

ramona

revista de artes visuales
n° 91. junio 2009
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

Roberto Amigo, José Fernández Vega,
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,
Fernanda Laguna, Ana Longoni,
Guadalupe Maradei, 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

Santiago Basso
editorial@ramona.org.ar

Editor invitado

Juan Pablo Pérez

Corrección

Dolores Curia

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Dolores Curia

Publicidad

Paula Bugni
Candelaria Muro

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

Lucía Arnaud
Florencia Hipolitti

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

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

Coordinación general

Paula Bugni
Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Prensa

Lara Daruiz

índice

- EDITORIAL
- 7 **Latido latino**
- INTRODUCCIÓN
- 8 **¿Podemos seguir hablando de “Arte Latinoamericano”?**
Juan Pablo Pérez
- ENTREVISTA
- 9 **Contra el arte latinoamericano**
Juan Pablo Pérez
- 16 **Para evitar falsos problemas**
Suely Roknik
- 24 **Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial**
Nelly Richard
- 31 **La tierrita sagrada**
Juan Pablo Pérez
- 39 **La emergencia del arte “periférico-global”**
Joaquín Barriandos
- 44 **Conversaciones en un transatlántico: sobre la nueva Colección Fortabat**
Fermín Eguía, Roberto Amigo y José Fernández Vega
- RESEÑA DE LIBRO
- 59 **Por una nueva iconología**
Mariano Oropeza
- COMENTARIO DE MUESTRA
- 61 **La apariencia de lo que no tiene apariencia**
Mara De Giovanni

Latido latino

En medio de los primeros festejos del Grupo Bicentenario Latinoamericano (el grupo que integran Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México y Venezuela, en tanto países de América Latina que festejan doscientos años de sus revoluciones independentistas entre 2009 y 2011), invito a los intrépidos a probar una combinación de alto voltaje en el marco de un debate muy palpitante: el que se desarrolla hace unas décadas en torno a la posibilidad y las implicancias de pensar en un “arte latinoamericano” y en el que –como buena *latin lover* que soy– no he dejado de participar con mis dossier de arte y activismo en Latinoamérica, mis colaboraciones en las discusiones de Documenta 12 magazines, mis números dedicados a la escena artística de distintos países y ciudades de la región (México, Lima, y muy pronto... Brasil!). “Periferia”, “tercer mundo”, “subdesarrollo / en vías de desarrollo”, “sur”, son etiquetas que la teoría política y cultural naturalizó de manera más o menos determinista y general con países, regiones, continentes y hasta hemisferios, que no participan de la hegemonía política y económica del orden mundial en un momento histórico dado. En algunos casos se ha intentado establecer además un correlato, en términos de identidad, entre esas ‘ubicaciones’ en el ranking internacional y las formas de subjetividad que allí emergen.

En este número reúno a reconocidas voces críticas que asestan duros golpes a las posturas sustancializadoras del ser latinoamericano y proponen reflexiones originales en torno a la relación entre territorio, globalización y cultura. Por ese palpar, Juan Pablo Pérez –docente e investigador en artes visuales, impulsor y editor de este dossier– instala una pregunta que recorrerá todas las intervenciones para pensar cómo se fue gestando, transformando y resignificando la idea de internacionalización del arte latinoamericano. “Contra el arte latinoamericano” se manifiesta el crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, en una entrevista exhaustiva en la que periodiza la exigencia de exotismo para con los artistas latinoamericanos y señala que desde hace una década el arte latinoamericano comienza a apreciarse fuera de su ghetto, como una práctica general que no tiene por necesidad que exponer su contexto. En “Para evitar falsos problemas”, Suely Rolnik explica los alcances del concepto de ‘subjetividad antropofágica’ como noción superadora de los binarismos centro/periferia, en tanto implica que lo que importa de las imágenes e ideas consumidas no es su origen sino qué tipo de fuerzas las invisten. En “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial”, Nelly Richard reflexiona sobre los conceptos de hibridez, traducción cultural y sur, para indicar que la relación adentro/afuera/entremedio de las instituciones sólo se convierte en micropolítica cuando somete sus enunciados locales al desmontaje de sus propias gramáticas de producción. En el artículo de Juan Pablo Pérez “La tierrita sagrada”, la propuesta es repensar los conceptualismos latinoamericanos de los setenta a partir del caso de Alfredo Portillos, en cuya obra encuentra distintos procedimientos de inversión y reposición de signos: una rebelión de los símbolos que indaga los modos de reformular las identidades de América Latina. En el último texto del dossier, Joaquín Barriendos vislumbra la emergencia de un arte periférico-global en el cual existe se produce una ‘translocación estratégica’ que permite a las obras que se hayan vuelto objetos y conceptos globales la posibilidad de generar una mentalidad ‘geoestética’ necesariamente contestataria, crítica y reflexiva.

Sube la presión pero este número no afloja, porque a continuación del dossier entramos en otra polémica, que también pone en cuestión las ideas de representación y el problema de lo nacional, esta vez en torno a la apertura al público de la Colección Fortabat. Roberto Amigo, Fermín Eguía y José Fernández Vega conversan después de la visita al edificio y discuten fortalezas y debilidades de la infraestructura, la ausencia de curador, la organización del material, el gusto puesto en juego en la adquisición, los artistas más representados y mucho más. Pasen y vean... tengo una corazonada: ¡les va a encantar!

INTRODUCCIÓN

¿Podemos seguir hablando de “Arte Latinoamericano”?

Juan Pablo Pérez

¿Cómo pensar el lugar que ocupan hoy las producciones estéticas, simbólicas y críticas en América Latina? ¿Cómo resignificar la condición “esencialista” de los “latinoamericanismos”? ¿Existe un arte latinoamericano? ¿Es plausible hablar artísticamente de una “problemática latinoamericana” o de desoccidentalizar lo “latinoamericano”? ¿De qué manera podemos reformular la construcción moderna de la “identidad latinoamericana” a través del tamiz del paradigma posmoderno, poscolonial y posoccidental?

Los textos que incluye el dossier intentan responder estos interrogantes desde diferentes perspectivas de análisis; atendiendo a cómo se fue gestando, transformando y resignificando la idea de internacionalización del “arte latinoamericano”. Se desprende de los escritos la noción de apropiación, transculturación e hibridación asociada al concepto de “antropofagia”; idea clave que intenta ser abordada por algunos autores desde una mirada crítica acerca de los recorridos históricos en la modernidad

de América Latina y sus alternancias con la actual crisis y proceso de reoccidentalización del arte globalizado.

En ese sentido, las condiciones culturales de neocolonización, poscolonialidad y los discursos sobre lo subalterno, periférico y marginal frente a los centros hegemónicos fue puesto en discusión a partir de nuevas lecturas que buscan desmontar, descentrar y desbordar los esquemas intersticiales y las grietas que escapan a la seducción neoliberal.

La propuesta del dossier pone en tensión y conflicto las nociones preconcebidas acerca de lo “latinoamericano” e instala nuevas respuestas para seguir reflexionando sobre las estrategias de producción y circulación artística entre los asimétricos esquemas binarios de centros y periferias.

Quizá, un interrogante que sobrevuela muchas de las reflexiones aquí reunidas –y aún latentes– es asumir potencialmente la necesidad de reencauzar las estrategias y experiencias artísticas desde los márgenes y periferias, pero articulando en dichas tramas culturales la manera de concretar situaciones de coagulación de nuevas fuerzas de poder desde América Latina.

Contra el arte latinoamericano

La entrevista al crítico y curador cubano Gerardo Mosquera¹, realizada a través del correo electrónico, tiene como eje central abordar y discutir las especificidades del arte contemporáneo e instalar un debate en relación a lo “latinoamericano” hoy; reflexiones que se desprenden en el recorrido desde las categorías modernas de principios del siglo XX instaladas en el discurso crítico de América Latina hasta la resignificación actual del *mainstream* por incluir en sus relatos curatoriales el lugar de legitimación de las periferias.

Juan Pablo Pérez²

Juan Pablo Pérez ¿Existe un arte latinoamericano? ¿Cuáles serían las estrategias para pensar la identidad, la singularidad del lenguaje artístico y las categorías modernas como la “antropofagia”, que fueron asumidas en toda América Latina como forma de esgrimir una resistencia político-cultural no occidental?

Gerardo Mosquera El modernismo brasileño construyó el paradigma de la “antropofagia” para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica

resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar – como es sabido, sólo los japoneses nos superan en esto –, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico. El mismo carácter multi-sincrético de la cultura latinoamericana facilita la operación, pues resulta que los elementos abrazados no son del todo foráneos. Podríamos incluso decir que América Latina es el epítome de este tipo de dinámica cultural, dada su problemática relación de identidad y diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su etnogénesis y de su historia colonial. Así, la práctica de la antropofagia permitió al modernismo personificar y aun potenciar complejidades y con-

1> Gerardo Mosquera es curador independiente y curador adjunto del New Museum of Contemporary Art, Nueva York.
2> Juan Pablo Pérez es Licenciado en

Artes (FFyL-UBA) y Profesor Nacional de Bellas Artes (IUNA-Prilidiano Pueyrredón). Docente de Arte Contemporáneo (UNTRF-IUNA-IES). Becario del Centro

Cultural de la Cooperación (Buenos Aires). Forma parte de la Red de Investigadores sobre Conceptualismo en América Latina.

tradiciones críticas en la cultura del Continente. Ahora bien, el paradigma va más allá de América Latina para señalar un procedimiento característico del arte subalterno y postcolonial en general.

Los pensadores de la llamada “Santa Trinidad” de la teoría postcolonial (Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak), en cambio, basan su reflexión en las tensiones culturales bajo el régimen colonial, principalmente británico, y las secuelas de la descolonización después de la Segunda Guerra Mundial. La situación de América Latina es muy diferente debido a que los colonizadores se asentaron y acriollaron, el régimen colonial concluyó temprano en el siglo XIX, y los intentos de modernización y el modernismo tuvieron lugar tras una larga historia post y neocolonial. Por otro lado, es necesario señalar que el material de base de estos importantes pensadores y, en general, de la teoría postcolonial, procede en su casi totalidad del mundo de habla inglesa, ignorando todo lo demás, incluida América Latina entera.

A partir de su lanzamiento poético, la metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada después por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del continente. Por un lado, describe una tendencia presente en América Latina desde los días iniciales de la colonización europea; por otro, plantea una estrategia de acción. Su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo peleador de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas postestructuralistas y posmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia. La antropofagia fue incluso el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de San Pablo, curada por Paulo Herkenhoff en 1998.

El énfasis en la apropiación de la cultura do-

minante como expediente de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos se manifiesta también en el término “transculturación”, acuñado por Fernando Ortiz en 1948 para destacar el intercambio bilateral implícito en toda “aculturación”.³ Aunque el papel activo del receptor de elementos exteriores – quien los selecciona, adapta y renueva – había sido señalado hace tiempo por la antropología, la proposición del nuevo término por Ortiz introducía un planteamiento ideológico: enfatizaba la energía de las culturas subalternas aun bajo condiciones extremas, como en el caso de los esclavos africanos en Brasil, Cuba y Haití. La noción establecía una reafirmación cultural de lo subalterno al nivel del vocablo mismo, y a la vez proponía una estrategia cultural desde su paradigma. Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y postcolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder. En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de la resignificación” de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales.

JPP ¿Cuál es tu lectura sobre la condición apropiacionista como representación de los latinoamericanismos a partir del interés del *mainstream* por legitimar de manera canónica una nueva estetización de la otredad, lo subalterno, marginal y periférico?

GM Es necesario romper con la visión dema-

³ Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, La Habana, 1940

(publicado en inglés en Nueva York por Alfred Knopf en 1947).

siado afirmativa que implican tanto la antropofagia como la transculturación y otras nociones basadas en la apropiación. Siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aun, la diarrea. Según ha advertido Buarque de Hollanda, la antropofagia puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante que siempre procesa en su beneficio todo lo que “no es suyo”. Aunque la antropofagia refiere a una “deglución crítica”, en palabras de Haroldo de Campos, hay que estar alerta frente a las dificultades de semejante programa pre-postmoderno, pues no se lleva adelante en un terreno neutral sino sometido, con una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia. Hay que tener en cuenta también si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de ésta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza —que en el caso de América Latina crea quizás la alteridad perfecta—, facilitando la relación de dominio sin quebrar la diferencia con un Otro “inferior” que permite establecer la identidad hegemónica. Pero este casi-Otro actúa a la vez como un espejo que fractura la identidad del sujeto dominante, rearticulando la presencia subalterna en términos de su otredad repudiada. Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación. Al igual que la apropiación, estas no-

ciones responden a procesos muy relevantes en la interacción cultural de un ámbito tan complejamente diverso como América Latina, con sus contrastes de todo tipo, su variedad cultural y racial, su coexistencia de temporalidades múltiples y sus modernidades zigzagueantes han demostrado ser muy productivas para analizar la cultura del continente y sus procesos.

La cooptación amenaza a toda acción cultural basada en el sincretismo, a pesar de que éste, en menor o mayor grado, ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos. En nuestra época global y postcolonial, los procesos sincréticos se definen como negociación básica de las diferencias y el poder cultural. Pero aquellos no pueden ser asumidos de manera acomodaticia, cual solución armónica de las contradicciones postcoloniales. Tienen que conservar el filo crítico. No hay sincretismo real como unión de antagonismos no contradictorios, sino como estrategia de participación, resignificación y pluralización antihegemónicas. Otro problema es que los sujetos subalternos apropiadores reinscriben el modelo occidental del sujeto soberano de la Ilustración y la modernidad, sin que se discuta la falacia de estos sujetos centrados y, más aun, en qué medida los sujetos subalternos son ellos mismos un efecto del poder dominante y sus discursos. No quiere decir que se niegue su capacidad de acción, que los paradigmas apropiadores ponen en primera línea en un giro muy valioso en términos epistemológicos y políticos. Pero esta capacidad tampoco puede sobredimensionarse como una figura acomodaticia que resuelve los problemas de la subalternidad cultural por medio de una sencilla reversión. Es preciso transparentar la constitución de los sujetos subalternos y sus acciones, y analizar la apropiación de un modo más complejamente ambivalente. Como paradoja, los paradigmas apropiado-

res, que se basan en la incorporación de diferencias, subrayan la oposición polar entre culturas hegemónicas y subalternas. Hoy parece más plausible ver el entramado del poder y las diferencias dentro de una relación dialógica, donde la cultura impuesta pueda sentirse como “propia-ajena”, según decía Mijail Bajtín hablando del plurilingüismo literario⁴, es decir, asimilando lo extranjero como propio. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen, confrontando el esquema de poder mediante la confiscación de los instrumentos de dominación, y a la vez mutando de forma ambivalente al sujeto apropiador hacia lo apropiado, sus sentidos y discursos. Así, por ejemplo, el sincretismo en América de dioses africanos con santos y vírgenes católicos, hecho por los esclavos cristianizados a la fuerza, no fue sólo una estrategia para disfrazar a los primeros tras los segundos –para continuar adorándolos en forma travestida–, ni siquiera una mezcla sintética: implicó la instalación de todos a la vez en un sistema inclusivo de muchas capas, aunque de estructura africana.

JPP: A partir de un pasaje de tu texto “El Síndrome de Marco Polo. El mundo de la diferencia: Notas sobre arte, globalización y periferias” aparece como propuesta desde las periferias la readecuación al sistema global del arte: “*La expansión de la práctica artística en el Tercer Mundo, además de quebrar el monismo occidental, puede conllevar cambios estructurales*”. Pues entonces, ¿cuáles serían las estrategias para confrontar “estructuralmente” el centralismo dominante como forma de reactivar las producciones desde las periferias?

GM: Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás más arduo: el flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles sean las estrategias apropiadoras, implican una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica aunque la contesten. Es necesario también invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, ni por establecer una “repetición en la ruptura”, según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional. Puede apreciarse que no hablo de un pluralismo neutral, “multiculturalista”, donde las diferencias permanecen neutralizadas dentro de una suerte de bantustanes, relativizadas en relación con las culturas hegemónicas, ni tampoco en calidad de un surtido de opciones disponibles, intercambiables, listas para ser consumidas. Me refiero a una pluralidad como toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales, quienes, al actuar desde sus propias agendas, diversifican productivamente, para todos, la dinámica cultural. Por supuesto, esta toma de acción se ve limitada o manipulada por las estructuras de poder establecidas y sus circuitos y mercados. Pero también puede, por un lado, valerse de ellos para intereses y fines propios, mientras que, por el otro, establece una presión general hacia el cambio. Condicionados por toda esta constelación de procesos y situaciones, hoy se están produciendo reajustes en las ecuaciones entre arte, cultura e internacionalización, y

4> Mijail M. Bajtín, “De la prehistoria de la palabra de la novela”, en sus *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 490-491.

Sobre toda la cuestión ver Gerardo Mosquera, *Global Islands*, en Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj,

Mark Nash y Octavio Zaya (editores), *Créolité and Creolization. Documenta 11, Platform 3*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2003, pp. 87-92.

éstas, a su vez, contribuyen a aquellos movimientos. En un proceso lleno de contradicciones, el salto geométrico en la práctica y la circulación del arte contemporáneo por todos lados está empezando a transformar el *status quo*. Los artistas lo están haciendo sin programa o manifiesto alguno, sólo al crear obra fresca, al introducir nuevas problemáticas y significados provenientes de sus experiencias diversas, y al infiltrar sus diferencias en circuitos artísticos más amplios y hasta cierto punto más verdaderamente globalizados. El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de la apropiación y del sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que podríamos llamar el paradigma del “*desde aquí*”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa (teorizada por la apropiación) a otra de construcción internacional directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha *desde* sus contextos –personales, históricos, culturales y sociales– en términos internacionales. El contexto deja así de ser un *locus* “cerrado”, relacionado con un concepto reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional.

JPP: ¿Queda claro que si ya no hablamos de lo “latinoamericano” desde una perspectiva esencialista y unívoca sino que, en tiempos de globalización, es menester tener en cuenta la noción de identidad en un sentido claramente dinámico, migrante, deslocalizado, descentrado, qué cabida tendrían el legado modernista en su condición “peleadora”, fagocitante y aglutinadora de ciertas prácticas artístico-políticas como sedimentación cultural de América Latina?

GM: La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de la identidad de la que no está curada por completo, y de la que este texto mismo forma parte, así sea por oposición. No obstante, ya a fines de los años setenta Frederico Morais vinculaba nuestra obsesión identitaria con el colonialismo, y sugería una idea “plural, diversa, multifacética” del Continente⁵, fruto de su multiplicidad de origen. Aun las nociones mismas de América Latina e Iberoamérica siempre han sido muy problemáticas. ¿Incluyen al Caribe anglófono y al holandés? ¿A los chicanos? ¿Abarcan a los pueblos indígenas que a veces ni hablan lenguas europeas? Si reconocemos a estos últimos como latinoamericanos, ¿por qué no hacerlo con los pueblos indígenas al norte del Río Grande? ¿Lo que llamamos América Latina forma parte de Occidente o de No Occidente? ¿Acaso contradice a ambos, resaltando el esquematismo de tales nociones? En todo caso, hoy Estados Unidos, con más de treinta millones de habitantes de origen “hispano”, es sin duda uno de los países latinoamericanos más activos. Dados el auge migratorio y las tasas de crecimiento de la población “hispana” (la migración sin movimiento), en un futuro no lejano podría ser el tercer país de habla castellana, después de México y España.

5> Frederico Morais: *Las Artes Plásticas en la América Latina: del Trance a lo*

Transitorio, La Habana, 1990, pp. 4-5. Primera edición de 1979.

Sin embargo, la idea de América Latina no se niega aun hoy día, según hacen algunos intelectuales africanos con la noción de África, considerada una invención colonial. La autoconciencia de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada América Latina se mantiene, pero problematizándola. No obstante, el “*What is Africa?*” de Mudimbe aumenta cada día su vigencia transferido a nuestro ámbito: ¿qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché posmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total.

Ahora bien, a pesar de la diversidad de América Latina, y de la tendencia a la balcanización en su historia, las afinidades geográficas, históricas, económicas, culturales, lingüísticas y religiosas que constituyeron la región, y su ambivalente posicionamiento ante occidente, han hecho que continuemos identificándonos como latinoamericanos. Se trata de una conciencia real que puede conducirnos tanto a la solidaridad como al provincianismo.

Durante los años ochenta y parte de los noventa se pedía con frecuencia al arte de América Latina manifestar explícitamente su diferencia o satisfacer expectativas de exotismo. Con frecuencia, no se miraban las obras: se pedían de entrada sus pasaportes, y se revisaban los equipajes ante la sospecha de algún contrabando desde Nueva York, Londres o Berlín. Como resultado, algunos artistas se inclinaron a otreizarse ellos mismos, en un paradójico autoexotismo. La paradoja resulta aún más aguda si nos preguntamos por qué el “Otro”

somos siempre nosotros, nunca ellos. Esta situación fue motivada también por mitologías nacionalistas que expresaban un culto tradicional a “las raíces”, y por la idealización romántica de convenciones acerca de la historia y los valores de la nación. Con frecuencia el poder usa o manipula el folclore nacionalista como retórica de una nación supuestamente integrada, participativa, disfrazando la exclusión real de los estratos populares, en especial los pueblos indígenas. Al final, el culto a la diferencia circunscribe al arte dentro de ghettos de circulación, publicación y consumo, que de inmediato limitan sus posibilidades de difusión y legitimación, tanto dentro de circuitos “Sur-Norte” como “Sur-Sur”, al reducirlo a campos predeterminados.

Cuando en un viejo texto de 1996 decía que el arte latinoamericano estaba dejando de serlo⁶, me refería a dos procesos que observaba en el continente. Por un lado, la superación de la neurosis de la identidad entre los artistas, críticos y curadores. Esto ha traído una paz que permite mayor concentración en la labor artística. Por otro, el arte latinoamericano comienza a apreciarse en cuanto arte sin apellidos. En vez de exigírsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general, que no tiene por necesidad que exponer el contexto, y que en ocasiones refiere al arte mismo. Así, los artistas de América Latina, como los de África o Asia, están exhibiendo, publicando y ejerciendo influencia fuera de los circuitos *ghetto*.

La cultura de América Latina, y en especial sus artes plásticas, han jugado frecuentemente de rebote, devolviendo las pelotas que les llegaban desde las metrópolis, apropiando tendencias hegemónicas para usarlas desde la inventiva individual de los

6> Gerardo Mosquera: “El arte latinoamericano deja de serlo”, Madrid,

ARCO Latino, 1996, pp. 7-10.

artistas y la complejidad de sus contextos. La crítica ha puesto el énfasis en estas estrategias de resignificación, transformación y sincretismo. La posmodernidad, con su descrédito de la originalidad y su valoración de la copia, nos ayudó mucho. Pero serían también plausibles desplazamientos de enfoque que discutieran cómo el arte en América Latina ha enriquecido las tendencias “internacionales” dentro de ellas mismas, como parte de un proceso de modernismos plurales e interactuantes.

Además, mi texto polémico refería a la problemática totalización que conlleva el término “arte latinoamericano”. Algunos autores prefieren hablar de “arte en América Latina” en lugar de “arte latinoamericano”, como una convención desenfatizadora que procura subrayar, en el plano mismo del lenguaje, su rechazo a la dudosa construcción de una América Latina integral, emblemática, y, más allá, a toda generalización globalizante. Dejar de ser “arte latinoamericano” significa alejarse de la simplificación para resaltar la variedad extraordinaria de la producción simbólica en el continente.

Resaltar la práctica en sí del arte como creadora de diferencia cultural confronta la orientación de los discursos del modernismo en América Latina. Éstos tendían a acentuar la dirección contraria, es decir, la manera en que el arte se correspondía con una cultura nacional ya dada, que contribuían a construir y reproducir. Lo hacían, hasta cierto punto, para legitimarse en el cuadro del nacionalismo imperante, al cual tanto contribuyeron. Ahora los artistas, por el contrario, más que representar los contextos, construyen sus obras *desde* ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más operados que mostrados, contradiciendo las expectativas de exotismo. Suelen ser identidades y contextos concurrentes en la construcción del metalenguaje artístico “internacional” y en la discusión de temas contemporáneos “globales”. Sus intervenciones introducen diferencias anti-homogeneizantes que construyen lo global desde posiciones de diferencia, subrayando la emergencia de nuevos sujetos culturales en la arena internacional.

“Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros”.

Artículo 14, Constitución Haitiana de 1805.

¿PODEMOS...?

Para evitar falsos problemas

Políticas de la hibridación

Suely Rolnik¹

En un mundo irreversiblemente globalizado se delinean cartografías mixtas de toda índole, al mismo tiempo que la compleja creación de territorios existenciales se hace y se deshace. El preguntarse si a los universos que traen la impronta de la hibridación, la flexibilidad y la fluidez (más recientemente se los ha calificado como “líquidos”) debe rechazárselos o celebrárselos constituye un falso problema: se trata únicamente de la forma de nuestra actualidad que, como la forma de cualquier realidad, se produce en el embate entre las diferentes políticas de su(s) construcción(es). Es precisamente esto lo que pretendo abordar aquí, recorriendo la trayectoria de esta cuestión en mi propio trabajo, donde la misma aparece por primera vez en los años ochenta, con la formulación del concepto de “subjetividad antropofágica”, inspirado en parte en el Movimiento Antropofágico, una importante vertiente de la vanguardia modernista del Brasil de los años veinte.²

Desde ese entonces he venido retomando y reelaborando este concepto de tiempo en tiempo –no para “corregirlo”, sino para dotar de voz a la singularidad del proceso que lo convoca y lo constituye una y otra vez–, en función del contexto en el que vuelve a ser operatorio. Sus reparaciones más recientes surgieron movilizadas por el panorama del arte contemporáneo, que a partir de los años noventa se ha convertido en una arena privilegiada de confrontación entre las fuerzas que delinean la(s) cartografía(s) del presente transnacional.

El otro se talla en la carne

Tal como sabemos, la noción de “antropofagia” planteada por los modernistas brasileños remite originariamente a una práctica de los indios Tupinambas³: un complejo ritual de muerte y devoración de los enemigos, los prisioneros de guerra. Lo que en general no sabemos, a no ser que estemos algo familiarizados con los estudios antropológicos, es que este ritual podía durar meses e incluso años, y el canibalismo era tan sólo una de

¹ **Suely Rolnik** es psicoanalista, investigadora y curadora. Vive en San Pablo, donde es Docente Titular de la Pontificia Universidad Católica / PUCSP. Es docente invitada del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MacBa), del Master Oficial en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid y Museo

Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y del Departamento de Danza de la Université de Paris 8. Es autora entre otros libros de *Micropolítica. Cartografías del deseo*, en colaboración con Félix Guattari, publicado en varios países.

² La fuerte singularidad del Movimiento Antropofágico en el contexto internacional del modernismo es relativamente ignorada todavía fuera de

Brasil. El *Manifiesto Antropófago*, lanzado en 1928, y escrito por Oswald de Andrade –poeta, autor teatral y novelista experimental–, constituye la referencia más conocida del movimiento.

³ La denominación Tupinambá abarca una gran variedad de grupos indígenas que habitaban el vasto territorio invadido y colonizado por la corona portuguesa y en el cual ésta “fundó” Brasil.

sus etapas. Curiosamente, ésta es la única (o casi la única) registrada en el imaginario occidental, probablemente por el horror que debe haberles causados a los invasores europeos. Y más curioso todavía resulta que ésta también haya sido la etapa privilegiada por los modernistas en la construcción de su argumento. Con todo, otro aspecto podría suministrar una clave complementaria a las cuestiones que abordó el Modernismo; en todo caso, sería sin duda una etapa esencial para las cuestiones que aquí pretendo plantear. He aquí cómo la describen los antropólogos Manuela Carneiro da Cunha y Eduardo Viveiros de Castro: “Luego de matar al enemigo, el ejecutor se cambiaba el nombre y era marcado con escarificaciones en su cuerpo, durante un prolongado y estricto retiro”.⁴ Y así, con el correr del tiempo, los nombres se iban acumulando, con cada incorporación del combate con un nuevo enemigo, acompañados de los respectivos dibujos tallados en la carne: y cuantos más nombres se grababan en su cuerpo, más prestigio se granjeaba su portador. La existencia del otro –no uno sino muchos y diversos– se inscribía así en la memoria del cuerpo, con lo cual producía impredecibles devenires de la subjetividad. Obedece a esta misma lógica el hecho de

que, según los jesuitas, los Tupinambas recibían fácilmente sus enseñanzas de europeos católicos, y con la misma facilidad se las olvidaban, o sencillamente las abandonaban. Lo que para los curas era “inconstancia” revela, a decir verdad, la inexistencia de un sentimiento de sí sustancializado o de una cartografía vívida como supuesta esencia individual y/o colectiva, sea cual sea la misma; de allí el desapego y la libertad para deshacerse de elementos de la propia cultura para absorber elementos de otras y también para dejarlos de lado cuando carecieran de sentido. No es casual que el único ritual que los Tupinambas se rehusaron ferrozmente a abandonar haya sido la antropofagia⁵. Aceptaban incluso desestimar su etapa caníbal, cuando se hacía imposible no someterse a esta exigencia de los portugueses, pero lo que no podían perder en ninguna hipótesis era esta “técnica de memoria del enemigo”, aquél radicalmente otro que sostenía y aseguraba la “apertura a lo ajeno, al lugar otro, al más allá”⁶. En definitiva, un ritual de iniciación al Afuera y al principio heterogénico de producción de sí mismo y del mundo que éste implica. Y el mantenerlo a cualquier costo, ¿no sería una forma de exorcizar el peligro de contagio por el princi-

4> Cf.: Manuela L. Carneiro da Costa y Eduardo B. Viveiros de Castro, “Vingança e temporalidade: os Tupinambás”, en: *Anuário Antropológico* 85 (1986), Río de Janeiro. Los autores describen del siguiente modo el ritual: “Al prisionero, al cabo de vivir algunos meses o incluso algunos años entre sus captores, se lo mataba en plaza pública. Decorado con plumas y pintado, éste entablaba con su matador, también paramentado, diálogos

lentos de soberbia (...) Lo ideal era que muriera de un solo golpe de *Ibirapema* [nota del traductor: *Ivera-Pemme*, bastón del sacrificio], que le debía partir el cráneo.” [Traducción del portugués] Posteriormente, se devoraba su cuerpo siguiendo un riguroso ritual de distribución de sus partes, y el matador partía hacia su retiro.

5> De acuerdo con estos mismos autores, los portugueses pretendían echar mano

de la práctica de captura de los enemigos para hacerse de esclavos, pero los indios se resistían. Cuando no lograban escapar a las órdenes de los colonizadores, preferían ofrecerles a sus familiares para la esclavitud en lugar de entregar a sus enemigos y abandonar el ritual antropófago, con la matanza en el terrero y sus demás etapas.

pio identitario y su disociación del cuerpo que regía la subjetividad y la cultura de los invasores? Es como si algo en ellos supiese que de dicho contagio dependería el poder colonizador de los europeos.

Al proponer la idea de antropofagia, la vanguardia del modernismo brasileño extrapola la literalidad de la ceremonia indígena para extraer de ella su fórmula ética, que ocupa un lugar central en la cultura de aquellos pueblos y hacerla migrar hacia la cultura de la sociedad brasileña como un todo. Dicha fórmula se basa en la existencia de una ineludible alteridad en nosotros mismos que este ritual evoca y reitera al inscribirla en la memoria de los cuerpos. Con este gesto, la presencia activa de esta fórmula en un modo de creación cultural que se practica en Brasil desde su fundación adquiere visibilidad y se afirma como valor: la devoración crítica e irreverente de una alteridad siempre múltiple y variable. Y si le añadiésemos a la fórmula modernista aquello que nos señala la etapa del ritual indígena antes mencionada, definiríamos a la micropolítica antropofágica como un proceso continuo de singularización, resultante de la composición de partículas de innumerables otros devorados y del diagrama de sus respectivas marcas en la memoria del cuerpo. Una respuesta poético-política – regada con sarcástico humor – ante la necesidad de afrontar la presencia impositiva de las culturas colonizadoras (o que torna patético el deslumbrado mimetismo de la *intelligentsia* local), una contestación también y a lo mejor

principalmente a la exigencia de asumir y positivar el inexorable proceso de hibridación resultante de las sucesivas oleadas de inmigración que configura desde siempre la experiencia vivida en el país.⁷

El know-how antropofágico

En los años sesenta y setenta culmina en varios países de Occidente un largo proceso de absorción y de capilarización de las invenciones del modernismo: éstas desbordan el territorio restringido de las vanguardias artísticas y culturales y cobran cuerpo en una amplia y audaz experimentación cultural y existencial de toda una generación, en el contexto del movimiento al que se le asignó el nombre de “contracultura”. Una reacción epidérmica a la sociedad disciplinaria, propia del capitalismo industrial con su subjetividad y su cultura identitaria, que componían la figura del llamado “burgués” en su versión hollywoodense de la posguerra.

Ése fue el caso también en Brasil, donde en aquel momento, también se reactualizó el ideario antropofágico de la vanguardia local. Reavivado y transfigurado, éste fue un aspecto crucial de la originalidad de dicho movimiento en el país, en la vida cotidiana y en diferentes terrenos de la cultura (el Tropicalismo, el más conocido internacionalmente, constituye tan sólo una de sus expresiones, pese a que a menudo se comete el equívoco de poner todo bajo este paraguas⁸). Esto daba a los brasileños un cierto know-how para la experimentación de

6> Cf.: Manuela L. Carneiro da Costa y Eduardo B. Viveiros de Castro, *op. cit.*
7> Así lo describe el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro: “La colonización en Brasil se llevó a cabo como un esfuerzo persistente de implantar aquí una europeidad adaptada en estos trópicos y encarnada en estos mestizajes. Pero tropezó siempre con la resistencia tozuda de la naturaleza y con los caprichos de la historia, que nos hizo a

nosotros mismos, a pesar de tales designios, tal cual somos, tan opuestos a blancuras y civilidades, tan interiorizadamente deseuropeos como desindios y desafros”. (En: *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, 1995). [Traducción del portugués].

8> Es el caso de la obra de Lygia Clark, que suele incluirse en el Tropicalismo, cuando la artista declaraba abiertamente

que su trabajo no tenía nada que ver con la propuesta estética del movimiento. Ver al respecto la película de la entrevista que Caetano Veloso concedió a Suely Rolnik para el archivo de su autoría: “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: ativação da memória de uma obra e seu contexto” (MinC, Cinemateca Brasileira y SESC-SP, 2008).

otras políticas de subjetivación, de relación con el otro y de creación que surgían en el ámbito internacional en la contracultura. Fue seguramente mi intensa implicación con esta experiencia y la necesidad de actualizarla en concepto de manera tal de integrarla a la cartografía del presente lo que me llevó algunos años después a concebir la noción de “subjetividad antropofágica”. Por eso yo la describiría en líneas generales así: es la ausencia de identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de una obediencia ciega a cualquier regla establecida, que generan una plasticidad de contornos de la subjetividad (en lugar de identidades); es una fluidez en la incorporación de nuevos universos, acompañada de una libertad de hibridación (en lugar de asignarle valor de verdad a algún universo en particular) y un coraje de experimentación llevado al límite, acompañado de agilidad de improvisación en la dinámica de creación de territorios y de sus respectivas cartografías (en lugar de territorios fijados con sus representaciones predefinidas, supuestamente estables). Utilicé este concepto por primera vez en 1987, en mi tesis doctoral, publicada en 1989⁹, precisamente el año del fin de la dictadura en Brasil¹⁰ y de la caída del muro de Berlín. Si destaco estos hechos no es que lo

haga para monumentalizar el contexto en el que se da esa elaboración sino, al contrario, es porque en la filigrana del diagrama que en ese entonces se anunciaba urgía nombrar y reafirmar este modo de subjetivación que habíamos inventado en los años sesenta y principios de los setenta, en el seno del movimiento contracultural. Sucede que tal política había sido el blanco de la truculencia de la dictadura militar a lo largo de los años setenta y comienzos de los ochenta, que había reactivado y enrigidido el principio identitario, tal como suele ocurrir desde el punto de vista micropolítico en regímenes de esta índole¹¹. Algunos años después, en 1994, cuando escribí “Esquizoanálisis y antropofagia” para un coloquio organizado en torno al pensamiento de Deleuze, publicado en el libro *Gilles Deleuze - Una vida filosófica*¹², aún se hacía necesario afirmar este modo de subjetivación. Pero lo que en ese momento estaba en foco era la relación entre aquello a lo que le asignaba el nombre de subjetividad antropofágica y la concepción de subjetividad planteada por Deleuze y Guattari, para a partir de allí comprender la amplia repercusión del pensamiento de dichos autores en el campo de la clínica en Brasil (cosa que, por cierto, sigue estando vigente hasta los días actuales)¹³.

9> *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, San Pablo, Estação Liberdade, 1989, agotado; 2ª y 3ª ediciones revisadas + prefacio (Porto Alegre: Sulinas/ UFRG, 2006, 2007).

10> La dictadura militar duró hasta 1985, cuando fue electo –todavía indirectamente– el primer presidente civil del país. Las primeras elecciones directas se realizaron en 1989.

11> La contracultura y la militancia, ambos polos del movimiento de la generación de los años sesenta y setenta, fueron los dos objetos del terrorismo de Estado durante la dictadura en Brasil.

12> “Schizoanalyse et Anthropophagie”, en Alliez, Eric (Org.), *Gilles Deleuze. Une*

vie philosophique, París: Synthélabo, col. Les empêcheurs de penser en rond, 1998, pp. 463-476. Traducción brasileña:

“Esquizoanálise e Antropofagia”, en *Gilles Deleuze. uma vida filosófica*. (San Pablo: Editora 34, 2000, pp. 451-462).

13> En Latinoamérica en general –y más ampliamente en Brasil– las obras de Guattari, Deleuze, Foucault y de toda una tradición filosófica en la cual éstas se insertan (especialmente Nietzsche y Spinoza) tuvieron fuerte influjo en el campo psiquiátrico. Esto resultó en una postura crítica interesada en problematizar las políticas de subjetivación en la contemporaneidad, para hacer frente a los síntomas que de ellas surgen, comprenderlos en su

compleja transversalidad como síntomas de un contexto y de una época y crear dispositivos de intervención en la densidad de lo real en función de dicha comprensión. En Brasil, esta singularidad se propagó en las prácticas terapéuticas de las instituciones públicas y en los consultorios privados (e incluso entre los psicoanalistas), como así también en la formación universitaria (ya en aumento la cantidad de programas de doctorado en esta línea de investigación en varias universidades). Para dar una idea de la extensión de este movimiento, el grupo de treinta profesionales que asumieron el Ministerio de Salud en el primer mandato del gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva se ubican todos en este paisaje.

En 1998, cuando retomé este concepto, en un ensayo solicitado para el catálogo de la XXIV Bienal Internacional de San Pablo (cuyo tema fue precisamente la Antropofagia)¹⁴, era ya otro el problema que sentí que me convocaban a afrontar: la política de producción de subjetividad y de cultura que la generación de los años sesenta y setenta había inventado venía siendo instrumentalizada por el capitalismo financiero transnacional, que por ese entonces se establecía en todo el planeta. Transformada en esta operación, dicha micropolítica se volvía dominante (de allí que ciertos autores califiquen al nuevo régimen como “capitalismo cognitivo” o “cultural”¹⁵). No describiré este proceso, pues el mismo es ampliamente tratado en el texto en cuestión y en varios de mis ensayos durante los últimos seis años¹⁶. Si bien este cambio ya había empezado en Europa Occidental y en Norteamérica a finales de los años setenta, en Latinoamérica y en Europa Oriental a partir de mediados de los años ochenta (con la disolución de los regímenes totalitarios, en buena medida engendrada por el propio neoliberalismo), fueron necesarias al menos dos décadas para que sus efectos perversos se hicieran sentir y se planteasen como problema –tal como sucede con todo cambio histórico de tamaño envergadura. Recién entonces se hacía posible notarlos, lo que imponía la necesidad de distinguir las políticas de la plasticidad, de la fluidez de la hibridación y de la libertad experimental de creación que caracterizan a aquello a lo que yo

había denominado como subjetividad antropofágica. Describí estas diferencias en la época, proponiendo los conceptos de “baja” y “alta antropofagia”, inspirada en el propio Oswald de Andrade (y también, inspirada en Nietzsche, las denominé a su vez “antropofagia activa” y “antropofagia reactiva”¹⁷.

Políticas de la creación

El criterio que adopté para distinguir a estas políticas de la subjetividad antropofágica se basó en el modo de reaccionar al proceso que convoca y dispara el trabajo de creación. Me refería a la dinámica paradójica entre el plano extensivo, con su mapa de formas y representaciones vigentes y su relativa estabilidad, de un lado, y el plano intensivo y las fuerzas del mundo que no cesan de afectar nuestros cuerpos, redibujando el diagrama de nuestra textura sensible, del otro. Tal dinámica tensa los territorios en curso y sus respectivos mapas, y termina haciendo que entren en crisis nuestros parámetros de orientación en el presente. Es en ese abismo y en la perentoriedad de producir sentido que se convoca al trabajo del pensamiento. Ya al momento de este impulso inaugural de la creación se definirán sus diferentes políticas, en función de cuánto se toleran los colapsos de sentido, la inmersión en el caos, nuestra fragilidad. Para describir someramente esa diferencia, apunté dos polos opuestos en este proceso, aunque los mismos no existan como tales, ya que en realidad, además de ser muchos los matices de este proceso, éstos varí-

14> Subjetividade Antropofágica/ Anthropophagic Subjectivity. En: Herkenhoff, Paulo y Pedrosa, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre Outros*, XXIV^a Bienal Internacional de San Pablo. San Pablo: Fundación Bienal de San Pablo, 1998, pp. 128-147. Edición bilingüe (portugués / inglés).

15> La noción de “capitalismo cognitivo” o “cultural”, planteada a partir de los años noventa, principalmente por investigadores actualmente asociados a la revista francesa

Multitude, constituye en parte un despliegue de las ideas de Deleuze y Guattari relativas al estatuto de la cultura y de la subjetividad en el régimen capitalista contemporáneo.

16> Algunos de estos ensayos se encuentran reunidos en una edición bilingüe (español / inglés) de *Brumaria*, N° 8: “Arte y Revolución. Sobre historia(s) del arte”, en *Documenta 12 Magazine Project*, 2007. O en la edición multilingüe de *Transversal multilingual webjournal*:

<<http://transform.eipcp.net>>; noviembre de

2006 (“Machines and Subjectivation”) y mayo de 2007 (“Extradisciplinaire”).

17> La noción de “baja antropofagia” aparece en el propio Manifiesto Antropofago, que se refiere a ella como la “peste de los así llamados pueblos cultos y cristianizados”, y declara que es precisamente contra ella “que estamos actuando los antropófagos”. (Cf.: “Manifiesto Antropofago” [1928], en *A Utopia antropofágica*, Obras Completas de Oswald de Andrade. San Pablo, Globo, 1990).

an en el tiempo de una misma existencia individual y/o colectiva.

La creación a partir de la inmersión en el caos para dar cuerpo de imágenes, palabras o gestos a las sensaciones que piden paso participa en la toma de consistencia de una cartografía de sí mismo y del mundo que trae las marcas de la alteridad. Es un proceso complejo y sutil que requiere un largo trabajo. ¿No sería algo así lo que hacían los Tupinambas en su prolongado y riguroso retiro, en el ritual antropófago?

Con todo, la creación puede ser en cambio producto de una denegación de la escucha del caos y de los efectos de la alteridad en nuestro cuerpo, en lugar de hacerse a partir de ella. Extirpada de su vitalidad político-poética, la fuerza de creación tiende entonces a producir cartografías basadas en el mero consumo de ideas, imágenes y gestos *prêt-à-porter*. La intención es recomponer rápidamente un territorio de fácil reconocimiento, con la ilusión de silenciar las turbulencias que provoca la existencia del otro. Se produce así una subjetividad aeróbica portadora de una subjetividad acrílica, adecuada al tipo de movilidad que solicita el capitalismo cognitivo. Y en esto poco importa si las ideas e imágenes consumidas provienen del mercado cultural de masas o de su contrapartida, el mercado erudito de lujo; en el dominio micropolítico, las cosas no se distinguen por su pertenencia a una clase social o económica ni por el lugar que ocupan en una cierta jerarquía de saberes, sino por las fuerzas que las invisten. Pues bien, ambas políticas de creación que he descrito reúnen todas las características que enumeré anteriormente cuando describí aquello que designé como “subjetividad antropofágica”. No obstante, éstas son

producto de la acción de fuerzas totalmente distintas, que se diferencian esencialmente por incorporar o no los efectos disruptivos de la existencia viva del otro en la invención del presente.

En definitiva, estaba claro en aquel momento que si en los años sesenta y setenta era pertinente oponerle al capitalismo industrial (con su sociedad disciplinaria y su lógica identitaria) una lógica híbrida, fluida y flexible, se había tornado ahora un equívoco tomar a esta última como un valor en sí misma, ya que la misma había pasado constituir la lógica dominante del neoliberalismo y su sociedad de control. Es por lo tanto dentro de esta lógica –entre las diferentes políticas de la flexibilidad y de la hibridación en los procesos de creación– que se dan los embates en el trazado de las cartografías de nuestra contemporaneidad globalizada. Resulta evidente que el foco aquí abarca solamente una parte de las políticas de producción de subjetividad y cultura en embate en la actualidad. Otras fuerzas participan de dicho embate, entre las cuales se encuentran los nuevos fundamentalismos que surgieron precisamente con la instalación del neoliberalismo y su flexibilidad capitalística. En ese tipo de régimen el principio identitario se reactualiza en sus formas más extremistas. Tal política de subjetivación merece un análisis cuidadoso, no solamente en su régimen de funcionamiento, sino también –y sobre todo– en su relación con la política de lo flexible-híbrido-fluido. Éste será probablemente uno de los despliegues de la presente investigación.

Antropofagia cafisheada

Más recientemente, en un nuevo ensayo que escribí al respecto¹⁸, sentí la necesidad

18> “Zombie Anthropophagy”, en Curlin, Ivet, Ilic, Natasa (Org), *Collective Creativity dedicated to anonymous worker*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005, Edición

bilingüe (alemán / inglés). En español: “Antropofagia zombi”, en Brumaria 8: “Arte y Revolución. Sobre historia(s) del arte”, Documenta 12 Magazine Project, 2007. En

portugués: “Antropofagia Zumbi”, en *op. cit.* (V. nota 16).

de crear una nueva noción, la de “subjetividad flexible”,¹⁹ para poner en evidencia el contexto histórico que yo tenía en mente –la política de subjetivación de los años sesenta y setenta y su clon capitalístico– y dejar la calificación de “antropofágica” para su versión brasileña. Problematizo el proceso que desembocó en esta instrumentalización y la describo más precisamente; apunto también la confusión que muchos de la generación de los años sesenta y setenta hicieron entre estas dos políticas de la subjetividad flexible y el estado de alienación patológica que dicha confusión provocó. Por último, examino la especificidad de tales efectos en países que recién habían salido de regímenes dictatoriales, en particular aquéllos cuyo pasado había estado signado por un singular y audaz experimentalismo. Tal es el caso de varios países Latinoamérica y de Europa Oriental. En esos contextos, paralizado por la micropolítica de las dictaduras, dicho experimentalismo habría sido reactivado con la instalación del capitalismo cultural, pero para canalizárselo directamente hacia el mercado, sin pasar por la elaboración de la herida de la potencia de creación, la condición para reactivar su vitalidad política que había sido interrumpida. Esto hizo que en dichos países el advenimiento del nuevo régimen tendiera a vivir-

se como una verdadera salvación. El capitalismo cultural parecía liberar a las fuerzas de creación de su represión, y más aun: las festejaba y les daba el poder de ejercer un rol destacado en la construcción del mundo que por esos tiempos se instalaba. Este hecho agravó la confusión existente entre el modo contracultural y su versión poscafisheo capitalístico, como así también sus efectos nefastos de ello decurrentes.²⁰ En Brasil, un tercer factor se sumó además a esta compleja situación: precisamente, la presencia de la tradición antropofágica. Si bien ésta había desempeñado un rol en la radicalidad de la experiencia contracultural de los jóvenes brasileños de los años sesenta y setenta, ahora, al contrario, tendía a contribuir a una adaptación más *soft* al ambiente neoliberal (incluso de una buena parte de la misma generación, ya entre sus 35 ó 45 años). El país demostró ser un verdadero campeón atlético de la flexibilidad al servicio del mercado²¹. Seducida sobre todo en su polo más reactivo, esta tradición produjo aquello a lo que le asigné entonces el nombre de “zombis antropofágicos”. También en este texto hago mención a un movimiento crítico que empezaba a tomar cuerpo internacionalmente en una nueva generación a finales de los años noventa en varios países, especialmente entre los jóvenes artistas.

19> “Subjetividad flexible” es una noción que creé en 2003 y se inspira parcialmente en la de “personalidad flexible” sugerida por Brian Colmes en un texto escrito en 2001. La desarrollo desde la perspectiva de los procesos de subjetivación (V. Brian Holmes, “The Flexible Personality”, en *Hieroglyphs of the Future*. Zagreb: WHW / Arkzin, 2002; o en el blog del autor: brianholmes.wordpress.com). Holmes retomó la idea, más recientemente (en 2006), en el ensayo “The Flexible Personality. For a New Cultural Critique” (transversal 11/06: machines and subjectivation -

<<http://transform.eicpc.net/transversal/1106>>; publicado por: Eicpc – European Institute for Progressive Cultural Policies; contact@eicpc.net; <<http://www.eicpc.net>>.

20> Europa Oriental comparte con Latinoamérica situaciones que llevaron a que la instalación de la flexibilidad capitalística generase efectos similares a los sugeridos en el texto (lo que merecería ser objeto de una investigación común). Sin embargo, un fenómeno totalmente distinto entra en juego en algunos países de Europa Oriental en este mismo contexto, que es precisamente el surgimiento de los fundamentalismos de

toda índole al que se hace mención en el cuerpo del texto.

21> Algunas señales de este fenómeno: las agencias brasileñas suelen ganar todos los concursos internacionales de publicidad; las novelas de la red Globo de televisión se difunden en más de 200 países; la mujer brasileña es según las estadísticas la que más se identifica y se somete a los modelos ideales del cuerpo femenino que establecen los medios, lo que ubica a Brasil en la cima del ranking de consumo de cosméticos, de medicamentos para adelgazar y de cirugías plásticas.

¿Y qué tiene que ver el arte con todo esto?

Así llegamos al terreno de la producción artística. No resulta una mera coincidencia que sea en este terreno que el referido movimiento se manifieste con mayor vehemencia: la situación antes descrita lo afecta directamente. Las artes plásticas nunca habían tenido tanto poder en el trazado de la cartografía cultural del presente como en estos últimos diez o quince años. Más allá de la prominencia que la imagen en general ha adquirido en este trazado en el transcurso del siglo XX, en el campo específico del arte, las exposiciones internacionales se han convertido en un dispositivo privilegiado para el desarrollo de lenguajes planetarios. De hecho, en ellas se concentra y se compone, en un mismo espacio y tiempo, la mayor cantidad posible de universos culturales, tanto del lado de las obras como de su público.

Al comienzo de este texto señalé que el preguntarse si a las cartografías que traen consigo la impronta de la hibridación, la flexibilidad y la fluidez debe rechazárselas o celebrárselas constituye un falso problema. Pues bien, es tan falso como preguntarse sobre la pertinencia del rol del arte en la invención de dichas cartografías. También en este caso, lo que importa son las fuerzas que están en juego en cada propuesta artística: cuánto de la creación parte de las turbulencias de la experiencia sensible contemporánea. Dichas fuerzas resultan de los inevitables rozamientos, las tensiones y las imposibilidades que la compleja construcción de una sociedad globalizada implica singularmente en cada contexto y en cada momento. En el terreno de las artes plásticas, las mismas cobran cuerpo no solamente en las propias obras, sino también en sus exposiciones y en los conceptos curatoriales que éstas expresan, en los textos

críticos que las acompañan y en las directorices de los museos que las reciben, y por último (o por empezar), en todas las prácticas que se hacen en el marco de una deriva ubicada más allá del terreno institucional del arte, en la cual se encuentra embarcada parte de la producción contemporánea. La fuerza que predomina hoy en día en este territorio es la de la denegación de dichas turbulencias, propia de una flexibilidad reactiva: la baja antropofagia descrita anteriormente. Las megaexposiciones se han convertido en una de las principales fuentes de cartografías *prêt-à-porter* vacías y sin relieve, adaptables al consumo en cualquier punto del planeta y a la rápida adquisición de un repertorio globalizado. Ésta es probablemente una de las razones por las cuales este tipo de exposiciones se propaga por todas partes a vertiginosa velocidad, a punto tal que podamos suponer que, en un futuro para nada lejano, tengamos bienales, gigantescas ferias de arte y museos de arte contemporáneo con sus despampanantes arquitecturas en las capitales de todos los países del planeta (el *franchising* de museos europeos y norteamericanos forma parte de esta lógica). Sin embargo, paralelamente y a contrapelo de ese *mainstream*, se agitan otras fuerzas que, de diferentes modos, trabajan en la construcción de cartografías basadas en las tensiones de la experiencia contemporánea y no en su denegación. Por entre ellas se afirma el poder poético del arte: dar cuerpo a las mutaciones sensibles del presente. El volverlas aprehensibles participa de la apertura de *posibles* en la existencia individual y colectiva: líneas de fuga de modos de vida estériles que no sustentan cosa alguna a no ser la producción de capital. ¿No será ésta precisamente la potencia política propia del arte?

Traducción del portugués por Damián Kraus

¿PODEMOS...?

Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial

Alrededor de la noción de “Sur”

Nelly Richard¹

Lo local como defensa reactiva o bien como pliegue táctico

¿Qué valor de inscripción asignarle a lo “local” en un paisaje transfronterizo de signos globalizados; un paisaje que ha reemplazado los símbolos fieles del arraigo y la pertenencia por la velocidad mutante de la des-territorialización?

Lo local puede expresarse como temor reactivo frente a la disolución de los grandes relatos de la duración, la estabilidad y la coherencia que protegían a las identidades y las tradiciones homogéneas de antes con sus límites de separación nacional. Lo local —como respuesta defensiva frente a la amenaza globalista de la borradura de todas las fronteras— se convierte así en el refugio nostálgico de la pureza de una cultura originaria, una cultura que debería aislarse de las contaminaciones de signos exacerbadas por los tráficó de la globalización capitalis-

ta. Otra forma de entender lo local lo plantea ya no como la derivación natural de una territorialidad de origen, sino como una “diferencia situada”²: una diferencia cuya localización táctica interviene en las geografías de poderes, es decir, en los mapas de las instituciones y los circuitos metropolitanos que fijan y administran centralmente el valor de la diversidad cultural. Lo local como “localización táctica” desplaza significados entre lo *globalizante* (las cadenas de signos asimiladas a la red-mundo) y lo *micro-diferenciado* (los pliegues y las estratificaciones de zonas irregulares y hablas disímiles). Las prácticas latinoamericanas de intervención artística y cultural se hacen locales en el mapa de lo global, al rescatar las texturas de experiencia histórico-sociales de su *especificidad de contexto(s)*. Pero cada localidad debe estar pendiente de las líneas discontinuas de los bordes y las fronteras que la rodean, ya que lo entrecortado de sus zonas de contacto entre el interior y el exterior

¹ Nelly Richard es crítica y ensayista. Estudió Literatura Moderna en La Sorbonne, París. Desde 1990 es directora de la *Revista de Crítica Cultural*. Se desempeña actualmente como Directora de Extensión Académica y Cultural de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS, donde también dirige el magister

en Estudios Culturales. Es miembro del Claustro de Profesores del Doctorado de Filosofía con mención en Estética de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, y del Advisory Council for the Department of Spanish and Portuguese de Princeton University. En 1996 recibió la Beca Guggenheim.

² Para Appadurai, “una diferencia situada” es “una diferencia con relación a algo local, que tomó cuerpo en un lugar determinado donde adquirió ciertos significados”. (Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada*, Trilce / FCE, Montevideo / México, 2001, p. 28.)

les permite a las fuerzas culturales diseminarse a través de roces y fricciones de superficies entre “nosotros” y “los otros” en lugar de sustancializarse en la profundidad del “ser latinoamericano”. “Sur” sería aquel vector de *intersección* y *descentramiento* que impide que una localidad (continente, territorio o región; campo o institución) coincida realistamente con los trazados unificadores de su composición de lugar, por mucho que este lugar se llame “periferia”. “Sur” es el entre-lugar que exhibe sus marcas de formación latinoamericana y de pertenencia histórico-cultural pero que, al mismo tiempo, genera descalces para que lo bifurcado y lo desviante de sus escenas sub-locales se zafen de los relatos de integración plena a una macro-referencia continental.

Hibridez y traducción culturales

La globalización intercultural tiene a la hibridez como palabra-código para designar la mezcla y el reciclaje de fragmentos de culturas e identidades que circulan, translocalizadamente, por las redes simbólicas y comunicativas de la economía globalizada. El concepto de “hibridez”³ surgió para caracterizar la experiencia disjunta de una cultura latinoamericana atravesada por procesos de incrustación, superposición y desensamblaje de materiales que hacen chocar los signos de identidad y de pertenencia continentales (tradiciones autóctonas y memorias de la co-

lonización) con la velocidad de desarraigo de los flujos metropolitanos del capitalismo transnacional. El beneficio teórico del concepto de “hibridez” radica, primeramente, en su efecto desustancializador, ya que sirve para abrir los rígidos binarismos de antes (modernidad / tradición, cosmopolitismo / regionalismo, desarrollo / subdesarrollo, Primer mundo / Tercer mundo, etc.) a la fluidez de nuevos sistemas de préstamos interculturales entre identidades fragmentadas y móviles. El concepto de “hibridez” insiste –antiesencialistamente– en que las identidades son el resultado contingente de prácticas articulatorias que se hacen y se deshacen mediante transacciones de signos entre repertorios culturales discontinuos.

La relación entre globalización e hibridez pasa por la problemática de la “traducción” cultural. La traducción cultural es el juego de desinscripciones y reinscripciones de significados que son trasladados de una cadena de signos a otra, de una matriz de cultura e identidad a otra, mediante procesos de conversión de lenguajes.

La verticalidad del eje Norte / Sur supone que la jerarquía del centro condena la periferia a los efectos miméticos de una recepción pasiva. Sin embargo, los procesos de traducción cultural siempre generan desconexiones violentas entre, por un lado, la matriz de asignación hegemónica del sentido y, por otro, la materialidad específica de los contextos lo-

3> Así lo elabora el autor en: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas:*

estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, Grijalbo, p. 19- 89.

cales que se rebelan contra la univocidad de su captura homogeneizante en el lenguaje de referencia metropolitano. Estas desconexiones violentas entre lo global y lo local testimonian de la potencialidad rebelde del *in situ* que rechaza la conversión uniforme de sus signos al sistema hegemónico de traslación del valor cultural, y que lo hace desatando luchas de significación, de identificación y de apropiación que movilizan los significados antagónicos de los textos de la cultura en contra de la autoridad del centro que pretendía monopolizar el privilegio de lo fundante, lo original y lo verdadero.

James Clifford llama “traducción imperfecta”⁴ a aquella traducción que experimenta con la capacidad irruptiva y disruptiva de los materiales a traducir. El ritmo “Sur” debería llenar los textos culturales de la periferia latinoamericana de asperezas y disonancia, para que alguna huella refractaria – negatividad, excedente, residuo, impureza – se oponga al discurso relativista de la asimilación cultural. Las “traducciones imperfectas” que se dan entre contextos distintos y distantes batallan contra la tendencia a integrar pasivamente las diferencias al mercado de la diversidad cultural como si se tratase de “diferencias diferenciadas”, es decir, de diferencias *habladas por* las definiciones metropolitanas que las preceden y condicionan. Las maniobras tácticas del “Sur” resaltan la potencia enunciativa y performativa de las “diferencias diferenciadoras”, es decir, de aquellas diferencias que desafían el sistema de clasificación de las propiedades y atributos de lo que ha sido nombrado autoritariamente por el centro como “identidad” o como “diferencia”⁵. “Sur” es la fuerza de extra-

ñamiento que sacude la conversión bien ordenada de las identidades y las diferencias reconocidas, al agudizar los conflictos de traducción entre el repertorio metropolitano de la otredad cultural y las sub-identidades locales. Al discrepar de lo ya convenido en materia de representacionalidad latinoamericana, estas sub-identidades locales se muestran rebeldes a toda identificación simple con una región o una identidad de origen.

Localizaciones intermedias: lo periférico-intersticial

Sabemos que las nuevas formas globales de soberanía capitalista dibujan una cartografía del poder económico-cultural en la que éste ya no se agencia desde un foco central sino a través de una red multicentrada. Las segmentaciones dispersas de flujos transversales de esta red multicentrada impiden que “centro” y “periferia” sigan siendo consideradas como localizaciones fijas y polaridades contrarias, rígidamente enfrentados entre sí por antagonismos lineales. Se ha desimplificado la macro-oposición centro / periferia que guiaba emblemáticamente la tradición identitaria del “ser latinoamericano”, en su versión anticolonialista y antiimperialista. Pero la dominante capitalista sigue generando asimetrías de poder que reparten desigualitariamente las claves de acceso y participación de lo local en las redes globales de acumulación y transacción del valor semiótico-cultural de todo lo que circula y se intercambia. Estas asimetrías y desigualdades crean focos de resistencia local a la saturación uniforme de lo global y a la condensación homogénea del sentido que persigue la axiomática dominante. Lo periféri-

4> James Clifford, “The Global Issue: a Symposium”, en *Art in America*, julio, 1989, p. 87.

5> Remito a: Homi Bhabha, “El entre-medio de la cultura” en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad*

cultural, Madrid, Amorrortu, 2003, p. 103: “Las estrategias de hibridación revelan un movimiento de extrañamiento en la inscripción “autorizada” y hasta autoritaria del signo cultural... que hace posible el surgimiento de una agencia

“intersticial” que rechaza la representación binaria del antagonismo social” a través de una negociación “que no es ni asimilación ni colaboración”.

co-latinoamericano es hoy una localización intermedia cuyas zonas, disparejas, no ofrecen todas por igual la misma disposición de signos a dejarse irradiar por la primacía del centro⁶. Los juegos de dependencia y contradependencia de lo “intermedio” formulan una conceptualidad híbrida que impide que lo periférico-latinoamericano se deje naturalizar por el centro como una diferencia originaria. “Sur” es la línea de ambigüedad que lleva lo latinoamericano a no renunciar a contrastar sus diferencias sub-locales con el dispositivo metropolitano de equivalencias multiculturales pero que, a la vez, desconfía de que se romantice la otredad de estas diferencias regionales por medio del exotismo o la folclorización de lo primitivo.

Appadurai dice que “entiende lo local como algo relacional y contextual, en vez de algo espacial o una mera cuestión de escala”. Si lo local es relacionalidad y contextualidad, es decir, si lo local es *delimitación* y, a la vez, *puesta en tensión de los límites*, tiene más que ver con los desplazamientos inciertos entre la centralidad y sus bordes que con una ocupación literal del territorio. Las tensiones entre lo global y lo local –como términos inestables que no pueden reducirse a la fijeza de una oposición binaria– se expresan a través de simultaneizaciones y desfases, de interacciones y saltos, de mezclas y desconexiones. Lo local designa la tensión irresuelta de un entre-lugar fluctuante que, al surgir de las discontinuidades y variaciones de lo global, nunca logra autoafirmarse naturalmente como una territorialidad satisfecha que se concibe propietaria de sí misma. La intersticialidad de lo latinoamericano usa la oblicuidad táctica del repliegue y del despliegue para llevar lo concreto-singular y lo material-específico de cada contexto traspasado de historicidad cultural a accidentar los

relatos lisos de lo universal (lo abstracto-general del fundamento del valor) y lo global (lo interconectado de las redes de traspaso y conversión del signo-mercancía) con los fraccionamientos y las roturas de las cadenas de signos locales. Lo periférico-intersticial de lo latinoamericano es el modo que ocupa lo local (“Sur”) para realizar disyunciones de contextos que agudicen las contradicciones internas de la globalización entre homogeneidad y heterogeneidad; entre nivelamiento y reestratificaciones; entre velocidad de circulación y huella de inscripción; entre desmaterialización histórica y agencias corpóreas; entre máquinas de abstracción y singularizaciones intensivas; entre vaciamiento del sentido e incapturabilidad de los restos.

Referencialidad de contexto y políticas identitarias

En el actual paisaje de la globalización y del multiculturalismo, el eslogan de la “diversidad cultural” –agenciado por la institucionalidad metropolitana– llama a marginalidades, subalternidades y periferias a recurrir al arte para denunciar condiciones de miseria y opresión sociales, reconfigurar identidades y comunidades, visibilizar memorias históricamente sepultadas, disputar hegemónicas de representación sexual o bien realizar intervenciones públicas ligadas a demandas ciudadanas. El multiculturalismo ha orientado un creciente proceso de sociologización y antropologización del arte que, en el caso latinoamericano, espera que sus prácticas testimonien un compromiso directo del arte contra las violencias históricas y las exclusiones culturales a través de una *mayor referencialidad de contexto*.

Es cierto que las marginalidades y las subalternidades han tenido el mérito, a través de la crítica feminista y la teoría poscolonial, de

6> Ver, en especial, el capítulo “Localización intermedia y regionalismo

crítico” en: Alberto Moreiras, *Tercer espacio: literatura y duelo en América*

Latina, ARCIS / Lom, Santiago, 1999. 7> Arjun Appadurai, *Op. Cit.*, p. 187.

revelar las arbitrariedades, las censuras y las exclusiones que impuso el canon modernista de la cultura occidental-dominante y su idealismo estético basado en el dogma de la autosuficiencia de la forma. Desocultar los silenciamientos y las tachaduras de la diferencia ejercidos por ese modernismo occidental-dominante forzó las instituciones del arte internacional a abrir sus fronteras a relatos no-canónicos, a narrativas de la otredad, que el imperialismo del valor absoluto ejercido por el centro había querido censurar o discriminar. Para los márgenes y las periferias culturales, fue vital reivindicar el contexto y los contextos, para combatir el universalismo del valor abstracto. "Contexto" quiere decir aquí: localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva en oposición a la síntesis homogeneizante de la "función-centro"⁸ que tiende a borrar lo singular y distintivo. Pero algunas prácticas artísticas y culturales latinoamericanas insisten, naturalistamente, en transcribir sus identificaciones de sujeto y contexto al régimen –estandarizado– de las políticas de identidad y representación de las instituciones internacionales que promueven la diversidad cultural. Son prácticas que documentan –en vivo y en directo– la carga testimonial de las acciones combativas de la periferia para que finalmente el centro extraiga de ellas la energía que necesita para volver a intensificar una historicidad del sentido que fracasa en tiempos hipercapitalistas, debido a la desmaterialización de la experiencia y la inmaterialización de la imagen. El contenidismo

de estas políticas de la identidad y la representación parece otorgarle al subalterno el privilegio –reparatorio– de ser depositario de una "verdad" moralmente superior al identificarse con la miseria, la violencia y la opresión: una verdad literalmente basada en una identificación realista con un contexto retratado en su máxima denotatividad que, como tal, eximiría a la periferia de que reflexionar sobre las mediaciones discursivas que traman la relación entre imagen y mirada; entre vivencia y narración; entre realidad y significación; entre formación cultural e interrelacionalidad de espacios y tiempos. A partir del supuesto naturalizado de una continuidad auténtica entre *lugar, cuerpo y habla*, el multiculturalismo ha reducido la cuestión de la identidad y de la diferencia a la simple afirmatividad de una condición predeterminada (ser latino, ser chicano, ser afro, ser feminista, ser gay, etc...) que debe ser funcional a los avances de la lucha cultural contra la discriminación de género y raza en el centro de las instituciones metropolitanas. El lenguaje clasificatorio de las marginalidades tipificadas se basa en una falsa correspondencia lineal entre "ser", "hablar como" y "hablar desde", que llevan sujetos y contextos al lenguaje reivindicativo y militante de una representación de identidad ya montada, unívocamente designable y asignable. Las políticas identitarias del multiculturalismo buscan facilitar el "reconocimiento de un sujeto que *implica la representación de la diferencia pero no cuestiona las condiciones de representabilidad en las que esa diferencia se configura como tal*". Para ello, el multiculturalismo debe censurar el *diferir interno* de las paradojas y las ambivalencias que mantienen en estado

8> Decimos "función-centro" (Derrida) en lugar de "centro", para evitar toda sobredeterminación topográfica. Sin ocupar un lugar fijo, siendo incluso un "no-lugar" (debido a cómo la globalización mediática lleva flujos y acontecimientos a

descontextualizarse incesantemente), la "función-centro" representa simbólicamente aquella instancia que condensa el poder de organizar "un número infinito de sustituciones de signos" y de "ponerle límite al juego de la

estructura" de acuerdo a reglas de autoridad prefijadas. (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 408).

de incompletud, de suspensión y oscilación, los procesos de identificación cultural que no se alinean según un único guión de enrolamiento basado en denominaciones fijas⁹. El concepto-metáfora “Sur” debería exacerbar el plural heterogéneo de los márgenes de des-identificación cuyo zigzag fisura el interior de los bloques homogéneos de consolidación identitaria. Sólo así, el otro y lo otro se muestran en vía de problematizar su propia formulación inestable en el juego mutante entre identidad, diferencia y alteridad. Sólo así el otro y lo otro desorganizan críticamente los contenidos-de-identidad en los que el discurso metropolitano desea capturar la subalternidad periférica para que se parezca a lo predeterminado por él.

El dentro / fuera de las instituciones

Al igual que cualquier otro territorio social o político, las instituciones metropolitanas son campos atravesados por una multiplicidad de fuerzas variadas y variables, que desordenan y reordenan los diagramas de poder en función de la emergencia de lo nuevo y lo cambiante. También las instituciones del centro son escenarios móviles donde es siempre posible experimentar una performatividad crítica que puede activar las luchas entre lo constituido y lo constituyente, entre lo sedimentado y lo reactivo, entre lo legitimado y lo no-unánime: entre las representaciones-de-identidad y las desalineaciones-de-habla. En particular, los confines de las instituciones, sus bordes, designan la zona estratégica en la que actúan los sistemas de inclusión y exclusión culturales. Es ahí, en los bordes o confines de lo institucional,

donde la crítica puede exacerbar la tensión entre apertura y cierre, entre totalidad e interrupción, entre centralización y dispersión. Es precisamente en los bordes de las instituciones donde se libran los “conflictos de aceptabilidad”¹¹ entre el libreto metropolitano de la diversidad cultural que fabrica los estereotipos de lo otro y lo no-registrado de las subjetividades alternativas a las identificaciones previamente consignadas.

El teórico Paul Bové nos dice que “para captar algo de la fuerza de un acto ‘crítico de oposición’, se debe ver éste, antes que nada, como un *acto* y *en acción*”¹², es decir, implicado en el juego institucional cuyas reglas se propone afectar. Esto supone que la crítica de las instituciones metropolitanas desde la periferia (“Sur”) tiene siempre que ver con la tensión entre, por un lado, su marco de inclusión de lo otro trazado en nombre de la diversidad cultural y, por otro, lo heterogéneo (lo disímil, lo antagonista, etc.) de signos a los que no les basta con ser incorporados tranquilamente a este marco sino que pugnan por desestabilizar los límites de lo convenido en materia de definiciones y pertenencias. Las cadenas de valor y poder internacionales que reproducen lo metropolitano no poseen la sistematicidad absoluta de un todo uniforme. Son constelaciones dinámicas de fuerzas en conflicto que reinterpretan permanentemente el conflicto entre incorporación y desincorporación. A medida que los contornos institucionales van urdiendo nuevas maniobras de asimilación de lo disímil, la crítica periférica (“Sur”) debe imaginar los cambios de dirección capaces de reorientar su discurso de oposición para impedir que las fronte-

9> Leticia Inés Sabsay, “Deseo y discurso en el sujeto (feminista) de la performatividad” en: *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Compiladoras: Leonor Arfuch, Gisela Catanzaro, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 193.

10> Dice J. Ranciére: “La vida de la subjetivación política depende de la

diferencia entra la voz y el cuerpo, del intervalo entre identidades... El lugar de un sujeto político es un intervalo o brecha: es estar juntos en la medida que estamos entremedio, esto es, entre nombres, identidades, culturas, etc.”. Jacques Ranciére, “Política, identificación y subjetivación” en: *El reverso de la*

diferencia, editor: Benjamín Arditi, Caracas, Nueva Sociedad, 2000, p. 101.

11> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 65.

12> Paul Bové, *En la estela de la teoría*, Valencia, Cátedra, 1992, p. 84.

ras de control logren retener lo fugado y controlar internamente lo sobrante. En todo caso, no hay nada enteramente predeterminado ni nada completamente a salvo. Las instituciones metropolitanas, que han aprendido a responder a la presión de lo limítrofe y lo excéntrico, diseñan estrategias siempre nuevas de redelimitación de sus fronteras de integración de lo diverso. Tampoco las redes periféricas, por el sólo hecho de ser marginales o subalternas a los poderes constituidos, articulan necesariamente significados contra-hegemónicos. La territorialidad del estar “fuera”, “dentro” o “entremedio” de las instituciones, sólo se convierte en micro-política cuando somete sus enunciados locales al desmontaje

de sus propias gramáticas de producción, a sabiendas de que cualquier nueva vecindad genera otras redes de afiliación y desafiliación de intereses que van a modificar la relación entre lo consensual y lo divergente, lo mayoritario y lo minoritario, etcétera. “Sur” es el vector de desestabilización de lo latinoamericano que hace que los márgenes y las instituciones cambien incesantemente de posición en los mapas de convertibilidad del valor de la “identidad” y la “diferencia” latinoamericanas, para que la crítica periférica experimente con trazados de lugar e identidad que prefieren lo “no garantizado” (Guattari) de lo fluctuante a la seguridad del “estar en casa”, en la casa “propia”.

¿PODEMOS...?

La tierrita sagrada*

Repensar los “Conceptualismos Latinoamericanos” en los setenta: el caso de Alfredo Portillos

Juan Pablo Pérez**

“El desanclaje de aquellos términos (centro-periferia) posibilita reivindicar la diferencia de lo latinoamericano no a partir de su oposición abstracta al modelo central, sino de sus posiciones propias, variables, determinadas por intereses específicos.”

Ticio Escobar¹

La exotización de lo “telúrico” es una de las interpretaciones que circunscriben de manera inóvoca y restrictiva las obras de Alfredo Portillos de los primeros años setenta como resorte estético homogeneizador de las experiencias poético-políticas en los “conceptualismos” de América Latina. Las obras de Portillos son plausibles de ser interpretadas de manera diferente sobre nociones comunes a lo “latinoamericano” como idea “esencialista”. Presentaré aquí tres posibles lecturas a partir de las condiciones ma-

teriales y conceptuales desplegadas en su obra. En este sentido, sus experiencias rituales desbordan la mirada “neoprimativista” y de “exotización” de lo periférico, en múltiples tensiones con lo señalado por Joaquín Barriendos para el arte de las periferias en plena globalización, cuya “sublimación de lo subalterno o romantización de lo marginal genera una poética de lo reivindicativo que objetualiza la alteridad, codificándola y haciéndola fácilmente consumible y absorbible”².

La serie que analizaremos articula una *corpus* reducido de obras que abarca sus instalaciones y performances realizadas junto al Grupo de los Trece³ a partir de 1972, por ejemplo: “Transposición en el tiempo de la ex-Asistencia Pública de la Ciudad de Buenos Aires a la plaza Roberto Arlt” en la muestra *Arte e ideología en el CAYC al aire libre*; su participación en el Cuarto Salón de Acrílicos Paolini de 1973; y desprendiéndose de esta última, la instalación titulada “Cementerio de guerrilleros latinoamericanos” de 1974, en la muestra *Arte de Sistemas en América Latina* (Bélgica).

>> Este texto es parte de un trabajo mayor de investigación sobre la obra de Alfredo Portillos desarrollado como becario del Fondo Nacional de las Artes (2007), que continuó como becario investigador en el Centro Cultural de la Cooperación (2008-2009). Algunos ejes problemáticos del proyecto fueron discutidos con Roberto Amigo y Ana Longoni, a quienes agradezco sus sugerencias.

> **Juan Pablo Pérez Licenciado en Artes (FFyL-UBA) y Profesor Nacional de Bellas Artes (IUNA-Prilidiano Pueyrredón). Docente de Arte Contemporáneo (UNTREF-IUNA-IES). Becario del Centro

Cultural de la Cooperación (Buenos Aires). Forma parte de la Red de Investigadores sobre Conceptualismo en América Latina.

¹> Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*. Asunción del Paraguay, CAV/Museo del Barro, Fondec, 2004, p. 76.

²> En la actualidad asistimos por lo tanto a un inepugnante aprovechamiento estético del subdesarrollo. Esta plusvalía estética agenciable es la que está en juego en los procesos de exotización, internacionalización y comercialización del arte contemporáneo. En: Joaquín Barriendos, “Desconquistas (Políticas) y Redescubrimientos (Estéticos).

Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina”, en *Revista Des-bordes desde el Arte y la Política*, N° 0, México (DF), 2009. <www.des-bordes.net>

³> El Grupo de los Trece lo integraban originariamente: Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zavala y el director del CAYC Jorge Glusberg.

Lejos de cualquier tipología académica, su obra desarma y disloca las condiciones de representación. Presenta una operación ritual desde otro tipo de accionar disruptivo dentro del campo del arte. Las coronas de papel y de plástico son encontradas y apropiadas de sus sitios originales, y reaparecen recurrentemente en las imágenes de sus altares y cementerios latinoamericanos. Cierta marginalidad es lo que reelabora y resignifica Portillos al colocar las cruces de cañas de forma “torcida” –o corrida–, en alusión a la diferenciación en los entierros colectivos forzados de los pueblos indígenas, como en el grupo cultural de los Quilmes, y al recurso visual utilizado por el conquistador para distinguir selectivamente un muerto común (indio) de la sepultura del verdadero cristiano, cuya presencia formal se constituye conceptualmente en una identidad material.

La recontextualización de los conceptualismos en América Latina

Por fuera de cualquier tipología de un arte conceptual canónico, sin caer en lecturas de bloques unitarios y antagónicos, Portillos introduce un gesto diferente en la *praxis* artística al recuperar el “objeto” de manera *residual* a partir de su revalorización ritual y simbólica. A través de las cruces de caña de tacuara, las estampitas religiosas y las coronas de papel o de plástico de colores tomadas de los cementerios del noroeste argentino; la

materialidad asumida por nuestro artista, en consonancia con otros conceptualistas de América Latina, no responde a la herencia sesentista de la *desmaterialización*⁴ del arte conceptual, sino que, tal como plantea Luis Camnitzer⁵, obedece a un proceso de *recontextualización* de la obra que busca operar, transformar y situarse reflexivamente como horizonte utópico en su propia realidad.

En este sentido, la condición material no sólo habla de un proceso de producción socio-histórico diferente. Además, dicha reducción funcionó como solución económica a la propuesta efímera, de emergencia y comunicación inmediata, esquema necesario para incidir en los límites del arte y la política.

En esa misma línea de lectura nos encontramos con la noción de *no-objetualismo* de Juan Acha de 1972-1973. En él aparece una mirada crítica desde la propia categoría ideológica que intenta revertir las condiciones de la *desmaterialización*, ya no en una clave de lectura formalista, sino en la que proponen Miguel López y Emilio Tarazona: “(s)e trata de un ‘activismo’ sedicioso y desfetichizador que no se asume como una renuncia total al objeto, sino como una forma de intervención crítica sobre su condición de mercancía”⁶.

La *desmaterialización* también fue definida y discutida por Edgardo Antonio Vigo como *conceptualismo objetual-sin objeto*. El “arte pobre” en su mirada latinoamericana hizo hincapié en los proyectos artísticos que iban

4> Concepto desarrollado en paralelo por Lucy Lippard (1967) y Oscar Masotta en Argentina (1967), quien acuñó la frase “Después del pop, nosotros desmaterializamos”. Tal tensión, como sostiene Ana Longoni, nos obliga a pensar y desmontar la relación de subordinación y dependencia entre centro y periferia. La afirmación de Longoni resulta útil para analizar la obra de Portillos en cuanto a que, además de este desplazamiento del énfasis (concepto y proceso), tampoco se trata de la ausencia absoluta de materiales –como se debatió

largamente en el conceptualismo norteamericano–, sino del desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos. En: Ana Longoni, “Oscar Masotta: Vanguardia y Revolución en los sesenta” (Estudio Preliminar) en Oscar Masotta, *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 88.

5> En el contexto Latinoamericano, la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista. En su lugar, se convirtió en un

vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo (Luis Camnitzer, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Montevideo, Casa editorial HUM / CCE-CCEBA, 2008, p. 48 y p. 216). Lo efímero como eficacia política acompañado de la escasez y pobreza de recursos es una de las nociones que viene desarrollando Fernando Davis en su análisis sobre la obra de Edgardo Antonio Vigo.

desde la pobreza material a la imposibilidad de realización como arte, y es ahí, en dicho pasaje o proceso, donde radica el potencial crítico. Para Vigo, el arte conceptual latinoamericano deviene intrínsecamente en una “forma real de arte pobre, torpedeado constantemente por Instituciones que pregonan una sofisticada realización, basada en general por los últimos gritos provenientes del exterior”⁷. El contexto de politización del arte a principio de los años setenta atraviesa varias de las producciones de los artistas del Grupo de los Trece vinculados al Centro de Arte y Comunicación. Los trabajos adoptaron irremediamente un imaginario colectivo que afloró en la escena del arte argentino como respuesta al compromiso de los intelectuales y artistas que pensaron orgánicamente un espacio simbólico y un lugar como destino acciicante y emancipador: América Latina⁸. La organización de los artistas en torno al CAYC aparecía dispersa en pequeños subgrupos de cierta afinidad que enfrentaron internamente contradicciones y condiciones inestables de expresión, con un lenguaje discursivo radicalizado depositario de un conceptualismo explícito.

Por un lado, encontramos entre otros artistas del grupo, las piezas de: Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala y Vicente Marotta, cuyas temáticas abordaban un lenguaje claramente de lectura política en relación al contexto de represión y violencia que se vivía en plena dictadura del General Lanusse (1972). Y por otro, Alfredo Portillos y Víctor Grippo tenían afinidades basadas en una formalidad poética y herméutica con mayor preponderancia en su interpelación a través de metáforas visuales que en el aparato teórico-conceptual. Sin embargo, la heterogénea experimentación “conceptual” del grupo nos induce a interpretar que la obra de Portillos fue contaminada por dicho contexto de politización. Claro está que, como señala Ana Longoni, no podemos reducir las producciones experimentales y críticas en América Latina como *una subtendencia periférica denominada “conceptualismo político” o “ideológico”, porque en todo caso los “conceptualismos” que nos interesa reactivar siempre son, a todas luces, proyectos políticos (lo que no niega su condición poética, sino que la amplifica más allá de los límites modernos del arte)*.⁹

6> “Acha articula la categoría luego de su llegada a México, en oposición frontal con cierto ‘arte objetual’ burgués occidentalista, que intenta resguardar un orden tradicional y en calma. Para el crítico las nuevas y jóvenes manifestaciones –las cuales refiere desde 1969– marcaban ese final del ‘objeto de arte’, en tanto noción de ‘arte culto’. Así, Acha celebra entonces aquella ‘muerte del arte’ no entendida como muerte física, sino como un creciente proceso de desfetichización, que empieza a restarle ‘importancia’ a las ‘artes objetuales’ a fin de eliminar falsas jerarquías; e incluso observando también, de forma crítica, la escalada de tendencias estéticas que afectó el continente a mediados de los Sesentas y que él acompañó inicialmente con entusiasmo (Juan Acha, “Crisis del arte culto. Desfetichización, no muerte”, en *Excelsior*, Supl. *Diorama de la Cultura*,

México DF, 10 de junio, 1973, p. 4.). No obstante, en la lectura hecha por Augusto Del Valle, aun cuando es inexacta en términos históricos, se aborda la proximidad del *no-objetualismo* con las reflexiones en torno a lo popular y lo indígena, que es, sin duda, el trayecto que luego Acha le imprime”. En: Miguel López y Emilio Tarazona, “Juan Acha y la revolución cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los sesenta”, Barcelona/Lima, noviembre de 2008.

7> El “arte povera” europeo fue una nueva dinámica estética y comercial como reacción a la técnica y de cara a la naturaleza. En cambio, en Latinoamérica el “arte pobre” nace a partir de la falta de medios, surge por carencia y no por exceso. En: Edgardo Antonio Vigo, “Sellado a mano”, *Hexágono* ‘71, La Plata, 1975.

8> “¿Unidad histórica? ¿Unidad de lucha? ¿Unidad de cultura? ¿De qué hablamos cuando hablamos de América Latina? Para responder a esta pregunta se recurrió a una serie de ensayistas que, al menos desde finales del siglo pasado, se habían preocupado por cuestionarse sobre la unidad cultural del continente y sobre sus diversas denominaciones: Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica, Indoamérica.” En: Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003, pp. 79-80.

9> Ana Longoni, “Bajo el signo del nonato”. Ponencia presentada en la Charla-debate: Miradas y Reflexiones sobre el Arte Conceptual Latinoamericano, Centro cultural de la Cooperación, Julio de 2008.

La muestra *Arte e ideología en el CAYC al aire libre* en la Plaza Roberto Arlt de Septiembre de 1972, conjuntamente con la presentación de *Arte de Sistema II* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, tuvo como objetivo grupal salir al espacio público y desafiar la realidad de la calle¹⁰, sorteando los riesgos de una enmascarada violencia institucionalizada.

Si mencionamos solamente la propuesta teórica de Luis Pazos para avalar nuestra hipótesis, su obra dependía de una argumentación mayor previa a la muestra en la plaza, donde el artista advertía en cinco proposiciones el grado de conciencia y el futuro del “arte latinoamericano”, estipulando las consignas de: “1- Hacer del arte la concientización del presente, 2- Liberar nuestra cultura colonizada oponiéndole una contracultura de la violencia, 3- Hallar una apertura hacia lo popular como único medio de integrar el arte a la realidad, 4- Crear de fronteras para adentro, y 5- Amar nuestra propia cultura con la más feroz de las lealtades; odiar a las culturas dominantes con el más implacable de los odios. Porque sólo la ferocidad nos hará libres.”¹¹

En esa oportunidad Pazos presentó “Monumento al prisionero político desaparecido”, tres lápidas sepulcrales que al mismo tiempo fueron escenario de una acción performática, acompañada además por “Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias”, que mostraba un enorme fardo de pasto envuelto para regalo. El mismo Pazos colaboró en la producción colec-

tiva de “La realidad subterránea” de Eduardo Leonetti, Roberto Duarte Laferriere y Ricardo Roux, intervención fuera del catálogo que provocó el cierre y clausura de la muestra con motivo de su explícita referencia a la reciente Masacre de Trelew del 22 de agosto de ese año, con lo cual, dichas obras alcanzaron instancias inmediatas de discusión y cierta urgencia en la materialización conceptual frente al contexto político represivo.¹²

La revisión contextual de estas obras centrales en la muestra de la plaza Roberto Arlt imprimió su huella política a una obra olvidada de Portillos, pero significativa en nuestra lectura. La propuesta hacía referencia a los muertos en un sentido histórico y geográfico determinado. Su trabajo “Transposición en el tiempo de la ex-Asistencia Pública de la Ciudad de Buenos Aires a la plaza Roberto Arlt”, en colaboración con Hebe Conte, abordaba la idea de memoria histórica sobre el espacio físico y simbólico donde funcionó la ex-Asistencia Pública de la ciudad. Simplemente había instalado una especie de “altar” con una camilla blanca como recordatorio del mal desempeño, y por ello los muertos, según el artista, de la institución de salubridad que se desempeñaba en el predio de la plaza.

Estos planteos trabaron un diálogo fuerte entre la recontextualización de los muertos de la ex-Asistencia Pública, las lápidas del monumento al prisionero desaparecido presentadas por Pazos, y la exhibición de las fotos de los campos de concentración del nazismo que formaron parte de la obra colectiva “La realidad subterránea”, en

¹⁰> En diálogo con uno de los coordinadores del grupo, David Cooper intentaba a salir a la calle y desafiar la violencia en el espacio público (entrevista con el artista - 09-06-2002). A través de la idea de *anti-psiquiatría*, para Cooper en el Tercer Mundo es abundantemente claro que la sociedad global no puede quedar liberada sin la liberación personal de cada

uno de sus miembros y que a su vez ésta no puede alcanzarse sin la liberación de la sociedad global. La única terapia eficaz es, entonces, la creación de la revolución. Ver: *La Opinión*, 16-07-1972.

¹¹> Luis Pazos, CAYC, GT-136, 12-6-72.

¹²> Muchas de las obras en la plaza propusieron una contaminación entre el arte y la política, como por ejemplo en

títulos: “Descansemos hoy: Mañana comienza la lucha” de Vicente Marotta; “300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública” de Horacio Zabala; “Liberación = Socialismo Nacional” de Roberto Duarte Laferriere; y “Construcción de un horno popular para hacer pan” de Jorge Gamarra y Víctor Grippo entre otras.

tensión con las dieciséis cruces pintadas de blanco en la pared en homenaje a los guerrilleros fusilados en Trelew; cuyas tumbas “graffitadas” y cuerpos ausentes vuelven a poner en conflicto los marcos interpretativos del “arte” y la “política”.

La sedimentación de lo “latinoamericano”

Para el año 1973 se presentó la Cuarta Edición del Salón auspiciado por Acrílicos Paolini. En esta entrega Alfredo Portillos realizó una obra haciendo uso del material acrílico brindado por la empresa. Construyó una ermita transparente donde depositó en la parte superior un pequeño cajón de madera o urna funeraria. En el interior de la ermita de acrílico –de manera vertical a lo largo del prisma–, ordenó y estructuró en el trabajo una cruz sepulcral de caña con una corona de papel crepé blanco. La cruz opera en diálogo entre la urna funeraria y la base del cubículo que contiene tierra y velas a su alrededor. Con este trabajo Portillos comenzó a utilizar los materiales y objetos descriptos con anterioridad como recurso estructural en gran parte de sus producciones hasta la actualidad. En la lista de obras que aparecían en el catálogo del Premio, la pieza del artista llevaba por título “Urna Funeraria de los Caídos por la Liberación Latinoamericana”. Su imagen le permitió ahondar en la huella de la tradición visual de los santuarios populares en la cima de los cerros o a la vera del camino, y conferirle conflictivamente cierta ritualidad devota absorbida de un imaginario que lo acercaba mucho más a lo rural, al mundo campesino, y por ende, a la cultura andina.

El repertorio de imágenes y conceptos elaborado por Portillos encuentra asidero en las ideas del *indoamericanismo*, término que en el año 1924 elaboró incipientemente José Carlos Mariátegui, y luego de 1961 reaparece en la lucha social y nacional con los hermanos Santucho desde el Frente Revolucionario Indoamericano Popular (FRIP). El pensamiento *indoamericanista* tuvo su origen en 1954 en *El Indio en la provincia de Santiago del Estero* de Francisco René Santucho, quien indagó sobre el idioma de la cultura quichua. Una década después, éste materializó en *La Lucha de los Pueblos Indoamericanos*¹³ las ideas que sostenían la lucha revolucionaria como un proceso en sí mismo creador.

En las páginas de la “Revista Dimensión” que el “Negro” Santucho dirigió en Santiago del Estero entre 1956 y 1961, buscó dar cuenta de un itinerario teórico que condensaba en su propio contexto el legado emancipatorio y la unicidad de la identidad indoamericana de todos los pueblos marginados de América. En su escrito “América como conciencia”¹⁴ reinstaló en sentido crítico la posibilidad de entender ciertas condiciones de resistencia que mantenían en común nuestra identidad, sin perder como herencia vital el grado de heterogeneidad constitutiva de las diferencias culturales.

Resulta clave para nuestro análisis la importancia que adquiere el pensamiento de Francisco Santucho –a quien conoció Portillos en un viaje a Santiago del Estero– desde un espacio descentrado, marginado y olvidado en esos pocos números de la *Revista Dimensión*, pero elocuentemente en su propio

13> En el ensayo *Integración de América Latina* de 1959, Francisco René “el negro” Santucho (Hermano de Mario Roberto Santucho) hablaba de la integración continental donde “lo Indoamericano es una realidad vasta y creo perfectamente definida. De por sí existe como magnitud histórica, tanto por

lo que importa como realidad, cuanto por lo que sugiere a la inteligencia, como proyección o como futuro”. Véase el documento de “La Lucha de los pueblos Indoamericanos” en: Daniel De Santis, *A Vencer o Morir. Historia del PRT-ERP Documentos. Desde los orígenes hasta la fundación del ERP*, Buenos Aires, Ed.

Nuestra América, Tomo I, Vol. 1, 2004, pp. 49-97.

14> Francisco René Santucho, “América como conciencia”, en *Dimensión*, Revista Bimestral de Cultura y Crítica, Nº 4, Año 1, Santiago del Estero, Argentina, Octubre de 1956.

contexto socio-histórico. Porque la densidad teórica de aquellos escritos de finales de la década del 50 no sólo gravitó en los años siguientes sobre la praxis política y revolucionaria del FRIP y posteriormente del PRT-ERP¹⁵. Al mismo tiempo, sus elucubraciones formaron parte del sustento político-discursivo que permitió pensar en los años setenta –ya extendido en todo el continente– la construcción histórica de la “unidad” político-cultural de América Latina.

La referencia a lo indoamericano amplía el interés y la potencialidad artística de Portillos, que dentro de los espacios del sistema del arte, incluye el rescate de ciertos tópicos a partir de los rituales y cultos populares como un aporte sustancial a la construcción conceptual sobre las identidades locales. Desde otra mirada sobre lo latinoamericano, reactivar y poner en vigencia ciertas líneas discursivas implica resituar el legado histórico-cultural de los márgenes, rediseñar su lugar simbólico como práctica desde la periferia, haciendo hincapié en que las nuevas identidades dinámicas, deslocalizadas y descentradas, puedan adicionar e incluir en los repertorios poético-políticos la *sedimentación fagocitada* de la memoria y las luchas populares de América Latina.

El ritual como práctica disruptiva del sistema del arte

El ritual podría pensarse en dos líneas de inclusión-disrupción desde la perspectiva de las prácticas artísticas modernas. La primera tiene que ver con el carácter objetual del rito, y de la experiencia del ritual en su formulación espacial. Los objetos, como fruto

de la decoración del espacio ceremonial o sagrado organizado por Portillos, adquieren una relevancia constitutiva en dicho acto a través de los elementos que en colores, formas, materiales e imágenes se traducen en una compleja formulación de signos y símbolos arraigados en la conciencia práctica e histórica del ritual. La segunda concepción incorpora la práctica ritual desde el carácter performático de la acción ceremonial como un proceso práctico-funcional de clara “desestetización” de la obra de arte. La primera abarcaría la organización previa del escenario para la *presentación*, y la última, esgrime la potencialidad de la acción en sí.

En abril de 1974, Alfredo Portillos realiza por primera vez la instalación “Cementerio de guerrilleros latinoamericanos” en la muestra colectiva con el Grupo de los Trece en el Internationaal Cultureel Centrum de Antwerpen (Bélgica)¹⁶, obra que posteriormente conservaría sólo el nombre de “Cementerio Latinoamericano”. En esa ocasión utilizó por segunda vez la ermita de acrílico con la urna funeraria de madera, y alrededor de ella, organizó un enorme círculo de tierra al que sumó en ese mismo espacio instalado otras cruces torcidas de cañas de tacuara, con coronas y velas. En este primer Cementerio realizó una “performance” cuya operación ritual consistía en el proceso-tiempo de ir encendiendo cada una de las velas del espacio sacrosanto.

Si para el artista el “Cementerio Latinoamericano” hacía alusión a los campos santos o enterramiento durante el período de la conquista y colonización, resulta interesante indagar sobre la resignificación y puesta en

15> Aunque Portillos no haya tenido ninguna vinculación orgánica con el FRIP o el PRT-ERP, resulta pertinente destacar el peso y la contaminación política ejercida por dichas organizaciones sobre el campo del arte y la cultura de los años setenta.

16> Al lado de una imagen del altar o cementerio latinoamericano dice: “Homage

to the fallen in the struggle for Latin American liberation (Northern Argentine tradition)”. “Alguien que ha conservado la memoria del pasado de su país es Alfredo Portillos. En el centro de su ‘Cementerio de guerrilleros Latinoamericanos’ fue ubicada una espléndida y significativa urna. El clima turbulento que vive esa parte del mundo ha

influenciado muchas de las obras, pero en una forma algo velada, y por lo menos para nosotros, no lo suficientemente fuerte. La prensa y publicaciones ilegales nos familiarizaron con otras situaciones de la que han querido informarnos los artistas.” Roger D’Hondt, en *New Reform*, N° 22, Aalst, Bélgica, 1974.

valor que adquiere en su propio contexto la propuesta de una “huaca”, o cementerio para guerrilleros, donde un año antes, la misma urna funeraria –en tensión con las velas encendidas– simbolizaba el lugar de los caídos como héroes y el sacrificio en la lucha por la liberación de América Latina. La impronta de esos altares fijó la idea de instalar dentro del ámbito artístico un espacio sagrado entendido como *espacio-cosa*. En la lectura de Rodolfo Kusch, se establece una oposición del espacio que enfrenta lo humano a lo inhumano, y que en la concepción del arte indígena, involucra una incautación del espacio como cosa, puesto que éste surge del espanto humano ante el espacio inhumano, como cristalización sangrienta y tremenda de ese constante estar al borde de la muerte y de la aniquilación”. La acción ritual “desfetichizadora” en las instalaciones de Portillos podría ser pensada de manera funcional en diálogo con las cosmogonías prehispánicas a través de dicho enfrentamiento, reelaborando el sistema de creencias que permite hablar de otras categorías de pensamiento como forma de resistencia a la noción de “arte”.

A modo de puente

Restablecer la energía que poseen algunos de los símbolos visuales utilizados por Portillos en sus rituales crea la posibilidad de desarrollar empíricamente la carga afectiva y de fuerza real que ofrece la tierra como materia vibrátil y de culto en una escena artística ennegrecida por los resplandecientes brillos de la tardomodernidad. En la “Mesa Energética” presentada en la muestra *Veinte críticos eligen a veinte artistas*¹⁷ de 1994 en la Fundación Banco Patricios, retoma la reflexión sobre la elabo-

ración de energía que Víctor Grippo realizara en 1971 en la Serie de las *Analogías*.

Mucho se ha señalado también de la influencia de Joseph Beuys en Portillos, la relación metafórica del artista como “hechicero” o “chamán” a partir de la idea de circulación térmica que incluye el uso simbólico y enérgico de los materiales. Pequeños objetos que juegan con elementos precarios, insignificantes en sí mismos, pero que nutren la obra de Alfredo Portillos no sólo desde una reactualización social del gesto *arte-vida* de Beuys, sino a raíz de la reactivación de dicha materialidad como fuerza transformadora.

En esta ocasión, presentó una mesa recubierta de plomo que soportaba una pequeña montaña de tierra de la que partían dos electrodos que conducían la energía de la tierra a una caja acrílica con azufre y luego a un voltímetro. En la versión de Portillos no interesa la relación de la energía acumulada como en la obra del tubérculo latinoamericano homologado al proceso de acumulación de conciencia social, sino que con otro tipo de jerarquización, vemos cómo el objeto ritual utilizado por Portillos recupera cierta discursividad de sus obras de los setenta, pero teniendo en cuenta a la tierra como energía material. Deja de lado cualquier lectura de un conceptualismo en clave “científica” o de “sistemas”, y obedece concretamente a la carga energética y vital, provocada real y simbólicamente por el montículo de tierra que representa a la *Pachamama*. La “Mesa energética” reasume entonces un horizonte simbólico que disloca y pone en tela de juicio la ensimismada mirada ciudadana, racional, descreída de las posibilidades potenciales de una naturaleza viva en relación con lo humano.

17> Rodolfo Kusch [1956], “Anotaciones para una estética de lo Americano”. BOA, Boletín de Arte. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de

Bellas Artes (UNLP), Año 15, N° 11, noviembre, 1995, p. 106.

18> Las otras dos obras exhibidas en dicha ocasión fueron *De la misma sangre distinto*

color (video-instalación), y *Mensaje a los del tercer milenio desde el vientre de la Pachamama* (objeto), elegidas y prologadas en el catálogo por Rosa Brill.

La intención ritual de invertir, torcer y reponer un signo visual tradicional como las cruces mortuorias de caña de tacuara utilizadas en sus instalaciones, parece no romper con la matriz poscolonial aún vigente en las estrategias inherentes al poder y a la autonomía del arte. Sin embargo,

podemos intentar pensar dicha operación como rebeldía de los símbolos, situando la obra de Alfredo Portillos en un horizonte propio de sentido que indaga –de manera incisiva e irreverente– sobre las posibles maneras de reformular las identidades desde América Latina.

¿PODEMOS...?

La emergencia del arte “periférico-global”

Políticas de la movilidad, translocalización del arte e hibridación cultural

Joaquín Barriendos¹

En nuestros días la pureza –cultural, de género, racial o disciplinaria– suele ser entendida como una construcción artificial y academicista irreconciliable con la heteroglosia de las múltiples modernidades del mundo contemporáneo. Las luchas epistemológicas que emergieron con la idea de debilitar las políticas de la identidad y los esencialismos culturalistas pusieron en el centro de su mira el racismo semiótico que se escondía detrás de la cultura blanca-patriarcal-capitalista-occidental. Fueron principalmente las teorías feministas negras y chicanas, así como sus críticas a las múltiples y paradójicas formas de alienación de la alteridad quienes, en consonancia con la inoculación del esencialismo cultural promovido por las filosofías pluralistas, por las teorías del reconocimiento político y por la reivindicación de la igualdad en la diferencia, se confrontaron de

manera directa con el poder instituyente de lo híbrido en tanto estrategia política, cognitiva y *performativa*.

En consecuencia, la pureza se percibe hoy como una lectura antropologizada de la identidad y de la diferencia. En su antípoda, lo mestizo, lo híbrido, lo heterogéneo, lo “entre” o lo contaminado ha sido reinterpretado, a partir de la apología de la alteridad y de la celebración de la diferencia globalizada, como algo positivo y operativo, como un principio de subsistencia y fortaleza natural de la interculturalidad. “El paradigma de la hibridación, en la mayoría de los discursos contemporáneos –nos recuerda Amaryll Chanady– se presenta como más acorde con nuestra realidad (en todas las esferas de la vida humana, pero sobre todo en las prácticas culturales), mientras que su contrario, la pureza, es considerada como una construcción ideológica o antropológica. El antropólogo francés Jean-Loup Amselle, por ejemplo, considera

1> Joaquín Barriendos es en la actualidad investigador asociado del Programa en Estudios de Museos de la Universidad de Nueva York. Desde 2006 es profesor visitante del master en Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona (Departamento de Historia del Arte) en donde imparte cursos de crítica institucional, estudios visuales y geopolítica del arte contemporáneo. Es coordinador del Grupo de Investigación en Arte Contemporáneo, Interculturalidad y Globalización Cultural de la Universidad de Barcelona y del proyecto *Global Visual Cultures* (una plataforma interdisciplinaria

en diálogo con universidades de Eslovenia, México, España y Estados Unidos). Es miembro fundador del proyecto *Tristestópicos. Ejercicios de crítica cultural sobre los imaginarios de América Latina* (el cual aborda asuntos de política cultural, transnacionalidad y economía cultural entre Europa y América Latina). Es coordinador del simposio anual *Culturas Visuales / Diseños Globales*, el cual se celebra desde 2007 en el centro Arts Santa Mònica. De 2006 a 2009 fue editor asistente de los proyectos *Transversal* y *Transform* (ambos desarrollados por el *European Institute for Progressive Cultural Policies* de Viena). De

2006 a 2008 fue editor asistente de *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Escribe para la revista *FlashArt* (Nueva York) y es columnista del diario *Reforma* (México). Trabaja como editor, crítico y curador independiente. Sus áreas de interés son las políticas de representación, la economía cultural, la geopolítica de las instituciones culturales, la transculturalidad y la circulación global del arte contemporáneo de América Latina. La Fundación Espais publicó su libro *Geoestética y Transculturalidad. La internacionalización del arte contemporáneo*.

lo que él denomina la “lógica mestiza” (*logique métisse*), no en el sentido de mezcla racial, sino en el de hibridez cultural, como el único paradigma que corresponde a la complejidad de las culturas humanas. Critica lo que llama la “razón etnológica” por su procedimiento “discontinuo”, es decir su extracción, purificación y clasificación de los grupos étnicos y las prácticas culturales” (Chanady, 1990: 5).

Sin embargo, las políticas pragmáticas de la identidad y la utilización funcionalista y proselitista del multiculturalismo que vemos efervescer en zonas fronterizas y en puntos de denso tráfico cultural por un lado, y la estetización de los propios bordes culturales a través de la museización de la diversidad y de los subalterno por el otro, hacen pensar que, tanto fuera de la institución del arte como en el interior de la escena internacional, la migración y la movilidad siguen siendo vistas como conflictos transfronterizos entre Estados nacionales; es decir, entre *contenedores* a través de los cuales circulan grupos y categorías culturales fijas (Pries, 2004: 17). Estas nuevas polarizaciones (en la mayoría de los casos muy cercanas a las viejas ideas del “choque entre culturas”) no sólo entienden la movilidad a partir de una especie de lógica de la *física social* positivista, sino que hacen de lo híbrido una nueva categoría jerarquizante. Esta reesencialización de lo híbrido lo que hace es, entonces, establecer un patrón a partir del cual se distinguen unas culturas como *más híbridas* que las otras, de lo cual, como es evidente, emerge una nueva fetichización de lo mestizo: una nueva antropologización objetivada y estetizada de la alteridad. “En ese sentido –afirma Leslie Bary– el discurso del multiculturalismo contemporáneo repite el gesto de los mestizajes oficiales, que funcionan hegemonícamente al cooptar la oposición y al crear un nuevo ser superior, el híbrido. Y si toda cultura es híbrida en sus

orígenes y si todos respiramos híbridamente, viene siendo la hibridez una tautología cuya suposición vale más como punto de partida que como punto final en los análisis de la política y de la cultura” (Bary, 1997: 1). En sintonía con esta fetichización de lo híbrido, las políticas de la movilidad que atañen al sistema internacional del arte contemporáneo suelen ser utilizadas como argumentos para justificar los procesos de internacionalización de las culturas subalternas así como la globalización misma de las estéticas periféricas y marginales. En palabras de Gerardo Mosquera, “supuestamente vivimos en un mundo de intercambios y comunicaciones globales. Cada vez alguien menciona la palabra ‘globalización’ uno tiende a imaginar un planeta en el cual todos los puntos se interconectan en una red reticular. En realidad, las conexiones solamente suceden dentro de un patrón radial hegemónico alrededor de los centros de poder, en el que los países periféricos (la mayor parte de los del mundo) permanecen desconectados uno del otro, o se conectan solamente indirectamente mediante –y bajo el control de– los centros. Yo viví lo anterior en carne propia durante los años en los que viajé a través de África, en donde la mejor forma viajar, incluso entre países contiguos, es vía Europa. Como no tenía suficiente dinero para hacerlo, me vi desconectado del sistema y suspendido en una zona de silencio y precariedad. Esta estructura de globalización axial y de zonas de silencio es la base de la red económica, política y cultural, la cual conforma, a un macro nivel, el planeta entero. La globalización desde / hacia es realmente una globalización para/a través de los centros, con conexiones Sur-Sur muy limitadas. Tal globalización, a pesar de sus límites y controles, ha mejorado indudablemente la comunicación y ha facilitado una conciencia más plural. La globalización ha introducido, sin embargo, la ilusión de un mundo trans-

territorial de diálogo multicultural con corrientes que fluyen en todas las direcciones” (Mosquera, 1994: 138).

El arte “periférico-global” es entonces, por donde quiera que se le vea, aquél que cumple con el *profile* de internacionalidad que marcan las propias instituciones centralizadas de la escena internacional del arte contemporáneo. Su perfil responde, por lo tanto, a una necesidad de corrección política frente al discurso del propio proyecto poscolonial y a las exigencias de alteridad aparecidas en el interior mismo del *mainstream*. Así, el “arte” asiático, africano o latinoamericano es internacional en la medida en que una parcela de dichas categorías es tomada metonímicamente como representante de toda la producción artística de este territorio simbólico cultural, determinado a su vez por instituciones geográficas y simbólicamente localizadas. La parte es tomada por el todo. La estereotipificación funciona entonces como domesticación de la alteridad y de lo subalterno. Con ella, la estetización de la diversidad cultural rinde sus frutos en el mercado global del arte.

Como puede verse, lo que persiste aquí es una suerte de metaforización permanente de las tensiones geopolíticas poscoloniales. De este tipo de lecturas *trópicas* de la movilidad global, en consecuencia, devienen formas fetichizadas de la subjetividad las cuales encuentran sus fundamentos en estereotipos geográficos, culturales e identitarios. “La metáfora –afirma Irit Rogoff– es en efecto un camino limitado y es también un patrón de entendimiento de las condiciones y las articulaciones que termina por ser demasiado confortable. La metáfora se basa en lo similar, lo cual es también, por definición, lo que nos es familiar. Es más bien a partir de la relación entre las estructuras de la metáfora y la metonimia que puede desarrollarse una percepción elaborada y compleja de la “geografía”. La dualidad de intersecar tanto las

objetividades como las subjetividades dentro de un orden de conocimiento puede ser encontrado en este doble concepto” (Rogoff, 2000). De manera diferente, para autores como Kaja Silverman la metonimia es más operativa que la metáfora pues trata de las contigüidades y no de las similitudes: “Mientras que la metáfora se vale de las relaciones de similitud de las cosas, no de las palabras, la metonimia hace uso de la relación de contigüidad de las cosas, no de las palabras; entre una cosa y sus atributos, sus entornos y sus elementos adjuntos (puesto que las cosas están disponibles para nosotros solamente de forma cognitiva) la metáfora es esencialmente el empleo de la similitud conceptual y la metonimia es el empleo de la contigüidad conceptual” (Silverman, 1983: 112). Sin embargo –y a pesar del interés que despiertan ambas posturas y sus respectivos matices–, lo que no debe perderse de vista a la hora de considerar la dimensión simbólica de la movilidad como un “tropa” es la manera en la que dicho *movimiento lingüístico* resuelve, perpetúa o encubre las tensiones transculturales que devienen del vínculo que se establece entre la geografía, la subjetividad, las políticas de la movilidad y la localización de los saberes diferenciales. (Moreiras, 2001: 127).

Si llevamos esta crítica al terreno de los discursos geográfico-curatoriales podemos observar cómo el propio Hou Hanru, al hablar del artista africano Pascale Martine-Tayou, se refiere a su condición transmigratoria en los siguientes términos: “Pascale Martine-Tayou es cien por cien africano y, al mismo tiempo, cien por cien no africano. Nacido y criado en Camerún, es, sin duda, uno de los más africanos. Actualmente trabaja y vive sobre todo en Europa, por lo que de algún modo queda también “excluido” de los aspectos más africanos de su origen. Sin embargo, visita habitualmente su tierra natal. Y esta experiencia migratoria, este ir

de acá para allá que configura su vida cotidiana es en sí mismo un fenómeno que cada vez comparten más africanos en la era de la globalización de la economía y la cultura, y de la migración transcontinental. En este sentido, Pascale Martine-Tayou es un africano típico de nuestro tiempo. Como ya he dicho, Pascale Martine-Tayou es un artista a la vez cien por cien africano y no africano. Su trabajo se centra en este aspecto de cómo ser un africano, tanto en la vida diaria como en aquello que afecta a la memoria, la fantasía y la felicidad, viviendo entre Occidente y África. En todo caso, su lenguaje artístico es absolutamente "global", y recurre a las más contemporáneas formas de expresión, desde el dibujo, la instalación y la *performance*, al cine e, incluso, la poesía" (Hanru, 2001).

Desde cualquiera de sus ángulos, esta consideración ontológica del artista rebusca, a través de metáforas y metonimias, la pureza tanto de lo africano (y de lo no africano), como de lo internacional bajo la etiqueta de la hibridez. Lo "entre" se vuelve en esta operación narrativa algo fuerte, superresistente, geográficamente sólido y, en consecuencia, exageradamente estable. Esta estabilidad, como puede deducirse, negaría la capacidad misma de resistencia de lo híbrido en tanto que *no-sustancia*, es decir, anularía la capacidad política de lo impuro al situarse en concordancia con contextos geográfica y culturalmente localizados. La pregunta que sigue es entonces: frente a las nuevas colindancias entre la internacionalización del arte contemporáneo y la globalización de la diversidad cultural ¿pueden las políticas de la movilidad vincularse con las subjetividades transculturales para funcionar como herramientas críticas de los procesos de esencialización poscolonial de lo híbrido?

Sin pretender agotar las posibles respuestas que se derivan de dicho cuestionamiento, me gustaría cerrar este texto ejemplifi-

cando la manera en la que operan los discursos internacionalizadores por un lado y, por el otro, la *translocalización estratégica del arte contemporáneo*; para ello, es indispensable que dichos discursos sean analizados bajo la luz de las *hibridaciones globales específicas* y no a través de la universalización de la condición postcolonial. Tomemos como ejemplo el proceso de internacionalización del artista mexicano Gabriel Orozco. Desde la óptica de las políticas decolonialistas de la movilidad a las que nos hemos venido refiriendo en este ensayo, parece evidente que la absorción global de su obra tiene menos que ver con la supuesta superación del localismo latinoamericanista emprendida conscientemente por el artista o con la consecución de un neoconceptualismo potentísimo de talante universal (pretendidamente a la altura de los *ready-made* de Duchamp) que con la propia coyuntura poscolonial del arte, la cual permitió que su obra fuera requerida y asimilada (*deseada*, diría Baudrillard) por el *mainstream* internacional. Dicha absorción posibilita (y al mismo tiempo condiciona) que su obra pueda ser leída como arte legítimamente global; digamos que dicha absorción neointernacionalista ha universalizado su obra y su nombre en tanto que sujeto-capital simbólico asociado a una territorialidad estratégica. Sobre este tipo de condicionamientos heterárquicos del discurso universalizador del arte contemporáneo global, Gerardo Mosquera ha comentado lo siguiente: "se erige una extraña estratigrafía que clasifica las obras de acuerdo a si su valor es 'local', 'regional' o 'universal'. Se comenta que un artista es importante a escala 'continental', que otro lo es a nivel del 'Caribe'. De más está decir que si tienen éxito en Nueva York serán universales de inmediato. La producción elitaria de los centros es automáticamente considerada 'internacional' y 'universal', y

sólo se accede a estas categorías al triunfar en ellos” (Mosquera, 1994: 139). Desde nuestro punto de vista, la compleja condición poscolonial y la única fuerza crítica que podemos deducir ante los procesos de internacionalización de obras como la de Orozco no radica en ellas mismas en tanto que obras universales del *mainstream* global, ni tampoco en el hecho de que corroboren el carácter global de los circuitos internacionales del arte contemporáneo. Todo lo contrario, los procesos de *translocalización estratégica* a partir de los cuales dichas obra se han vuelto objetos y conceptos legítimamente globales no hacen sino abrir la posibilidad de que ante tales fenómenos se genere una mentalidad *geoestética* necesariamente contestataria, crítica y reflexiva; de tal forma que, ante la apropiación de lo híbrido, ante la absorción de lo marginal, ante la internacionalización de lo periférico y ante la universalización de lo impuro se articulen nuevas subjetividades realmente imbricadas con las políticas transculturales de representación. En este sentido, el potencial descolonizador de aquel arte que ha sido *estratégicamente translocalizado* en el interior del sistema internacional del arte contemporáneo debería radicar en el hecho de que, a través de dicho proceso, se desvelaran los intereses sobre los que se sostiene la paradoja de ser al mismo tiempo heroicamente universalista y mesiánicamente localista, y se evidenciaran también las políticas de representación, circulación y comercialización que mantienen vivo el siguiente oxímoron: “Orozco: nuevo arte internacional latinoamericano”. Si esto se consiguiera, la globalización de la diversidad cultural a través del nuevo internacionalismo del arte podría no devenir automáticamente una satisfacción del exotismo estético bajo la etiqueta de la

multiculturalidad; podría no convertirse sistemáticamente en un *amor perro* pero insincero por lo periférico; podría dejar de ser una fetichización de la otredad y podría abrirse ante la dimensión simbólica y decolonial de las políticas de la movilidad.

Bibliografía citada

- Barriendos R., Joaquín, *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*. Girona; Fundació Espais, 2007.
- , “Identidades periféricas y alteridades centrales en el arte contemporáneo translocal”. *Nuevas Identidades/Alteridades en el Espacio Euro-Latino-Americano. Actas del 52º Congreso Internacional Americanista. Diálogos entre globalidad y localidad*, julio de 2006, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Bary, Leslie, “*Síntomas criollos e hibridez poscolonial*”, ponencia preparada para el congreso de LASA, en Guadalajara, México, 17 de abril, 1997.
- <<http://www.henciopedia.org.uy/autores/Barry/Hibridacion.htm>>.
- Chanady, Amaryll, “La hibridez como significación imaginaria”, ponencia preparada para el congreso de LASA, en Guadalajara, México, 17 de abril, 1997.
- <<http://168.96.200.17/ar/libros/lasa97/chanady.pdf>>.
- Moreiras, Alberto, *The Exhaustion of Difference, The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham, NC, Duke University Press, 2001.
- Mosquera, Gerardo, “Some Problems in Transcultural Curating”, en Fisher (ed.), *Global Visions, A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994.
- Rogoff, Irit, *Terra Infirma. Geograpy's Visual Culture*, Nueva York, Routledge, 2000.

Conversaciones en un transatlántico: sobre la nueva Colección Fortabat

El artista Fermín Eguía, el historiador del arte Roberto Amigo y el investigador del Conicet en temas de filosofía José Fernández Vega visitaron la Colección Fortabat de Puerto Madero poco después de su apertura y luego se reunieron a intercambiar todo tipo de impresiones sobre la experiencia.

Fermín Eguía, Roberto Amigo y José Fernández Vega

José Fernández Vega: Nuestro simple propósito es conversar un poco sobre la colección Fortabat que acabamos de visitar. Fuera de algunas notas puramente informativas que aparecieron en el momento de su inauguración, en octubre de 2008, nadie se ocupó de hacer un comentario acerca de este nuevo espacio de exhibición en Buenos Aires. Un espacio así no se inaugura todos los días en este país, pero el periodismo cultural tiene, según parece, cosas más importantes que reseñar.¹ Tampoco desde la crítica o la universidad provino ninguna reacción, pero eso es, por desgracia, todavía menos sorprendente. Sólo para empezar, me parece que hay algo que llama mucho la atención si consideramos la centralidad que en el mundo del arte han adquirido los curadores. Esta colección no parece tener un curador; las presenta-

ciones no identifican a alguien que la haya organizado. Ni en los catálogos ni en la página web se menciona un solo nombre. ¿Qué efectos tiene esto a la hora de ver la colección?

A mí me parece que, en parte, este anonimato podría verse como un gesto despótico pero también revolucionario. La señora, Fortabat, que tiene una colección inmensa, quiere mostrarla (acaso sólo en parte), y prescinde —o al menos simula prescindir— de intermediarios. La quiere mostrar como le da la gana. Quizá se trata de una actitud soberana y, si es así, se puede valorar de diferentes maneras. Se notan, por ejemplo, defectos en la organización de la colección o la falta de un diseño en su disposición, en especial en el último subsuelo, donde se encuentran la mayor parte de las obras importantes. Es una sala inmensa que da la impresión de ser meramente cuatro paredes llenas de cuadros dispares. ¿Qué les pareció a ustedes?

¹ En el tiempo transcurrido entre esta charla y su publicación apareció un artí-

culo de María Gainza, "Los caprichos", suplemento *Radar* de *Página 12*, 15-03-

2009, pp. 12-13.

Fermín Eguía: Creo que allí un curador hubiera hecho una “purga”, o hubiera puesto separaciones, enlaces. Hubiera trabajado el tema, concretamente. Se encuentra todo colgado, de corrido...

Roberto Amigo: Uno de los temas de los que hay que hablar cuando uno viene a estos lugares es sobre el edificio. El edificio tiene ventajas y desventajas. Como museo no parece una obra tipológicamente muy revolucionaria en sus aciertos, pero sin embargo se inserta muy bien en el paisaje. Tiene una cosa de transatlántico, que es muy agradable en el entorno. Es decir, se inserta en el paisaje y se violenta como museo. Aquí, hasta la circulación parece como la de un transatlántico, con escaleras cortadas. El techo es magnífico, aunque pareciera poco apto. De hecho, es uno de los techos más lindos y complejos que hay acá, en Buenos Aires, y encaja muy bien en la zona. Y en cuanto a la carcasa, que en los museos en los últimos tiempos han sido más importantes que las colecciones,

creo que es un edificio interesante para Buenos Aires.

FE: Ubicado, como bien decís, en un lindo lugar.

RA: Sí, y en ese sentido tiene una relación interesante con el entorno. No sé si como edificio de museo, pero sí como construcción autónoma, más allá de su finalidad. Y creo que la colección tiene una organización, que de hecho es muy rigurosa, a pesar de su aparente no-organización. Lo que puede llevar a confusión, es que, en primer lugar, no es un museo, sino una colección. Por lo tanto, cuando uno entra a estos lugares acepta echar una mirada, espiar el gusto de una persona, que en este caso hace un edificio para mostrarlo, en lugar de hacerlo en su casa, o de donar *post-mortem* su casa con la obra.

En ese sentido hay una organización clara que se ve en un proceso evolutivo de las artes en la Argentina. Se ve el siglo XIX ordenado, se ve el grupo Nexus, se ve Malharro,

aunque hay interferencias iconográficas, y no hay una idea de tradición visual. Esto termina con la obra de Léonie Matthis, como una idea de tradición y de representación de la patria, y en la sala internacional con el arte que se considera como tal, o sea, hay una organización de la colección. Hay una división entre un *arte nacional* y un *arte de la nación*, que es internacional. Así, podemos decir que, estemos de acuerdo o no, hay una organización.

FE: Pero esto no podría ser de otra manera...

RA: ¿Por qué? Si están mezclados Turner con Lascano en el mismo espacio, y bien podrían haber puesto a Turner con Pueyrredón o Malharro.

FE: Pero está Turner con Brueghel, por ejemplo, que es la obra colgada en la pared firme que da contra el dique; son esas dos obras las únicas que están protegidas por una vitrina.

RA: Pero más allá de la disposición, lo que asombra es que se trata de una colección netamente figurativa y de un gusto conservador, excepto por tres o cuatro cuadros tardíos. Si hay artistas modernos, su obra es generalmente tardía. Si uno ve la colección en su conjunto, más allá de algunas obras que posiblemente adquirieron para abrir la colección al público, la muestra es netamente figurativa. Hay muy poca obra abstracta. En ese sentido, la política de colección se asimila mucho más a las compras que hace el Museo de Arte del Tigre que a las del MALBA, aunque el edificio de la Fortabat se emparente más con una construcción contemporánea. Digámoslo así: es mucho más contemporáneo el edificio que aquello que alberga, que es tradicional y figurativo. Es una colección, en gran parte, anticontemporánea.

FE: No es anticontemporánea, es figurativa.

RA: Yo digo anticontemporánea en su disposición y su organización. Ya que su organización tiene un relato, en el cual hay una tradición figurativa, que es clásica y atemporal, colorística, de representación de la figura humana, del paisaje, genérica. Incluye lo que hay de figuración contemporánea está puesto en un discurso que lo vincula más a un recorrido de la tradición. Por eso se justifica que esté el arte tradicional junto con todos los avatares de la Escuela de París. Por eso, cuando uno entra a una sala se encuentra en la misma pared con Lascano, Benedit, Presas y Berni. Es decir, actúa una tradición figurativa, que es el soporte del buen arte.

JFV: Fermín, ¿te parece que es coherente que en el último piso esté Soldi y que más abajo, en el primer piso, estén los más o menos contemporáneos a él como Noé o Gorriarena? ¿Y que después, en el subsuelo, ubiquen a Berni y a Presas? ¿Cuál es la coherencia de esta disposición?

FE: No tengo idea.

JFV: Lo que dice Roberto es cierto. En la colección hay un peso de lo figurativo muy importante, aunque se detectan también algunas excepciones. Pero me parece que eso tiene que ver con una característica muy notable de la colección, y es que, por un lado, están las obras que parecen ser más obviamente del gusto de quien las compró, pero, por el otro, existe un conjunto de obras cuya adquisición parece ser más bien el producto de un asesoramiento. Entonces, parece que la colección estuviese dividida en dos. Y así hay obras que están al lado de otras, y esa proximidad, esa relación insinuada por la cercanía, no se llega a comprender si aplicamos

algún criterio referido a la importancia, o al tema, o a la técnica, o a la historia.

FE: Sí, seguro. Posiblemente la coleccionista tenía asesores.

RA: Eso puede ser un dato: lo que compró ella, y lo que compró por asesoramiento, aunque eso es poco importante. Pero creo que la organización es clara, hay toda una pared que arranca desde Berni y que da toda la vuelta hasta Xul Solar, que son todos los que se formaron en la Escuela de París, en la década del 20 y del 30.

JFV: Y esa supuesta organización que afirmás, ¿en qué sentido es tan visible?

RA: Como no hay ninguna señalización museográfica, no se entiende la organización. Están juntos todos los artistas que se formaron en la Escuela de París: Butler, Basaldúa, Forner, Berni, Spilimbergo. Hay disonancias, porque si bien se formaron juntos en esas décadas, las obras que hay de ellos son en su mayoría más tardías, cuando ya tenían trayectorias distintas. Lo interesante de esta colección es que nos permite ver obras que jamás veríamos, porque no son museográficas, sino que son obras de calidad mediana.

JFV: Está bien oficiar de abogado del diablo, pero sigo sin ver la organización, con señalización o sin ella. En cuanto encontramos un criterio, nos abruma las excepciones. Pero prosigamos ahora con una fuga hacia la calidad, como dicen los economistas. A vos Fermín, ¿qué obras de las que vimos te parecieron de mayor calidad o te llamaron más la atención?

FE: Bueno, es la primera vez que veo esta colección. Y si mi gusto personal coincide con el de otros, me animo a decir que hay cuadros que no me gustan para nada. Otros me

gustaron, siempre hablando de los pintores locales. Hay varias obras que no conocía de estos maestros. Si bien no las registré todas, en esta colección me llevé sorpresas. Sucede lo que decíamos antes: de repente alguien produce una obra de una determinada calidad. Luego, cuando está harto de pasarla mal, hace negocio con su trabajo. El ejemplo sería Soldi. Puede haber un momento de sinceridad de un artista. De alguien que se gana la vida haciendo figuritas estereotipadas y que, de repente, va un día al campo y pinta cosas que valen la pena. No es siempre el caso de los *soldis* que tienen aquí. Aunque hay una figura de Soldi que tiene una blusa pintada de una manera muy linda y entretenida.

JFV: ¿Cuál te parece la estrella de la colección, dentro de la pintura nacional, y a partir del interés personal tuyo como artista?

FE: Hay varias cosas que me gustaron, pero en especial me llamaron la atención algunas obras de Antonio Alice. Alice es un buen retratista, pero del género aburrido, de próceres y notables. Pero también he visto obras menos convencionales. Recuerdo un autorretrato que sólo vi en reproducciones, la figura se esfuma en un vidrio opaco, como sucio, y le brilla la pelada. Apenas se ve la cara. Y el pequeño trabajo que vi acá me gustó, y no es un retrato.

RA: No hay casi retratos en la colección, excepto los de la familia.

JFV: Arriba, después del Pérez Celis, que marcaría el punto donde termina la colección más formal, digamos, hay cinco cuadros de Amalia Amoedo, creo que es una nieta de la señora Fortabat. Entre ellos hay uno que se llama "Malibu Beach", y otro, "Happy New Year". Y también hay uno de Ernesto Sábato, denominado "Tacita con fruta", de 1990.

FE: Malo para escribir, malo para pintar [risas].

JFV: Pero Amalia Amoedo es casi un caso único en esta colección, porque hay en ella cinco cuadros suyos y además aparece retratada en un cuadro de Berni de 1979². Hay tres cuadros de Berni del año 1979, que son retratos de las nietas de la coleccionista, y uno de ellos es el de Amalia Amoedo.

FE: Pero es un retrato de Amalia Amoedo hecho por Berni.

JFV: Exacto.

FE: Yo he visto sólo un *amoedo*.

JFV: ¡Hay cinco!

FE: Pero no me pareció malo lo de Amoedo, me gustó.

RA: Los de Amoedo me parecieron mejores que algunos de los cuadros que están cerca.

FE: Eso me llamó la atención.

JFV: ¿Cuál es el artista más representado? Para mí, es Alonso, que tiene un montón de cuadros. Y Soldi.

FE: Eran el plato fuerte de una época, y ella los empezó a comprar.

JFV: De dos épocas distintas, ¿no? Uno sucedió al otro en el gusto de la coleccionista.

RA: Y los de Alonso son del 70 en adelante.

FE: La obra de Soldi es mucho más interesante que la de Alonso. También se ve muy bien lo de Seguí.

RA: Hay dos cuadros de Seguí³, y uno es tardío. Son interesantes.

FE: El de la lección de anatomía⁴, por ejemplo.

JFV: ¿El de la lección de anatomía es de Seguí? Es muy bueno.

FE: Es de la época en que pintaba, en general, sobre un fondo oscuro.

RA: Volviendo al tema de los de Soldi, ahí se ve la organización de la colección, que parece desordenada.

JFV: ¿Y entonces por qué Soldi está en el piso de arriba y Alonso abajo?

RA: Soldi está arriba, porque está en el lugar que le corresponde: con los objetos decorativos. [risas]

JFV: Qué comentario miserable...

RA: No, porque está el arte egipcio y etrusco, el *art nouveau*: el arte pensado como decorativo por un coleccionista. Soldi está al lado del vitral para la Iglesia de Olavarría. En ese sentido, Soldi está en el lugar que le corresponde.

JFV: ¿Querés decir con eso que es casi un comentario irónico de quien sea que haya organizado la colección?

RA: No. Es la percepción correcta de dónde entra la pintura de Soldi en este lugar. Entra como un objeto bello, decorativo, de adorno, agradable para la vista, como puede ser recirculada una estatuilla egipcia, o un objeto *art nouveau*. Y vinculado a los vitrales, como decoración del espacio público...

2> Antonio Berni. "Retrato de Amalia Amoedo", 1979.

3> Antonio Seguí. "Con la premura del caso", 1998 y "Encore Dr. Tulp", 1979.

4> Antonio Seguí. "Encore Dr. Tulp", 1979.

JFV: O sea que a vos no te parece irónico, sino que te parece que hoy, en la historia del arte, Soldi es decorativo.

RA: Se compraba porque era agradable a la vista.

JFV: ¡Pero con ese criterio debió comprar por lo menos la mitad de la colección! Por ejemplo, ¿por qué el Quinquela Martín está ubicado abajo? ¿Acaso porque es unánimemente considerado “gran arte” y para diferenciarlo del “decorativo” Soldi? ¿Por qué Quinquela Martín está abajo y Soldi arriba?

RA: Me pasé por alto el de Quinquela Martín, no lo vi.

FE: Sí, hay un Quinquela Martín, el del Parque Lezama⁵.

RA: Pero es distinto, porque Soldi está puesto como un objeto decorativo, ya desde antes. Como una decoración.

JFV: Entonces a vos no te parece que sea un comentario irónico.

RA: Siempre puede ocurrir que lo hayan puesto ahí por azar, más que por lucidez.

JFV: ¿Cuál es la mejor obra de la colección?

RA: Lo internacional es absolutamente desparejo, más allá de Turner y Brueghel. De la parte internacional, que no es toda la colección, ya que una parte de ella sigue en Nueva York y no la han traído, elijo “L’Eau”⁶, que es un *matta* del treinta y pico.

JFV: ¿Coincidís con eso, Fermín?

FE: Matta me gusta, en general. Pero es un cuadro chico.

RA: “El agua”, del 39, una buena época. Del resto, lo que me interesa es que uno puede ver, por ejemplo, obras de los artistas de la Otra Figuración. Salvo “La novia”⁷ de Deira, todo el resto son obras mucho más tardías que uno prácticamente nunca ve en los museos. Porque son muy nuevas, del 70 o del 80 en adelante. Por ejemplo, ver un *macció* del 83⁸, cuando él organizaba acá algunas de las pinturas de la transvanguardia, es interesante.

FE: Y además yo, que tal vez no voy regularmente a todas las muestras, tampoco recuerdo haber visto reproducciones de muchas de las obras que hay acá, de pintores tradicionales e históricos argentinos: las veo por primera vez en esta colección. Los de Lacámara no me parecieron de lo mejor de don Fortunato. Pero eso es lo jubiloso que puede tener esta colección: que hay muchas obras que no se han visto. Eso es bueno, y yo la miré sin un criterio crítico en ese sentido. De todas maneras, me llamó la atención el edificio y estoy de acuerdo con lo que decías vos sobre esto. Tiene una formación tipo galería, no tiene compartimentos.

JFV: Hay una cosa que es muy divertida, que me parece algo único, y es que Amalia Lacroze de Fortabat parece ser, si no me equivoco, la personalidad local del siglo XX más retratada.

FE: No te olvides de Mirtha Legrand, por ejemplo. [risas]

5> Benito Quinquela Martín. “Jardín con estatuas (Parque Lezama)”, 1916.
6> Roberto Matta Echaurren. “L’Eau o

El agua”, 1939.
7> Ernesto Deira. “La novia”, 1962.
8> Rómulo Macció. “Vuelta de Rocha

(Puerto de La Boca)”, 1983.

JFV: Es muy llamativo eso. Además, los retratos son de tres épocas muy distintas. El primero es de 1946⁹, el segundo es de 1962¹⁰, ambos del catalán Vidal-Quadras, y el último, de 1980 es de Warhol¹¹, algo espectacular porque muestra, de paso, a qué se dedicaba el pop en su declinación. Y además la fotografía de Aldo Sessa (de 1980) me parece que es de la hija de Fortabat, María Inés de la Fuente.

RA: Lo interesante es la posibilidad de ver malas pinturas de algunos artistas. Porque el arte también es eso, ¿no? Los museos se encierran necesariamente en los *cappolavori*, y las colecciones nos permiten ver obras que jamás veríamos. Un *butler* de los años 60, o un retrato de Berni hecho por encargo de 1979, por ejemplo.

FE: Son tres esos retratos¹². Eran todos iguales.

RA: Me dieron cierta nostalgia. Me hicieron recordar a esos pintores de retratos que había en la playa, que estaban en una galería y hacían ese tipo de retratos rápidos a carbón o pastel. Y uno se volvía de sus vacaciones, de Mar del Plata o de Miramar, con el rollo del retrato para después colgarlo con un marquito dorado. Acá sucede más o menos lo mismo.

9> Alejo Vidal-Quadras. "Retrato de la señora Amalia Lacroze de Fortabat", 1946.

10> Alejo Vidal-Quadras. "Retrato de la señora Amalia Lacroze de Fortabat", 1962.

11> Andy Warhol. "Retrato de la Sra. Amalia Lacroze de Fortabat", 1980.

12> Antonio Berni. "Retrato de Bárbara Bengolea", 1979; "Retrato de Alejandro Bengolea", 1979 y "Retrato de Amalia Amoedo", 1979.

13> "Un día, mientras preparaba un mate, [Berni] me descubrió mirando un retrato todavía sin terminar que había en su caballete, se sobresaltó un poco, pero

luego se sentó y me dijo, con la mayor sinceridad que se pueda imaginar: 'Jorge, vos sabés que porquerías como éstas no son arte. Espero que eso no te importe. Sucede que para pintar lo que verdaderamente quiero, necesito un desahogo económico que en este país nadie te asegura. Sucede que tengo que vivir, y que, seamos francos, me gusta vivir bien; soy un viejo con una mujer joven, y no quiero hacer sacrificios en mérito a no sé qué abstracciones. Hay gente estúpida capaz de pagar mucho por un retrato 'moderno' de la hija que cumple quince años. Muy bien, yo finjo mirar cuidadosamente a la nena, después llamo a alguno

de los santiagueños que me ayudan, y que son como de mi familia, pinto los grandes ojos del pibe (*sic*) y cuando viene la mamá o el papá siempre lanzan el mismo 'oh' de admiración fingida. Y siempre dicen 'es hermoso... sólo me gustaría que se le vieran un poquito más las manos'. Entonces comprendo: tengo que agregarle la pulserita de oro que le regalaron para el cumpleaños. O me dicen: 'sólo me gustaría que no se viera tan niña', y yo pienso para mí, '¿así que querés más tetas? Pues le pondré más tetas'. Jorge Helft, *Con pasión. Recuerdos de un coleccionista*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007, p. 247.

JFV: Esos retratos son bastantes similares entre sí. Y me llamó la atención que sean tan tardíos. Uno tiende a pensar que a esa altura de su carrera Berni podía prescindir de estos ejercicios remunerados. Hace poco leí en la autobiografía de un coleccionista unas justificaciones patéticas del artista para este tipo de cosas.¹³

RA: Porque estos retratos son un subgénero, rápidos, todos iguales, retratos de plaza.

JFV: Estos retratos de Berni no sólo son retratos rápidos, o sea, la máquina de hacer chorizos de un pintor puesta en funcionamiento, sino que se parecen a *soldis*. Fermín me decía que no, que de ninguna manera se parecía a Soldi. ¿No te parece que el *berni* se parece a un *soldi*, o a algún otro? Ya sabemos que es un *berni*: el chiste es a qué se parece.

RA: Soldi lo hubiera hecho mejor, se hubiera dedicado mucho más. Primero, porque él hubiese trabajado con los rasgos desde la línea y no con el peso del papel. Soldi lo hubiese hecho con mayor delicadeza.

FE: O a las acuarelas de Lola Freixas, por ejemplo.

JFV: Hagamos un esfuerzo y hablemos bien de Berni. "El almuerzo"¹⁴, que es una de las

tres, cuatro o cinco grandes piezas que hay en la colección, ¿qué les pareció?

RA: Yo creo que la obra buena de Berni es la parte que hay de la instalación de "La difunta Correa"¹⁵.

JFV: Esa es una obra muy peculiar en el contexto, porque creo que es la única obra de todo el museo que sobresale de la pared.

RA: Si no me equivoco, la compraron para abrir el museo.

JFV: Es muy interesante la reinterpretación que uno puede hacer de esa obra, porque la terminó en 1976, y es la idea de una madre muerta, que después de muerta le da vida a su hijo. Es una instalación que tiene objetos en el piso, y es una pieza muy rara dentro de esta colección.

FE: No, hay un *benedit*¹⁶ también.

RA: Sí, el "Zorro lobo de las Malvinas", de 1987, que tiene una estructura que sobresale al costado. En la colección no hay escultura tampoco, lo cual es muy interesante porque muestra que a la burguesía argentina le gusta la pintura, no la escultura.

JFV: Las únicas esculturas que hay son o bien decorativas o bien arqueológicas...

RA: Que son vistas como objetos decorativos. Como Soldi.

JFV: Hay un ánfora griega, unas telas bizantinas, hay unos mosaicos.

RA: Hay fragmentos de tela. Pero están

puestos como objetos decorativos.

JFV: Pero se ve también algo muy extraordinario, una figura egipcia de guerrero sobre un fragmento de muro¹⁷. Debe ser el objeto no americano más viejo intervenido por el hombre, quiero decir, la pieza no natural, ni proveniente de una cultura precolombina, ni con funciones utilitarias, que existe en la Argentina, porque es de la Dinastía VI.

RA: Creo que en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata hay cosas más viejas...

JFV: No, esto es de la Dinastía VI, cuyo inicio se data en el 2360 a. C. En La Plata hay una sala egipcia pero en ella no hay nada tan antiguo que sea un objeto de arte, es decir, dejando de lado utensilios de otra civilización previa a la egipcia o restos naturales (esqueletos, etc.). Lo consulté con un egiptólogo, aunque me dijo que tenía que estudiar mejor el tema. Me vine bastante preparado.

RA: También habría que hacer la datación de estas cosas con mucha precisión. No es un museo para ese tipo de objetos...

JFV: ¿No te parece que si hacemos demasiado ruido el gobierno egipcio va a pedir que lo devuelvan? Además, ninguno de nosotros tiene la confianza necesaria para pedir la factura.... [risas]

RA: En esas piezas, dependen la procedencia y otros factores... Hay que ser especialista para comprender muy bien esas piezas. Lo que sí hay es una tradición ecléctica del gusto. En cada piso, hay como una intervención simbólica, que define a la planta. De distintos niveles de calidad artística.

14> Antonio Berni. "Domingo en la chacra o El almuerzo", 1945-1971.

15> Antonio Berni. "La difunta Correa",

1971-1976.

16> Luis Fernando Benedit. "Zorro lobo de las Malvinas (Duscicon Australis-Warrah)",

1987.

17> Figura egipcia de guerrero, Dinastía VI, 2360-2195 a. C.

JFV: Querés decir que no hay curador, pero hay curaduría...

RA: No hay curador, pero hay un criterio, que a veces es azaroso, porque las relaciones entre las obras cuando uno las pone en un espacio pueden ser azarosas. Pero luego uno ve un *lascano* al lado de un *benedict* y le choca ¿no? Porque no tienen nada que ver. Y no deja de ser interesante semejante contraste. Uno ve, por ejemplo, que en el piso de arriba lo que predomina es lo egipcio y que en la otra punta de la sala está el vitral de una iglesia.

JFV: Son los dos extremos espaciales y culturales.

RA: En el subsuelo, está “El almuerzo” de Berni, que no deja de ser una *última cena*, y en el otro piso están las obras esotérico-místicas de Joaquín Molina¹⁸, como el “Ouroboros estelar”, al lado de los *amoedo*.

FE: Son como signos del alfabeto hebreo.

RA: Hay un Ouroboros, que es una serpiente que se toma la cola, esotérica. Han buscado como cierta pintura que dé cierta protección religiosa a cada una de las plantas.

JFV: Está bien pero, por ejemplo, en el otro lado de la *última cena* de Berni, enfrentado a la distancia, ubicaron al *turner*...

RA: Por lo menos en cada una de las plantas hay algo que tiene que ver con una posible lectura religiosa.

JFV: ¿Qué es lo que falta en la colección argentina? ¿Qué huecos o ausencias notaron?

RA: No hay escultura; no hay arte abstracto. Hay una apuesta por la figuración.

JFV: ¿Faltan algunos nombres?

FE: No lo tengo presente, pero seguro que sí, porque hay muchos. Es muy probable. Por ejemplo, uno que falta es Gramajo Gutiérrez. Entre la pintura folklórica, faltaría Gramajo, con un brillante colorido. Yo hubiera comprado un Gramajo Gutiérrez.

RA: Tenés razón. Tal vez, dentro del gusto de la colección, falta algo.

FE: Gramajo Gutiérrez tiene mucho más estilo que cualquiera de los que tienen acá, por ejemplo. [risas]

RA: En eso estoy completamente de acuerdo. Es más, yo creo que muchos de esos artistas vivos, deberían pedir que, por favor, retiren algunas de sus obras. Tal vez dirían “vení que te la cambio”. [risas]

FE: Gramajo no está, y sin embargo hay mucho de Quirós.

JFV: ¿Y el *berni* qué te pareció? ¿Se ve quién lo vendió? Con la mirada que tienen ustedes, ¿pueden detectar la galería donde se compraron?

FE: Sí, puede ser. Si hay una galería que tiene un artista...

RA: Uno puede decir, “esto lo vendía Rubbers”, pero es tan ecléctica la colección que no se ve un predominio mercantil en la elección, sino un gusto por lo figurativo y por las obras de calidad media de quienes las firman. Hay obras de buena calidad, como la

18> Joaquín Molina. “Laberinto sefirótico”, 1997; “Ouroboros estelar”, 1995.

“Tormenta en la Pampa”¹⁹ de Noé. La colección tiene, en este sentido, y por más que a uno le puedan gustar o no, obras destacadas dentro de la producción de un artista, como en el caso de Alonso, y están al lado de obras sin ninguna relevancia.

JFV: Las de Alonso son obras bastante cercanas a nosotros en el tiempo, aunque me parece que hay una de los años 80.

RA: Hay algunas de los 90, y hasta hay una del 2004.

FE: Lo que recuerdo de Noé como un mito es *Cristo habla en el Luna Park*, era un marracho muy cómico. Después, todo lo demás, los paisajes y la cultura americanista, no me gustan.

RA: A mí me encanta la obra de Noé, así que soy poco objetivo...

JFV: Sorprendentemente, hay poco *polesello*.

RA: Me extraña, porque creo que Fortabat tiene un buen *polesello* temprano, del sesenta y pico, pero no estaba colgado.

JFV: Decime Fermín, ¿hay algo que eches de menos en la colección de arte argentino del siglo XIX? Al final, terminamos hablando mucho de pintura argentina. Podemos dar la equivocada impresión de que somos parroquiales, argentinos. También habría que mezclar pintura argentina con ejemplos de grandes maestros internacionales.

FE: Habría que ver, porque son cosas muy caras... Echo de menos toda la cosa de tipos que fueron cronistas y dibujantes, puede ser Rugendas, o por ejemplo Bacle. Que

por otro lado no era argentino, era francés. Los pintores viajeros...

RA: Acá lo que se nota es un coleccionista que proviene de lo industrial, que elige de la modernidad, que es la “figura sucia”, antes que la imagen limpia de lo rural.

FE: Eso es muy cierto respecto a la colección. Es muy probable que la oligarquía agraria haya tenido un gusto específico. Amalia de Fortabat conserva, de todas maneras, a Prilidiano Pueyrredón, etcétera.

JFV: Porque en la colección del siglo XIX es todo muy rural; evidentemente, todo es bastante rural en la Argentina de cierta época. Pero también la colección podría haber elegido ser algo menos enfáticamente rural. Incluir retratos o cualquier otro tema.

FE: Por ejemplo, las excelentes acuarelas de Pellegrini, el padre del presidente, que están en el Museo Sívori ahora...

RA: Esas obras ya están distribuidas en museos públicos, esta parte de la colección deriva de remates, de desmembramientos de colecciones previas. El de Della Valle me encanta, es el de la señorita viendo el retrato de Eusebio.

FE: Lo notable de Della Valle es que utiliza el atardecer con nube blanca atrás. A menudo usa ese efecto, por ejemplo, con el malón, y ahí está en grande. Pero hay un trabajito chiquito de él, en donde se ve ese ocaso, o amanecer, una nube blanca en el fondo y todo arriba oscuro. Me llamó mucho la atención ese trabajo.

19> Luis Felipe Noé. “Tormenta en la Pampa”, 1991.

RA: Hay un buen paisaje de Spilimbergo, temprano, de 1929, mientras todo el resto de las obras son tardías.

JFV: Y hay un *fader* sin cabras... [risas]

FE: Ninguno de los *fader* que hay acá me gusta.

RA: Esos caballos que se le vienen a uno encima... Son muy feos, o tienen poco espacio para ser vistos. Está muy encimada toda la pintura del Grupo Nexus, más Malharro, todo junto, y a uno lo agobia.

JFV: Es demasiado abigarrada la muestra en el piso donde están las obras más impactantes. O sea, el segundo subsuelo, que es un rectángulo gigantesco. Es un espacio amplio y hay un cuadro al lado del otro. Quizá también remite al estilo de exhibición de otra época, y se note el gobierno de la coleccionista. Le faltan, como dijo Fermín al comienzo, descansos y separadores.

RA: Yo creo que le falta una larga mesa de comedor imperial. [risas]

FE: Así están más cómodos. Porque tiene unos bancos de descanso medio humildes ¿no? [risas]

RA: Y arriba podrían poner reposeras.

JFV: A mí me llamó mucho la atención la orientación del edificio, porque ahora, que son las cuatro de la tarde de un día de verano, esto está cocinándose.

RA: No, porque tiene un techo complejísimo.

JFV: En realidad, creo que el techo no llega

a proteger totalmente la sala. Cae a plomo el sol del oeste toda la tarde. Es muy raro tener tantas pinturas expuestas más o menos directamente al rayo del sol.

FE: Pero tiene las condiciones.

JFV: Ojalá sea así.²⁰

RA: Es muy interesante esta colección. No como museo, sino como colección, porque uno se acerca a la comprensión de los estilos de los artistas y a la medianía de sus obras, en gran parte.

JFV: Lo que te atrae es que, como dijiste antes, la colección muestra un conjunto que está más cerca del taller que del *cappolavoro*...

RA: Está más cerca de la cotidianeidad, de los resultados estéticos de los artistas, que de las grandes obras museográficas.

FE: Bueno, por otro lado, lo que pasa es que la "gran obra museográfica" es la obra que nosotros tenemos como canónica, y eso tiene su peso. Si algunas obras que no son tan malas hubieran estado en el Museo de Bellas Artes, las veríamos de otra manera. Quiero decir que si cambiás un *quirós* que está en el Bellas Artes por un *quirós* de los que están acá, no habría diferencias mayores. Que estén en el Museo de Bellas Artes tiene una especie de peso canónico. Tal vez, no ahora para mí, que soy más crítico, pero cuando era joven, lo que estaba en el Museo era "la obra", lo que tenía que estar. Por eso, a mí me gustaba mucho Batlle Planas cuando tenía 20 o 30 años. Hoy no me gusta tanto. También cambia el gusto.

20> Posteriormente se informó que el problema existía; cfr.: M. Oybin, "Museo

Fortabat: pinturas argentinas en riesgo por el sol", en *Clarín*, 26-03-2009.

JFV: En síntesis, ¿hay algo que te haya sorprendido de esta colección?

FE: No. [risas]

JFV: El siglo XIX, que es tu especialidad, Roberto. ¿Lo ves reflejado de modo adecuado en la colección? ¿Mal reflejado? ¿Aleatoriamente reflejado?

RA: Hay una idea de un siglo XIX como imagen de nación, que es el gaucho. Hay una idea de tradición, con obras que seguramente las adquirieron para la apertura del museo. A mí me sorprendió "La cautiva"²¹ de Blanes en esta colección, una obra alegórica, de pintura literaria que deriva hacia la idea de lo rioplatense, una colección netamente argentina.

JFV: ¿Vos decís que antes de abrir salieron a comprar algunas obras? ¿Algunos gauchos de urgencia, concretamente? [risas]

RA: Supongo que en determinado momento, cuando ya sabía que su colección se destinaba a un museo, compraba una obra pensando en esto.

JFV: Parece que demoraron mucho la apertura por una cuestión económica, una disputa financiera.

RA: El proyecto es anterior al 2001.

FE: Ahora, sobre el siglo XIX, lo notable es una cosa: toda la pintura es de tema rural y gauchesco, sobre todo. Y muestra el estereotipo de nobleza criolla, cuando el gaucho, en realidad, era también un desarrapado y un fuera de la ley.

JFV: Es lo que insinuó un poco Roberto: hay

una especie de estilización de la pintura con fines de afirmación nacionalista.

RA: Lo interesante es que ahí se filtra la mujer porteña de Rugendas²², que es una odalisca, tomando mate, una figura orientalista.

FE: Pero yo recuerdo retratos gauchescos de pintores del sur de Brasil, más o menos de la misma época, y uruguayos (no me acuerdo ahora quiénes son), donde hay quilombo en los boliches y ves sangre, puñaladas, ves la cosa del hombre malo, alzado.

RA: A mí me parece extraordinaria la selección de la Escuela de París. Si uno comprende lo que es la medianía estilística de esta Escuela. Los *butler*, los *basaldúa*, los *forner*, ninguna obra temprana. En ese sentido es una cuestión muy reveladora para entender las obras.

JFV: Incluso, sin quererlo, un poco desmitificadoras de algunas grandes firmas.

RA: No desmitificadoras, porque uno sabe lo que son esas grandes firmas. Pero, por ejemplo, esa complejidad de la obra de Presas, la mediocridad de alguna obra de Castagnino. Los *bernis* del 79, retratando...

JFV: ¿Por qué te parece que una coleccionista, bien asesorada, compraría una obra tan mediocre?

FE: Y no es que esa obra, inclusive, fuera barata.

RA: Lo que demuestra esta colección es que el gusto, durante mucho tiempo, estuvo determinado por los que se formaron en la Escuela de París.

²¹> Juan Manuel Blanes. "La cautiva", c. 1880.

²²> Johan Moritz Rugendas. "Mujer porteña en el diván", s. f.

JFV: Y tanto por izquierda como por derecha del espectro artístico-político, ¿no?

RA: El gusto era lo que legitimaba la calidad de un artista cuyo puente era haberse formado en la Escuela de París.

FE: Además, no olvidemos que lo que nosotros llamamos Escuela de París era medio una ensalada. Estaban Foujita, Chagall, Modigliani y creo que Utrillo. Pero en el grupo inicial de los argentinos que van a estudiar a París estaban Butler, Aquiles Badi, Bigatti; y después llegaron Spilimbergo, Basaldúa, Berni, etcétera. Otro que influyó mucho en la pintura latinoamericana por esos años fue Andrés Lhote, que era muy buen teórico y docente, pero regular pintor. Creo recordar que Kenneth Kemble fue alumno de él, y estoy hablando de un pintor abstracto.

JFV: Entonces pareciera que, en definitiva, hay algo de esta colección que resulta muy revelador porque muestra una historia del gusto.

RA: Muestra una historia del gusto, y una historia de la evolución de las prácticas de los artistas.

FE: Habría que ver esa evolución, por otro lado, profesional, que tiene cierta trascendencia fuera del gusto de la coleccionista.

JFV: Habría en escena, por lo que dicen ustedes, algo así como dos historias del gusto paralelas y con cierta complejidad interna: una historia personal del gusto de la coleccionista, que a veces choca con el asesoramiento que recibe, y otras veces se intersecta con él; y una segunda historia, la de un gusto de época, donde la Escuela de París dominaba la escena de los compradores con cierto nivel.

FE: Y que a nosotros inclusive, muchos nos

hacían la cabeza, porque los que ponían en galerías, como la Peuser, Witcomb, o la primera Van Riel. Eran las que más frecuentemente visitábamos.

JFV: ¿Cómo era esa historia del gusto? ¿Cuando vos eras estudiante, influía también en tu escuela?

FE: Influyó, porque inclusive había colores que estaban de moda.

JFV: ¿Vos cuándo fuiste a la escuela?

FE: A fines de los años 60.

JFV: Había una enseñanza muy académica todavía.

FE: Pero yo ya había empezado a ir a ver muestras con anterioridad. Empecé cuando tenía 18 o 19 años. Estaban de moda los colores lilas pastel que usaba Soldi. [risas]

JFV: O sea, la paleta de Soldi estaba de moda.

FE: Claro. Los colores lilas y apastelados. Los rosas, el rosa viejo. No se enseñaba en la escuela, sino que eso se veía en las galerías. Y sobre todo en Soldi, claro.

JFV: Es divertido porque hay una historia de los años 60, que es una historia muy convencional, muy distante del superizquierdismo ultravanguardista.

FE: Pero también está lo que cuenta esa historia, que había tipos que a ese ñato de Soldi no lo podían ni ver. Que lo consideraban lo peor, lo más decadente.

JFV: Cuando algunos piensan en el arte argentino de los años 60, no piensan inmediatamente en los tonos de Soldi. Porque no

entra en el fetichismo histórico-cromático que nos legaron los historiadores y los cronistas de los años 60. [risas]

FE: No, porque el fetichismo cromático de la vanguardia son los ocre, los negros, los colores aceitosos.

JFV: Quizá esa paleta estaba mucho más vigente al comienzo de los años 60 que al final.

RA: Hay, por ejemplo, obras de Butler sobre la isla del Tigre, hechas con collage... Eso habla de un decadentismo, el collage ya como técnica antimoderna y casi femenina... es casi un bordado... En este sentido, uno puede entender mucho más el arte argentino desde esos lugares, que desde los lugares de la discusión de la vanguardia.

JFV: Estabas por decir algo sobre el gusto hace un minuto....

RA: Que es interesante que muchas de estas obras las debe haber comprado en la misma época en la cual los Di Tella formaban sus colecciones.

JFV: Eso es un tema importante. Comparar esta colección, que es una gran colección, por cantidad y calidad, con alguna otra. El punto fuerte de esta colección es la pintura argentina. Pintura, sobre todo; principalmente argentina, y también un poco de todas las épocas (siglos XIX y XX), y con un énfasis, quizá, en la Escuela de París. Entre los que tienen más obras expuestas están, en un extremo, Alonso, que no perteneció a la Escuela de París, y en el otro, Soldi. Dicho esto a beneficio de inventario, y siguiendo ahora tu razonamiento: al comparar esta colección con otras colecciones famosas, o representativas, de la Argentina; por ejemplo, la de los Di Tella o la de los Blaquier, ¿qué diferencias y qué similitudes en-

contrás? ¿Qué es lo que hace esta colección sea especial o bien corriente?

FE: Yo tengo a la de los Blaquier como más selecta, más refinada, según cierto criterio. Además, hubo muchas colecciones que en este momento no recuerdo. La de Acquarone, por ejemplo, y la de Mauricio Neumann, que es específicamente surrealista.

RA: Hay muchas otras... por ejemplo, la de Marcos Curi, que no existe más. Ésta es una colección muy personal, en un punto, en la cual uno puede ver los gustos personales. Supongo que le gusta Lascano, y colgó a Lascano al lado de Berni. Y eso es muy meritorio, porque demuestra una gran independencia del gusto y una gran soberbia también.

JFV: Un curador convencional se lo hubiera desaconsejado.

RA: Un curador tradicional no se hubiera atrevido a colgar un Lascano. Y menos en la misma pared con Benedit y Berni.

JFV: Ésa es la parte positiva de que no haya un curador. Así, se puede ver algo fuera del protocolo, fuera de la convención establecida por el "promedio curador".

RA: Lo que lamento es el orden discursivo: los de la Escuela de París, todos juntos. Si hubiese sido todo mucho más mezclado...

JFV: Ahí, en cambio, se ve la presencia de algún curador. Cuando veamos algo que no nos agrade podemos decir: *Ecce curator...* [risas]

RA: En otros espacios se ve la presencia de un orden monográfico, por artista, el caso de Alonso.

JFV: Mi pregunta era, más bien, si en ese orden monográfico se ve la intervención de algún ojo más convencional.

RA: Pudo haber sido la propia coleccionista.

JFV: ¿Te parece que la coleccionista pudo haberlo organizado estrictamente así?

FE: Se paseó, seguro.

RA: Pudieron haberlo ordenado de alguna manera, y ella hizo el corte final, seguramente. No ha hecho un corte profesional, aunque hay una lectura ordenada de la colección, que nos puede parecer buena o mala.

JFV: Es más fácil organizarlo agrupando las firmas y las fechas, que por sus tendencias, sus escuelas; eso es más complicado.

RA: Organizados por nombre, todos los *bernis* juntos. Lo cual produce algunas distorsiones muy fuertes, porque al lado de una obra del 20 hay una del 70, y eso genera una distorsión visual tal que parece que no hubiese un orden...

JFV: Y como colección, ¿es una colección más inclinada hacia el lado de los grandes nombres, o más bien hacia las obras?

RA: Está lleno de obras menores.

JFV: Del patrimonio que conocés de esta coleccionista, ¿qué cosas sustrajo de esta exhibición pública? Por ejemplo, hay muy poco impresionismo, y sospecho que debe tener al menos alguna obra.

RA: Porque creo que eso era lo que tenía en el exterior, y deben haber quedado allí. Simplemente, creo que pagar los derechos aduaneros para entrar una pieza impresionista acá no se justifica. No creo que le hayan dado exención impositiva para entrar pinturas.

FE: Y a mí me dijo Sarita que había comprado en la Feria, pero no sé si es cierto o no.

JFV: Quizá sería una buena idea visitar la colección dentro de un tiempo para ver si nuestras primeras impresiones se sostienen.

FE: Si, porque las obras parecen puestas como para no ser movidas. Hasta los nomencladores en la pared están colocados fijos, en bronce.

Desgrabación de Victoria Villalba

Por una nueva iconología

Mariano Oropeza

Antropología de la imagen

Hans Belting
Katz Editores
Buenos Aires, 2007
321 páginas

Yo quisiera una Historia de las Miradas
Roland Barthes

I want to make something that has more of the truth and not so much of art
Robert Frank

Tanto Barthes como Frank anuncian las fronteras epistemológicas que el heurístico *Antropología de la imagen* de Hans Belting proyecta como plan de obra. Caminando sobre los campos minados de la representación, cuya crisis repercute en las correspondientes crisis de la imagen (p. e. posthistoria) y la crisis del cuerpo (p. e. posthumano), el historiador y arqueólogo alemán emprende una serie de restituciones en el estudio de las imágenes que amplían el radio de acción fuera de las interpretaciones habituales de la imagen en la historia del arte. Demasiado centradas en las características del medio, sea pintura, fotografía o imagen digital, es cierta su crítica en cuanto a que mucho del acercamiento a la heterotopía imagética reduce discrecionalmente la percepción al aspecto cognitivo, y promueve una retórica de la imagen. El mayor esfuerzo del libro se centra en restituir la faz sensorial de la representación icónica y en eso cobra interés la tríada medio-cuerpo-imagen que coloca al ser humano en el

rol fundamental de soporte de la imagen. Afirma el profesor berlinés: “somos nosotros mismos el lugar de las imágenes”. Con esta afirmación quiebra la reducción funcionalista de las diversas semióticas de la imagen, aún perdidas en las imposibles simetrías entre signos lingüísticos y signos visuales, sin entender la praxis de la comunicación. Por otra parte, la opción existencialista, o más bien antropologista del autor, se enfrenta a la academicista historización que padeció la historia de la imagen. Para Belting resulta impensable comprender las temporalidades que juegan en la percepción actual, los significados que pueden tener las representaciones en un tiempo y espacio particular, sin delinear las correas de transmisión históricas sustentadas en la atávica experiencia de la muerte, el tiempo y el cuerpo. Tenemos pues en *Antropología de la imagen* una Historia Cultural de la Imagen que es análoga a una Historia Cultural del Cuerpo. De esa manera, Belting se transforma en un compañero de ruta de la impronta warburgiana. Así pretende cartografiar el teatro de las imágenes humano que obliga en cada transformación a nuevas formas de mirada, adecuando el imaginario histórico-social, y simultáneamente, regulando las fuerzas simbólicas –y reales–. Ello no implica exaltar acríticamente las “nuevas imágenes” de la era virtual sino trazar genealogías que nos pueden llevar a la teoría de la imagen en Dante como los antecedentes de los avatares de los internautas y el neomisticismo del ciberespacio. Fruto de sus trabajos en Karlsruhe, donde enseña e investiga desde 1992, y con los aportes de su grupo de antropología e imagen ini-

ciado en 2000 con historiadores del arte, críticos literarios, filósofos, especialistas en neurociencias y psicólogos, los principales artículos constituyen los tres primeros capítulos, especialmente “El lugar de las imágenes II. Un intento antropológico” que justifica la veta antropológica en la relación entre imagen y cuerpo-persona, y el final, “La transparencia del medio”, no por su singularidad teórica, de mucho menor calibre del grueso de las reflexiones de Georges Didi-Huberman o Barthes, sino por el vuelo poético con el que analiza una fotografía que intenta actuar contra el artefacto técnico, liberar la información frente al cúmulo ensordecedor de imágenes de los medios masivos. El ejemplo de Robert Frank sirve al historiador alemán, en principio, corroborando la elisión permanente de la fotografía moderna entre representación medial e representación mental; y además justificando la noción de que las imágenes anidan en una corporalidad que conjuga estados, acciones y tiempos.

Entre estos capítulos aparecen algunos que llamarán la atención a no historiadores del arte, haciendo visibles las pertinencias de la imagen en la cuestión de los escudos y los retratos; a los no antropólogos, en lo referido a la imagen y la muerte; y a los no críticos literarios, con una lectura renovada del Dante en clave teoría de la imagen. Especie de ejemplificación documental e histórica de las tesis que sostiene el autor, el tramo central del libro en definitiva contrapesa negativamente por su recursividad, repitiendo casos, y además no aportando un desarrollo conceptual que ahonde en algunas de las preguntas que matizan las primeras páginas: “¿Qué aspecto podría tener entonces en la actualidad un discurso acerca de la imagen y de lo que constituye la cualidad de la imagen?” (pág. 19); o directamente si no sería conveniente llamar “*visual studies*” a esta selección de *papers* de “antropología de la imagen”, y así emparentarlos con los uniforma-

dores estudios culturales. ¿O acaso la antropología de Belting, que indaga cualquier representación “buscando comprender los mecanismos simbólicos que seguimos en nuestro trato con las imágenes” (pág. 178), no es una versión de los *visual studies* que proponen rebajar la pregunta por la condición estética-ideológica de la imagen?

Ya en las primeras páginas contradice cualquier intento de abstracción filosófica que pueda diseccionar el nexo corporal en el devenir histórico. De acuerdo en una primera lectura queda el interrogante de si volver a localizar la imagen en el cuerpo es suficiente para incluir la dimensión ideológica-política. Las escasas líneas que deja abiertas se hacen ruidosas en ejemplos como la resemantización de la Virgen de Guadalupe en México, que trae a colación en varios pasajes, sin precisar que la mirada se recicló por circunstancias histórico-sociales precisas del joven estado mexicano, ávido de imágenes que solidifiquen una sociedad en armas fragmentada y por castas. Falta en Belting buscar en los corrimientos de las miradas formas del devenir político y no sólo imaginológico, y de ese modo completar el espíritu de una gesta de historia cultural. De otra manera, su ambivalente antropología visual, con el remolino gnoseológico y documental de yuxtaponer diferentes objetos y soportes a las “obras de arte”, no hace más que restar el sentido, y solapar las fisuras y heridas, que justamente el profesor alemán pretende reencontrar en su nueva “iconología”.

Paradójicamente, la deficiencia de este tratado “antropológico” contra la idea de la imagen asesina de lo real –y el sujeto–, y del reinado tecnológico del artefacto-medio sobre el cuerpo, es no sumergirse en las implicancias de la imagen hecha carne, aquella primordial experiencia del sujeto y sus experiencias ante/con/del mundo. Un movimiento corporal y cosmológico que lleva las marcas de las luchas políticas por la identidad.

La apariencia de lo que no tiene apariciencia

Autora de la reseña **Mara De Giovanni**
Muestra **Matiné**
Espacio **Ruth Benzacar. Galería de Arte**
Artista **Liliana Porter**
Técnicas **Instalación, Objeto, Pintura, Otras**
Inauguración **13-05-2009**
Cierre **19-06-2009**

“Si tenés la tarde libre, date una vuelta por la *Matiné*. Hoy dan una de Porter con música de Meyer. En apariencia es *light*, porque en los anuncios hay imágenes de perritos, conejos y unos patos con picos de plástico y plumas al viento.”

Y sí, en la consideración de la apariencia, esta supuesta apreciación es acertada. Sin embargo, como explica Adorno en su *Teoría Estética*, “la definición del arte mediante la apariencia estética es incompleta: el arte tiene la verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia”. Entonces la cuestión comienza a complicarse, porque detrás de la apariencia estética de Porter hay más apariencia...

En conversación con Ana Tiscornia, Porter define su obra como “leves modificaciones, pequeños gestos que hacen que lo que [los objetos] son y lo que quieren ser se parezca mucho. Un perro disfrazado de perro, por ejemplo, se trata de una apariencia que cubre otra apariencia”. Es que

Porter comprende que la rebelión moderna “contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia” es ilusoria (Adorno). Y, en tanto ilusión, juega a disfrazar la apariencia con la apariencia misma de esa apariencia. Así, en este juego de desplazamientos de las apariencias, surge aquella otra apariencia que, hasta el momento, no tenía apariencia.

La exhibición está conformada por obras-registro de esas leves intervenciones de objetos, fácilmente reconocibles, recopilados o producidos en diferentes tiempos. Entre ellas se incluye la presentación del cuarto video que Porter realizó en 2009 que da nombre a la muestra: *Matiné*. Éste se compone de veintiún micro-escenas que, con música de Sylvia Meyer e impecable imagen y sonido, hacen cómplice y partícipe al espectador de ese juego de apariencias. Entre otras, un pollito a cuerda, lechugazo mediante, se transforma en “Ensalada de pollo”; soldaditos, carretas, cañones y caballos de juguete son resbalados en pintura roja; siete patitos, a pico cerrado, forman un “Coro” que hace vibrar sus cuerpos; un conejo dibujado es disfrazado con una máscara de tigre y “Lulú”, llena de brillantes plumas, se presenta como “corrompida, perfumada y ofrecida pa’ los goces del amor”.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Sistemas de caminos / Florencia Levy	11.06 al 18.07
	Sobre domesticación / Carla Graciano	11.06 al 18.07
Alberto Sendrós	El Pedimento / Ana Gallardo	15.05 al 10.06
Appetite	El volcán, ceferino, el fantasma... / Mauro Guzmán	15.05 al 11.07
	Caras maquilladas / Patricia Martínez	15.05 al 11.07
Ápice Arte	Pinturas y Objetos / Sergio Schmidt	19.06 al 17.07
Barbarie	Sin perder el hilo / Artistas varios	29.03 al 30.07
CC Borges	Conjuros del color / Juan Carlos Lasser	20.05 al 15.06
CCEC (Córdoba)	Homenaje a Nicolás García Urriburu	11.06 al 11.08
CCEBA - Sede Florida	V. Gómez, M. Rubio, M. Robles, L. El Halli Obeid, y otros	28.04 al 26.06
CC Moca	Equipaje en mano / Sabrina Mezzaqui	05.05 al 28.06
CC Rojas	Historias de amor / Artistas varios	14.05 al 17.06
Espacio Fundación Telefónica	Blue sky / Francisco Ruiz de Infante	26.03 al 16.06
Federico Towpyha	Muestra erótica colectiva / S. Donovan, M. Bordese, y otros	14.05 al 15.06
Fundación Klemm	Estados de la materia / L. Battistelli, E. Bairon, M. Harte, y otros	28.04 al 19.06
Fundación PROA	Espacios urbanos /A Gursky, C. Höfer, A. Hütte, T. Ruff, T. Struth	01.05 al 30.07
Fundación Standard Bank	Inmanencias / Lucrecia Seligra, Bruno Stecconi, Victoria Sagayo	20.05 al 25.06
Imán de la Boca	Fabiana Barreda, Giselle Bliman, Julieta Anaut y otros	25.04 al 30.06
Jacques Martínez	Rizoma 4 / I. Hartavi, V. Gutiérrez, R. Conlazo, R. Oller	13.05 al 26.06
Jardín Oculto	La Trampa / Constanza Piaggio	18.05 al 14.06
Jorge Mara - La Ruche	Un diálogo de signos / León Ferrari, Henri Michaux	09.05 al 30.06
La Casona de los Olivera	Infancia / Laura Ortego, entre otros, Pablo Mattioli	04.04 al 14.06
macro (Rosario)	Maquinaciones / Edgardo Antonio Vigo	07.05 al 28.06
	Residencias Malincué 2008 / J.I. Pfaffen, A. Goldstein	07.05 al 28.06
Malba	Equinus Equestris / Luis Fernando Benedit	15.05 al 27.07
Mapa líquido	Planetícolas / Emiliano López, Silvina D' Alessandro, Nat Oliva	15.05 al 20.06
MNBA	Diversidad y Memoria / Artistas varios	05.05 al 10.07
Museo Caraffa (Córdoba)	Gerardo Repetto, Dolores Cáceres	13.04 al 15.06
	Ernesto Berra	30.04 al 15.06
	Premio Fernet Branca / Artistas varios	30.04 al 15.06
	Juan Carlos Castagnino	30.04 al 15.06
MMBA F. Félix de Amador (Luján)	Inauguración Simultánea / B. Fernández, V. Lemme, G. Mc Loughlin	23.05 al 20.06
Museo de Arte Tigre (Tigre)	Carlos Alonso, Carlos De la Mota	28.04 al 16.06
Museo Sívori	Anhelo Hernández	16.05 al 07.06
Ruth Benzacar	Matiné / Liliana Porter	13.05 al 19.06
Victor Najmías	Trastienda / R. Aizenberg, R. Forner, A. Heredia, y otros	30.04 al 30.06
Wussmann	Obra reciente / Juan Astica	10.06 al 21.08
masotta-torres	Obra inédita / Jorge Pirozzi	05.06 al 17.07
VVgallery	Desiertos Antrópicos / Sofía Silva	04.06 al 27.06

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
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
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
Elsi del Río	Arevalo 1748	MA-VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 14hs
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
Fundacion OSDE	Suipacha 658 - 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
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
Jardín Oculito	Venezuela 926	MA -DO: 12 a 20hs
Jorge Mara - La Ruche	Paraná 1133	LU-VI: 11 a 13.30hs y 15 a 19.30hs; SA: 11 a 13.30hs
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-VI: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
LDF - Espacio de Arte	Perú 711, 1° N2	MI-VI: 17.30 a 20 hs / Otros horarios con cita previa.
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
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MAT - M de arte de Tigre	Paseo Victórica 972 (Tigre)	MI a VI: 10 a 19; SAB, DOM y FER: 12 a 19
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-VI: 12 a 21hs
MNAD - Museo Nacional de Artes Decorativas	Av. del Libertador 1902	MA-DO: 14 a 19 hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
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
Niundiasinunalea	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