome de una pujante “burguesía industrial”, continúa con la creación del Instituto Di Tella y sus Centros de Arte de la calle Florida, con su momento de esplendor en la primera mitad de los 60 y la posterior crisis financiera, política e institucional que conduciría a su cierre en 1970. Un periplo –ya menos eufórico– que continúa con la historia de este libro, cuya investigación fue realizada por King entre 1978 y 1980, en la Argentina del Proceso (muchas de las entrevistas tuvieron lugar en el exterior, ya que los entrevistados se encontraban en el exilio). El libro fue escrito entre 1981 y 1982 y, aclara King en el prólogo, eso implicó ciertas deliberadas omisiones para que pudiera ser publicado en la Argentina de ese momento. La ironía del caso es que King envió el manuscrito a Buenos Aires en marzo del 82, con la idea de que se publicara unos meses más tarde, pero la Guerra de Malvinas postergaría varios años la publicación de este libro de autor inglés. Así, “un libro que había sido escrito para ser publicado bajo la dictadura era, dos años más tarde, uno de los primeros textos sobre cultura argentina que se publicaba en los nuevos tiempos de la democracia.”

COMENTARIO DE MUESTRA

La palabra a contrapelo

Autor de la reseña **Luis Espinosa**
 Muestra **Viva la tipografía'**
 Espacio **Barraca Vorticista**
 Artista **Juan Carlos Romero**
 Técnica **Artes gráficas**
 Inauguración **25-09-2008**
 Cierre **30-10-2008**

En estos últimos meses los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires hemos asistido a una contienda silenciosa y, por tan visible, casi invisible. En algún periódico, tal vez en la radio, se anunció la voluntad del Gobierno de la Ciudad de regular y limitar en un porcentaje la publicidad callejera eliminando gran parte de lo que llama, contaminación visual urbana. La respuesta no tardó en aparecer. Desde los carteles en las terrazas de los edificios, los afiches en las vallas de las obras en construcción, desde los luminosos, los iluminados, los enormes, los pequeños, de papel o de vinilo multicolor, todos afirmaban: "Gracias a este aviso se vacunaron tantos niños", "Gracias a este cartel se realizó campaña solidaria" y muchas variantes más que subrayaban la función social de la comunicación masiva. Tal vez de ambos lados se omitió mostrar el último interés de este forcejeo. Quién se

queda con el beneficio económico de tanta publicidad comercial, quién controla el espacio visual de la ciudad que le da fondo permanente e influencia a la vida de millones de personas día a día.

No cabe duda de que esta puja nos revela al espacio público como un lugar de poder y que si la inversión para controlarlo, defenderlo y retenerlo es tan grande aún más grande debe ser el beneficio.

En las paredes de la Barraca Vorticista, (espacio de arte y artistas que cumple diez años de vida intensa), Juan Carlos Romero nos invita a ver, reunidos por primera vez, los afiches que realizó durante más de cuarenta años. Tanto los más antiguos como los más recientes aprovechan las técnicas más básicas de impresión, utilizadas todavía por las pocas imprentas tipográficas que hacen los carteles para las bailantas o para anuncios que requieren baja inversión y que luego tapizan paredones perdidos, muros abandonados o, simplemente, aparecen en la madrugada tapando un cartel del circuito oficial.

La tipografía en distintos tamaños, alguna línea recta dividiendo espacios, la palabra expuesta como grito, ocupando la mayor superficie posible del papel, en negro pleno. Se concentra un mensaje expansivo con el

1> Ver imágenes en <www.ramona.org.ar/resenias>

mínimo de recursos. El punto cero del diseño gráfico, el fondo coloreado para llamar la atención. Otro nivel del grito, su volumen y el eco, estarán representados por la cantidad de carteles yuxtapuestos cubriendo las paredes y llevando al lector a encontrarse con el mismo mensaje una y otra vez hasta que quede resonando en él.

En su libro *Las Ciudades Invisibles*, Italo Calvino muestra cómo la ciudad se expone desde los signos que la nombran, sin dejar que detrás de ellos la veamos realmente como es.

“La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino retener los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes.”

Tamara es hoy todas las ciudades en las que vivimos. La ciudad en sus ritmos: impone, condiciona, exige, manda.

La elección de Romero de apropiarse de esta técnica comunicacional, ubica su voz en un lugar preciso de la ciudad semiótica. La palabra a contrapelo.

Donde uno esperaba encontrar la orden que le indique el objeto de consumo, encuentra la frase que lo deja pensando. Cuando el peatón era un recipiente a llenar con condicionamientos, pasa a desbordar su propia interpretación. Cuando la publicidad jugaba a que el espec-

tador complete el discurso hacia la unidireccionalidad del producto, la palabra incompleta se transforma en denuncia, en testimonio de una ausencia.

Cuando el discurso es una larga sucesión de palabras que hacia el infinito tienden al vacío, una sola palabra se carga con toda la furia de la vitalidad.

La poesía visual llevada a la calle en el mismo lenguaje de la calle y la calle llevada al espacio de exposición que nos permite, en la visión del conjunto, preguntarnos cuál es nuestra posición en este circuito vertiginoso. La ciudad, como lugar de poder, cuestionada desde el rincón más humilde, un cartel barato haciendo ruido en la homogeneidad del discurso.

Podemos reconstruir desde esta muestra, una historia de intervenciones urbanas, una historia de preocupaciones, una historia que reacciona sobre nuestra historia.

Un sólo cartel podría haberse olvidado debajo de los miles de afiches que lo sepultaron, en el lúcido gesto de exponerlos en conjunto aflora un saber, una reflexión y un incentivo. El arte sondeando al hombre a través de la forma.

La lección de Romero: “... libre para decir cualquier cosa y hacer lo que se me da la gana.”

Una sola palabra, bien puesta, puede desbaratar toda la estructura.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Marcela Cabutti, Guido Yannitto, Florencia Levy	16.10 al 22.11
Agalma	Fernando Maza	14.11 al 11.12
Alberto Sendrós	Nicolás Bacal / La distancia entre un segundo y el latido de mi corazón	31.10 al 29.11
Ápice Arte	Adriana Ablin, Luciana Levinton	24.10 al 28.11
Appetite	Verónica Gómez, Fabio Riso	08.11 al 14.12
Arte x Arte	A. Pasinovich, Z. Maza, D. Cuvelier, F. Blanco, V. Wainer y V. Graciano	04.09 al 19.11
Bacano	Paisajes / Felix Rodríguez	05.11 al 02.12
Braga Menéndez	Karina Paisajovich, Juan Martín Juarez, Marina Sábato	26.11 al 14.02
	Jorge Gumier Maier, Pablo Lozano, Cristina Schiavi	07.10 al 16.11
Casa 13 (Córdoba)	Octavo Cruce en Casa 13 Buenos Aires.Córdoba	10.11 al 24.11
Casa de la Cultura del FNA	Concurso de Artes Visuales 50 Aniversario Fondo Nacional de las Artes	19.11 al 31.12
CCEC (Córdoba)	Sostener el vacío / G. Repetto, H. Aveta, A. Gilardi, M. Petroni, entre otros	15.10 al 23.11
CCEBA - Sede Florida	Viajes mínimos / M. Berkenwald, E. Florido, R. Mirabella, entre otros	30.09 al 16.11
	L. Allochis, C. Román, D. Anache, J. Batalla, S. Iturralde, entre otros	30.09 al 16.11
CC Recoleta	Diana Chorne, Beatriz Pagés	16.10 al 10.11
	Sandra Hernández	28.10 al 17.11
CC Rojas	Grandes fracasos	17.10 al 28.11
	Alejandro Barbieri	17.10 al 28.11
crimson	Malena Pizani, Sebastián Freire, Constanza Alberione	08.11 al 29.11
Dabbah Torrejón	Charly / Dino Bruzzone	25.09 al 16.11
Daniel Abate	Elisa Strada	14.11 al 11.12
Empatía	El país volcán / Diego Perrotta	23.10 al 23.11
Enlace	A mi aire / José Bedía	26.09 al 29.11
Ernesto Catena	Muestra colectiva	27.10 al 28.11
Espacio Fundación Telefónica	Telefonías / Mariano Sardón	24.09 al 22.12
Fundación Klemm	Ver en la oscuridad / P. Ziccarello, A. Ostera, A. Aguiar, B. Dubner	14.10 al 15.11
Fundación Proa	Marcel Duchamp: una obra que no es una obra "de arte"	22.11 al 01.02
Gachi Prieto	Dinámicas conceptuales / Mariano Sapia	21.11 al 13.12
Imago	Las Perlas del Atlántico.	06.09 al 21.12
Isidro Miranda	Malla naranja / Iliana Regueiro	23.10 al 13.11
Jacques Martínez	Efigies / Paco Rodríguez Ortega	06.11 al 06.12
Jorge Mara - La Ruche	Carlos Arnaiz	25.10 al 01.12
La Casona de los Olivera	Paisajes / V. Gómez, G. Gutiérrez, N. González, H. Duek, L. Collacci	09.11 al 22.12
Los Cuencos (Mar del Plata)	Lilian Jewkes	13.11 al 03.12
Mapa líquido	El pizarrón y el espejo / Lucas Marín	23.11 al 21.12
masotta-torres	Eróticamística / L. Ferrari, E. Reato, A. Banoni, entre otros	15.11 al 13.12
momom - Galería de Arte	Relacional / M. Steinwasser, A. Cáceres, C. De Levie, entre otros	12.11 al 30.11
MAC /UNL (Santa Fe)	Alturas, Tensiones, Ataques... / Raúl Ishikawa	08.11 al 01.12
MAC (Salta)	Alberto Elicetche, Donato Grima, Andrea Elías	08.11 al 28.11
Malba	Mercado Contemporáneo 23	09.10 al 25.11
	Amigos del arte 1924-1942	28.11 al 31.01
Muntref	Quinquela, entre Fader y Berni / Benito Quinquela Martín	08.10 al 21.12
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Viaje en el arte Italiano 1950-1980. Colección La Farnesina	09.10 al 10.11
	Latitudes, Maestros Latinoamericanos en la Colección FEMSA	05.11 al 05.01
	Jacques Bedel	21.11 al 02.02
Niundiasinunalineas	Alfonso Piantini	08.11 al 22.11
Objeto a	Mantis. El género fantástico desde el cine, la literatura y la plástica.	09.10 al 16.11
Pabellón 4	Gabriel Martín, Agustina Hubert, Paula Otegui	19.11 al 07.12
Palais de Glace	97ª Edición del Salón Nacional de Artes Visuales	06.11 al 07.12
Ruth Benzacar	Adrián Villar Rojas, Roberto Aisenberg	22.10 al 23.11
	Currículum 0	27.11 al 01.01
Vasari	Cuadros de una exposición / Alfredo Prior, Nahuel Vecino	20.11 al 01.01
VVgallery	Revolver / Andrea Nacach	23.10 al 23.11
	Un momento aquí / Javier Olivera	28.11 al 21.12
Wussmann	Quizás no vayas a ninguna parte	16.10 al 21.11
Zavaleta Lab	Alberto Passolini, Deborah Pruden	09.10 al 16.11

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Agalma	Libertad 1389	LU-VI: 12 a 20hs; SA: 11 a 13.30hs
Alberto Sendrós	Pje.Tres Sargentos 359	LU-VI: 14 a 20hs
Ápice Arte	Juncal 685 - PB	LU-VI: 10 a 19hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LUN-SAB: 13 a 19 hs
Bacano	Armenia 1544	LUN-VIE: 11 a 20; SAB: 11 a 15hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pje. Revol	DO: 19 a 22hs
Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
CC Borges	Viamonte esq San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Paraná	Paraná 1159	LU-VI: 10 a 14 y 16 a 20.30hs; SA: 16 a 20.30hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
crimson	Acuña de Figueroa 1800	MA-SA: 13 a 20hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU a VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-VI: 12 a 19hs
Daniel Maman	Av. del Libertador 2475	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11a 19hs
Del Infinito	Av.Quintana 325 - PB	LU-VI: 11 a 20hs; SA: a combinar
Empatía	Carlos Pellegrini 1255	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Enlace	Guido 1725	LU-VI: 12.30 a 20hs; SA: 13 a 16hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	MAR-DOM: 11 a 19hs
Gachi Prieto	Misiones 147	LU-SA: 12 a 20hs
Imago	Suipacha 658 - 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Isidro Miranda - Sede San Telmo	Estados Unidos 726	MA-DO : 12 a 19hs
Jacques Martínez	Av. de Mayo 1130 4to G	LU -VI: 11:30 a 20hs SA: 10:30 a 13:30hs
Jorge Mara - La Ruche	Paraná 1133	LU-VI: 11 a 13.30hs y 15 a 19.30hs; SA: 11 a 13.30hs
La Casa de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MAR-VIE: 14 a 20 hs; SAB-DOM-FER: 11 a 20hs
Los Cuencos (Mar del Plata)	Roca 1404	LU-VI: 10 a 14hs y 17 a 21hs; SA-DO: 17 a 21hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
MACLA - M de Arte Contemporáneo Latinoamericano (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-VI: 10 a 20hs ; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
Mapa Líquido	Las Casas 4100	VI-SA: 17 a 23hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
momo (Merlo)	Jujuy 310	A combinar: (0220) 485 9433
Muntref - Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gómez 4828	LU-VI: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Niundiasinunalinea	Defensa 1455	MA-VI: 15.30 a 20.30hs; SA-DO: 11.30 a 20.30hs
Objeto a	Niceto Vega 5181	LU-SA: 10 a 19hs
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-VI: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs