

**CRITICA
VISUALIDAD
INFRAESTRUCTURA**

JUSTO PASTOR MELLADO

INDICE

0.- ABSTRACTS	p. 3
I .- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TEXTO QUE TENIA PREPARADO Y QUE NO VOY A LEER.	p.10
II .- PRODUCCIÓN DE INFRAESTRUCTURA	p.15
III .- EL DESEO DE CASA: EL LUGAR DE ARMANDO REVERÓN EN LAS INFLEXIONES METODOLÓGICAS HABILITADAS POR LAS CURATORÍAS DE INFRAESTRUCTURA.	p.30
IV .- DE UN MODO ELUSIVO Y SUTIL, ARTE POLÍTICO	p.43
V .- NOTA PARA REDIMENSIONAR EL DEBATE SOBRE ARTE Y POLÍTICA, EN EL CAMPO DEL ARTE HISPANOAMERICANO.	p.63
VI .- NOTAS PARA UN DEBATE SOBRE ARTE Y POLITICA EN HISPANOAMERICA.	p.68
VII .- UNA ESTRATEGIA CURATORIAL DE DOBLE SOPORTE: RELOCALIZACIÓN DE LA PICTORIALIDAD Y REGRESO AL OBJETUALISMO DURO.	p.71
VIII .- UNA NOVELA CHILENA DE ARTE Y POLITICA	p.74
IX .- BIENALES: DEL MONUMENTO SOCIAL A LA PARADOJA IDENTITARIA.	p.92
X .- LA MODERNIDAD COMO RUINA ANTICIPADA.	p.105
XI .- COMPLEJO MUSEO DEL BARRO: UN CASO DE OBRA INSTITUYENTE.	p.122
XII .- REPENSAR EL MUSEO EN LATINOAMERICA.	P.133

ABSTRACTS

1.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TEXTO QUE TENIA PREPARADO Y QUE NO VOY A LEER.

Este es un texto que no leí en el coloquio asociado al primer Festival Internacional de las Artes de Medellín (FIM), al que fui invitado por Alberto Sierra, en julio de 1997. Inicialmente iba a leer un texto sobre el trabajo de Nury González –*Tránsitos cosidos*- ; sin embargo, a medida que pasaban los días y se comprometían las discusiones de los participantes, hubiese sido una falta de rigor no hacer referencia al debate en curso. De modo que me pasé varias horas en la pieza del hotel re-escribiendo la ponencia, ya que tenía que explicar porqué no iba a leer lo que ya había preparado, sino otra cosa, que si bien no abandonaba el eje inicial, incorporaba unos elementos que en torno al tema Arte y Ciudad me permitieron indicar una hipótesis que se había revelado hasta entonces de gran utilidad: el Arte (siempre) está *contra* la Casa; y por extensión, el Arte está (siempre) *contra* la Ciudad. El texto apunta a describir en qué consiste esta noción de *contra*, cercana a la práctica de la parodia.

2.- PRODUCCIÓN DE INFRAESTRUCTURA

Es la re-elaboración del texto que me solicitó Ivo Mesquita para el catálogo *Cartographies* (1993). Siempre tuve la impresión de que no respondí con satisfacción a su solicitud y que su caballerosidad y ética curatorial lo condujeron a tomarlo tal cual lo recibió. Esto se debe a diferencias en la percepción de los problemas. Ivo me había invitado a escribir sobre la singularidad de su propuesta curatorial, pero tomando en cuenta la rugosidad de superficie que daba consistencia a la trama de dificultades que se planteaba a la circulación del arte latinoamericano, en el mundo, en esa coyuntura. Admito que me faltaba información y carecía de suficiente perspectiva. De modo que tomé la decisión de ajustarme a la singularidad de mi propia ficción operativa, asentada en el modelo del corte y confección. De todos modos, es un texto que ha hecho su camino y ha resistido a la usura de las décadas, convirtiéndose en la base diagramática de mi trabajo sobre las filiaciones en las prácticas simbólicas.

En el fondo, este texto es una continuación de *El efecto Winnipeg*, que fue el título del texto en *Cartographies*. Fue escrito para ser leído en un coloquio, cuyo título no recuerdo, pero que tuvo lugar en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, en julio del 2001. Fue publicado en el sitio web de *Micromuseo (al fondo hay sitio)*, proyecto museal y curatorial dirigido por Gustavo Bungtinx, bajo el título *Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura*.

En el 2011 este texto fue incluido en el libro *Una teoría del arte desde América Latina, editado por José Jiménez* (Turner/Noema), que reúne textos de artistas y teóricos de distintas naciones latinoamericanas, tales como Nelson Brissac, Eva Grisntein, Jaime Cerón, Ticio Escoba y Pablo Oyarzún, entre otros.

3.- EL DESEO DE CASA: EL LUGAR DE ARMANDO REVERÓN EN LAS INFLEXIONES METODOLÓGICAS HABILITADAS POR LAS CURATORÍAS DE INFRAESTRUCTURA.

A propósito de la formulación de la hipótesis del curador como productor de insumos para la escritura de historia, fui invitado en el 2005 por Luis Enrique Pérez-Oramas a participar en un pequeño coloquio que tuvo lugar en Caracas, durante los días que precedieron a la apertura de la magnífica muestra que concibió bajo el título *El lugar de los objetos*. En este caso, tal como lo señala el título de esta ponencia, la obra de Reverón, pero en particular el trabajo analítico sobre su objetualidad, me condujeron a formular una segunda hipótesis: el “deseo de casa” para el arte chileno. La construcción del Castillete me permitió asociar esta decisión “anómala” de producción subjetiva con la crisis de vivienda por la atravesaba, y atraviesa todavía, el arte chileno contemporáneo. La hipótesis que elaboré en *Cartografías* estaba edificada sobre el trazado del corte y confección; es decir, correspondía a la fabricación imaginaria del vestuario como casa-portátil. Desde ahí, el paso a través de los objetos de Reverón, me condujo invariablemente a pensar en el mobiliario representacional de la casa deseada. Lo cual implicaba, desde ya, la consideración de un cierto tipo de precisión simbólica sobre la necesidad de una política habitacional para el arte chileno, porque es un arte “sin-casa”.

4.- DE UN MODO ELUSIVO Y SUTIL, ARTE POLÍTICO

El texto fue escrito para ser leído en el coloquio que tuvo lugar en Badajoz en febrero del 2002 a propósito de la inauguración de la muestra *El final del eclipse*, curatoriada por José Jiménez. Esta fue inicialmente montada en Telefónica de Madrid en el 2001 y circuló por Monterrey, México DF, Santiago de Chile, entre otras ciudades, llegando a ser expuesta finalmente en Sao Paulo, en el 2005. El texto es un comentario al catálogo de la muestra y no fue leído durante el coloquio a raíz de su extensión. Expuse, a título casi ceremonial, un resumen que abordaba las condiciones de su escritura, sobre todo, el desarrollo de una hipótesis que apelaba a la imposibilidad de aceptar en el 2002, algunas tesis contenidas en catálogos españoles, escritas en 1992. Es decir, en el 2002 les hubiese sido imposible escribirlas. Esto, para señalar lo que entre esas fechas había tenido lugar en la escritura y que *El final del eclipse*, presentaba la utilidad de reconstruir los obstáculos epistemológicos que una cierta crítica española había levantado como sujeto de enunciación y de inscripción de unos escasos casos de producción de universalidad.

5.- NOTA PARA REDIMENSIONAR EL DEBATE SOBRE ARTE Y POLÍTICA, EN EL CAMPO DEL ARTE HISPANOAMERICANO.

Texto elaborado en el 2004 y que toma por objeto de análisis el triángulo accional que se construye a partir de la realización de la Primera Bienal del Mercosur (Frederico Morais), en 1977; la XXIV Bienal de Sao Paulo (Psulo Herkenhoff), en 1998; y la

exposición *Cinco versiones del sur* Maricarmen Ramírez, Ivo Mesquita, Gerardo Mosquera y otros) en el 2000.

6.- NOTAS PARA UN DEBATE SOBRE ARTE Y POLITICA EN HISPANOAMERICA.

En algún momento, no recuerdo con exactitud, me fue solicitado un artículo para una revista de estudios iberoamericanos, editada en Madrid por una especialista argentina en literatura latinoamericana, cuyo nombre no retuve. Escribí dos versiones, señaladas aquí como capítulos 5 y 6, que reproducían la desconfianza teórica y metodológica en las “invenciones” del arte latinoamericano; pero ninguna de las dos satisfizo el criterio de la editora que me las devolvió sin mayor ceremonia, argumentando de manera expresa que no correspondía ni a las exigencias académicas ni a las expectativas de la edición. Guardé ambas versiones para un uso en el debate local, ya que se conectan con el texto que viene a continuación, y que escribí especialmente para el catálogo de la IIIa Bienal del Mercosur, que tuvo lugar en el 2001. El objeto de mi reflexión fue la ausencia de necesidad teórica para forjar un concepto práctico de “arte latinoamericano”. Pero sobre todo, esta aproximación estaba ya sobredeterminada por la escritura de la introducción al catálogo de la muestra *Historias de transferencia y densidad*, que realicé en el MNBA en octubre del 2000, en el marco de *Chile 100 años*.

7.- UNA ESTRATEGIA CURATORIAL DE DOBLE SOPORTE: RELOCALIZACIÓN DE LA PICTORIALIDAD Y REGRESO AL OBJETUALISMO DURO.

El texto se refiere a la curatoría que hice para la III Bienal del Mercosur. Habiendo sido curador del envío chileno de la primera y segunda versión, en esta ocasión realizo un análisis sobre lo que fueron dichos envíos, y los “avances” que habían tenido lugar en el 2001, en la escena local, puesto que aprovechaba la tercera bienal porque concentraba su objeto en una polémica específica, propia, que poseía unos antecedentes cuya enumeración permitía fijar un estado de avance de la teoría y de la producción de obra, en torno a la recuperación del discurso y de la práctica crítica de la pintura, después de décadas de (en)cubrimiento objetual. En el entendido que las producciones objetuales mayoritarias se habían convertido en un nuevo academismo, terminando por banalizar las conquistas políticas del “conceptualismo caliente” de los “orígenes”.

Solo las artes visuales mantienen en Chile el espacio de anticipación crítica que en los años sesenta había sido encarnado –es un decir- por la sociología y la ciencia política. Es decir, fuera de todo academismo, tanto pictórico como objetual, el envío chileno a la III Bienal de Artes Visuales del Mercosur se propone fortalecer este carácter anticipativo, estableciendo un guión curatorial que satisfaciendo los ejes de la curatoría general, afirma una estrategia de doble soporte: relocalización de la pictorialidad y regreso al objetualismo duro. Lo que implica, por cierto, desterrar toda nostalgia para afirmar el valor de los re-comienzos. Se trata, pues, de recuperar el sentido inicial que tuviera la secuencia de infracciones formales que caracterizaron la escena chilena de los ochenta y que la definieron como el momento de mayor densidad plástica del último período.

8.- UNA NOVELA CHILENA DE ARTE Y POLITICA (Sobre la resistencia a los procesos de globalización aluvional)

El propósito de este texto escrito fragmentariamente en momentos distintos entre el 2007 y el 2009 fue desdramatizar el uso y las perspectivas de desarrollo de una palabra-valija cuyas condiciones de aparición debían, a mi juicio, ser reconstruídas. Dicha palabra era, obviamente, "globalización". Y lo primero que abordé fue la historia de la popularización del uso de la palabra-valija "globalización". Esa historia de la popularización era tan solo el reverso de la historia de su necesidad como plataforma de asistencia discursiva.

El inicio de este ensayo, al apelar a una fábula fisiognómica y meteorológica, tiene por objeto remover la borra nocional que se había instalado en los aparatos de progresión académica, en el escenario de producción de los "saberes menores" en las ciencias humanas de las últimas décadas, en esta región del continente. Me refiero a "saberes menores" y no a "saberes minoritarios" en sentido guattariano, para establecer distinciones políticas que acarrearán diversas tácticas de simulación y encubrimiento acerca de los presupuestos, tanto financieros como epistemológicos, a que la palabra-valija en cuestión remite como fetiche tipográfico, conceptualmente determinado por los "estudios culturales", aparecidos en la era de las post-dictaduras regionales, una vez que los recursos financieros de la ONG fueran redestinados a planes de desarrollo garantizadores de las transiciones democráticas en curso.

Debo señalar que en principio, el texto fue la respuesta inconducente a una solicitud de Maricarmen Ramírez y Luis Camnitzer sobre un tema que era motivo de una preocupación creciente en el medio en que circulaban: arte y globalización. Las primeras tentativas de escritura y las discusiones iniciales sobre la pertinencia de mi punto de vista editorial no fue compartidas por los editores y el texto fue devuelto, sin mayor comentario. No satisfice en absoluto sus expectativas, lo cual no me resultó para nada sorprendente, porque ya había entendido desde hacía un tiempo que mi trabajo no formaba parte de sus agendas editoriales.

Lo que entendí claramente fue que había otro modelo de globalización que homogeneizaba mi propio discurso crítico y descalificaba mi pertinencia para ocuparme de los "temas" cuya relevancia, tanto Ramírez como Camnitzer afirmaban como correspondientes a una orden del día cuyos supuestos no compartía.

9.- BIENALES: DEL MONUMENTO SOCIAL A LA PARADOJA IDENTITARIA.

A mediados del 2003 participé en un congreso de cultura en La Habana. Era un evento organizado por el propio ministerio de cultura, de modo que en esa medida, no estaba dirigido por el equipo de la Bienal de La Habana. Menciono esta situación porque de otro modo jamás hubiese sido invitado a Cuba, a discutir sobre estas cuestiones, en la medida que no era el interlocutor santiaguino de dicho equipo. En las discusiones de este encuentro hice la observación sobre cómo la Bienal de La Habana intervenía en las

escenas locales de un modo perverso, ya que sus visitas poseían un modelo implícito de validación de determinados circuitos locales que eran directamente funcionales a la visita. Dicho esto, pude exponer el contenido de este trabajo realizando un análisis de lo que había significado para el arte del cono sur la realización de las bienales de Lima, de Porto Alegre y de Sao Paulo, en una misma coyuntura. Todo esto, planteado en la perspectiva de colocar la discusión sobre la necesidad de una bienal para Santiago de Chile.

Uno de los elementos que me adelanté en señalar fue que una de las razones por las que una ciudad autoproduce una bienal, tiene directa relación con fallas e insuficiencias de su sistema museal. Había que estudiar más profundamente esta relación: fragilidad museal e inflación de una bienal. De esta manera, en términos generales, pude plantear la hipótesis que **una bienal se legitima como un dispositivo de reparación.**

Por cierto, la Primera Bienal del Mercosur, en el terreno de la habilitación de lugares de exposición, había permitido llevar adelante un gran proceso de museificación mínima de sitios específicos, que habían pertenecido a empresas con una historia pregnante en la ciudad. Lo que hizo la bienal fue hacer visible una riqueza patrimonial urbana que en el corto plazo fue reconocida por la ciudad. Es así como en la Segunda Bienal se revalorizó la zona que ocupara durante un siglo casi, la compañía de dragado del río Guaiba. Este era un enclave industrial, situado en el borde del río, junto a la Usina del Gasometro, respecto de cuya historia la propia comunidad de la ciudad no tenía conocimiento. La bienal abrió las puertas a un proceso de reconocimiento de la historia industrial y de la historia del manejo de la navegación fluvial.

Sin embargo, abordé los incidentes en torno a la curatoría de la XXV Bienal de Sao Paulo, donde quedó demostrado que los grupos de inversión configuran por si solos un nuevo bloque discursivo, que necesitan curadores ideológicamente más dóciles para llevar adelante sus proyectos. Finalmente, una bienal resulta ser un complejo de inversiones demasiado importante como para dejarlo estrictamente en manos de los curadores. A tal punto, que los inversionistas son quienes hoy, directamente, ejecutan la "curatoría de facto" de una bienal. Al fin y al cabo, después del exceso diagramático de la XXIV Bienal, la disputa por el poder se hizo visible como nunca antes, en la historia paulista del arte: la bienal siempre fue el escenario de una disputa por la hegemonía de la vanidad social estructurada. Y las disputas de la XXV Bienal no hicieron sino sintomatizar el rol de las disputas entre dineros viejos y dineros nuevos en la estructura de la Fundación, que se ha convertido en un monumento institucional.

10.- LA MODERNIDAD COMO RUINA ANTICIPADA.

Escribí el presente estudio en el 2007 como una contribución al proyecto editorial *Documenta 12 Magazine*, al que fui invitado por María Berríos, que era miembro del equipo de asistentes de los responsables del proyecto, Georg Schöllhammer y Cordelia XXX. Re-escribí una ponencia reducida para poder leerla en el coloquio que tuvo lugar entre el 11 y el 13 de septiembre del 2006 en el Goethe-Institut de

de Hong-Kong. Lo que recuerdo de dicho coloquio es que por debajo de todas las discusiones se colaba el tema de las relaciones entre completud e incompletud de las modernidades discontinuas que articulaban escenas tan disímiles como las que estaban allí representadas¹.

Esta contribución, de la que un resumen extremadamente reducido fue publicado en el catálogo de *Documenta 12 Magazine*, no fue conocida en la escena chilena. El texto largo tampoco; de modo que, como casi todos los textos aquí presentados, deben ser considerados como *inéditos*.

La versión larga, entonces, fue escrita luego de años de contacto productivo con la escena crítica peruana, de modo que gran parte de las elaboraciones proceden de la comparación de ambas escenas, sobre todo en el ámbito de la arquitectura y de la producción serigráfica, en torno a la coyuntura de los 70's. Particular relevancia tiene la mención al caso de E.P.S Huayco y los trabajos de Ruiz Durand durante el velasquismo, así como las observaciones acerca de lo que he denominado "modelo chileno de transferencia", que involucra un tipo ejemplar de especificidad diagramática que no ha sido suficientemente considerada por la crítica de las escenas vecinas.

Un elemento importante a considerar es que la escritura de este ensayo es contemporánea de la crítica ejercida a la exposición de los trabajos visuales de Nicanor Parra en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, en septiembre del 2006.

11.- COMPLEJO MUSEO DEL BARRO: UN CASO DE OBRA INSTITUYENTE.

En marzo del 2007 tuvo lugar la cuarta versión de la Bienal de Valencia, en la que Ticio Escobar fue co-curador junto a Kevin Power. En esa ocasión hubo una presentación en forma del Museo del Barro de Asunción, como "obra institucional", al interior de la muestra *Otras contemporaneidades. Convivencias problemáticas*. A juicio de Kevin Power, "lo indígena" se une a "lo contemporáneo" (...) dando una respuesta al propio tiempo en relación con las circunstancias del momento de cada cual, entonces existen tantas contemporaneidades como presentes culturales distintos". En el fondo, la pregunta que anima el trabajo curatorial de Ticio Escobar, en ese momento, es "¿Quién es mi contemporáneo?" .

Para los efectos de la concepción y producción editorial de la obra "Complejo Museo del Barro / Obra institucional" tomé en cuenta dos escenarios: el primero, la producción de la obra de Carlos Colombino; el segundo, el modelo designativo de los *kamba ra'anga*, en el límite de las artes populares.

12.- REPENSAR EL MUSEO EN LATINOAMERICA.

En octubre del 2007 fui invitado a participar en el coloquio Global art and the museum, en ZKM (Karlsruhe) que organizó Hans Belting. Escribí esta ponencia, retomando algunas cuestiones que ya había trabajado en El Museo del Barro / Obra institucional,

¹ <http://www.aaa.org.hk/WorldEvents/Details/6484>

agregando el caso de la formación del Museo Allende como otra de las anomalías constituyentes que tenían lugar en algunas escenas subordinadas.

Lo que expuse fue la hipótesis del museo como la casa del mito contemporáneo, como un lugar en que verbo e imagen se articulan para repensar las condiciones de escritura de la historia. El museo, para nosotros, debiera ser como ese espacio ceremonial establecido por el *tobich*.

Estos dos casos de museos anómalos perviven gracias a la voluntad de unas iniciativas de autoproducción. Sin embargo, en esto reside su gran fragilidad institucional. En sus condiciones de existencia, el Estado participa de modo precario. Más bien, como sucede a menudo, se ve obligado a participar en iniciativas que lo superan. Y las instituciones que los sostienen, deben recurrir a la ayuda extranjera para realizar las tareas mínimas que se han impuesto sus equipos de conducción. Esto reproduce condiciones de asistencia internacional que debe plantear modelos de desarrollo que no signifiquen el traslado mecánico de experiencias de gestión museal pensadas para instituciones del primer mundo. En todo proceso de transferencia y de cooperación existe una merma de traslado que afecta a instrumentos y espacios de recepción, los que dan lugar a nuevas formas de gestión y promoción de proyectos que involucran a significativos sectores de ciudadanos. En este contexto, este tipo de museos pueden pasar a ser verdaderos dinamizadores de una vida micropolítica que pone en el centro de su preocupación, la disolución de las fronteras entre arte contemporáneo y producción social de subjetividad anclada en estas formas de manufactura popular e indígena, cuya circulación atraviesa directa e indistintamente una gran cantidad de espacios simbólicos.

I

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TEXTO QUE TENIA PREPARADO Y QUE NO VOY A LEER.

Participar como los últimos panelistas implica la inevitable y no deseada responsabilidad de iniciar la ceremonia de despedida. El rito de cierre debe ser cumplido más allá de la particularidad del título original de mi conferencia: *Algunas consideraciones sobre el poblamiento pictórico del territorio*. Habiendo escuchado las intervenciones de los colegas no solo es un asunto de cortesía, sino una exigencia metodológica tomar en cuenta algunas de sus observaciones, obligándome a resituar la perspectiva del trabajo que aquí debo presentarles, para satisfacer de manera más estricta la petición de reflexión sobre Arte y Ciudad.

Originalmente, el texto que debo presentarles corresponde a mi intervención en el catálogo de la exposición de artistas chilenos emergentes que se inaugura el próximo 21 de julio, en el Museo de Artes de la ciudad de San Antonio, en el Estado de Texas, Estados Unidos, teniendo como curadora a Beverly Adams..

La discusión curatorial que sostuvimos me llevó a considerar tres núcleos significativos que permitieran agrupar las obras: la Ocupación, el Poblamiento y el Viaje. Esta operación repetía una ficción analítica que había puesto en funcionamiento en diciembre del año pasado, cuando debí escribir el texto de presentación de una muestra de la escena plástica emergente, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Dicha ficción remeda el triángulo culinario de Levi-Strauss. La necesidad de dicho triángulo paradigmático pretendía satisfacer la demanda de un marco que permitiera asentar mis propios criterios de selección. Al menos cumplo con una exigencia de *pequeña epistemología*, que consiste en exponer las condiciones genealógicas y políticas de un trabajo de edición y montaje curatorial.

Curar es hacerse cargo de una narratividad determinada. El estudio no solo de la cocina sino de los sistemas de parentesco han revelado ser de extraordinaria utilidad para el análisis de los fenómenos artísticos, trabajados como fenómenos de intercambio. Las obras de arte son como las palabras respecto de los sistemas lingüísticos y como las mercancías en los sistemas económicos: objetos de circulación. Solo considerando los modos de producción, reproducción y distribución de los enunciados artísticos es posible establecer filiaciones formales.

Como nos hacía recordar Doroty Walker en su conferencia, la ciudad es un texto. Y Darío Ruiz, por su parte, mencionaba que las predicciones catastróficas sobre el destino de las ciudades recordaban las crónicas predicciones sobre la desaparición de la novela. Para quienes amamos los géneros literarios menores, sabemos que la particularidad de los barrios combate el discurso globalizador de los poderes públicos. Un barrio es como un género urbano menor que debe ser sometido a las modernas restricciones de la planificación urbana. De este modo, cuando se me planteó en diciembre escribir para el Museo Nacional de Bellas Artes, tomé como punto de partida unas notas que ya había preparado para la revista TRANS. Mi dificultad consistía en cómo describir la

especificidad del marco histórico, conceptual y material en el que habían sido producidas un determinado conjunto de obras, sin tener que satisfacer una petición implícita planteada desde algunas curatorías estadounidenses que se han convertido en referentes hegemónicos, para una incierta escena latinoamericana que busca abrirse paso en la escena internacional, cumpliendo con estrictos standards de textualidad. Hay que escribir corto, preciso, directo. incorporando la batería de *conceptos-valija* en uso: globalización, multiculturalidad, posmodernidad, transversalidad, nomadismo, etc.

En la escritura, frente a estas demandas, experimento presiones similares a las de los pobladores amenazados por las remodelaciones urbanas. Mi escritura toma prestado el léxico de las luchas urbanas; su narratividad ordinaria. Si la ciudad es un texto; si la novela es un proceso de urbanización de masas textuales; si la presión de algunos modelos curatoriales es experimentada como presiones análogas a la de la especulación inmobiliaria; entonces, es preciso apoyarse en los diagramas de ciertas obras; aquellas que son refractarias a la homogeneización de la diversidad. Estas obras no solo introducen la diversidad, sino que instalan procedimientos de desmontaje de las imposturas formales de los poderes públicos.

Es la razón de porqué la animación cultural se ha convertido en una de las plataformas preferidas de inversión de los poderes públicos. No se trata solo de remodelar la urbe, sino de recomponer el espacio de las libertades públicas, mediante una estrategia de pertenencia reparatoria. La animación es la primera línea de control y restricción de los imaginarios que pueden ser susceptibles de constituir zonas de riesgo social. El animador ocupa hoy día la figura del asistente social de los nuevos tiempos. Su rol estructural permanece: localizar, recolectar, clasificar, administrar, neutralizar las demandas. No podría ser de otra manera, puesto en en ello va el éxito de una política social. Esa era el sentido de la pregunta formulada a José Luis Brea, sobre la posibilidad de que un cierto arte público pudiera levantarse en contra de los poderes públicos. Es decir, signar, señalar, indicar los puntos de inflexión de las hegemonías institucionales y formalizar paródicamente la vanidad de los Estados nacionales. Esto significa pesquisar unas obras que no se subordinarían a la lógica de las animaciones culturales. O sea, esto plantea un postulado que problematiza la propuesta que nos reúne: Arte y Ciudad. Me parece que otra postulación sería Arte *contra* Ciudad, entendiendo que, paradójicamente, Arte sin Ciudad no sería posible. Diría, incluso, que el arte sería el primer indicio de urbanización, es decir, de efecto consistente de asentamiento.

Por eso titulé el texto que debía presentar hoy día, *poblamiento pictórico del territorio*. Esto se entenderá mejor si recuerdan ustedes la ponencia de Gerardo Mosquera, cuando sostiene: *La frontera es uno de los grandes temas del momento. La globalización, las migraciones (...), las transterritorializaciones de todo tipo han problematizado la noción misma de frontera*.

Esta hipótesis migratoria está presente en el trabajo de Nury González, artista chilena que participa en la muestra del Museo de San Antonio. Su trabajo consiste no solo en bordar textos, sino en reproducir las imágenes pictográficas anteriores a la Nación. Las imágenes que a continuación exhibo pertenecen a la obra *Tránsitos cosidos*.

En la primera imagen aparece reproducida una fotografía, impresa en serigrafía sobre tela. Es la toma *vistra* de una travesía, de una migración forzada: se trata de una fila de

refugiados republicanos que cruzan los Pirineos en dirección a Francia. Seguramente su destino es el campo de internamiento de Argelès-sur-mer, donde serían puestos en cuarentena. Situación de asentamiento forzado ante el peligro de que contaminaran a la población francesa.

La segunda imagen corresponde a la tela nupcial plegada de la propia abuela de Nury González. La tercera imagen corresponde a la reproducción ampliada del esquema de la *reprise perdue*, que es un tipo específico de zurcido. Menciono su nombre en francés, para poder leerla en castellano remedando su proximidad fónica con la *fila perdida* de los republicanos. La travesía de la frontera revela no solo la pérdida del natal, sino la ostentación de la hendidura, el vacío en torno al cual se organiza la obra de arte.. Este cruce es condición de existencia de la propia Nury González como artista. La sábana nupcial es situada entre dos impresiones mecánicas: la fotomecánica restringe la manufactura del lino.

Lino de la abuela; es decir, linaje: madre de la madre. Madre patria, etc. No olvidar que en términos clásicos se pinta sobre tela de lino imprimada. No olvidar tampoco que en esas sábanas las mujeres casaderas bordan el monograma de la conyugalidad. Escriben, como en la fábula de Téreo y Filómela, el relato de la violencia inscriptiva inicial, que es, en términos estrictos, una violencia indicial. El monograma -firma, texto de amor y de guerra- anticipa en su regularidad, la informalidad pictórica de la defloración. La conyugalidad es un poblamiento de alcoba, una urbanización que cifra la disposición de los cuerpos bajo la misma mortaja que recoge, como apósito absorbente, el léxico fluyente de las secreciones que corresponde.

Es la propia historia de Chile la que será recompuesta por la llegada al país de unos refugiados que, por lo demás, tendrán un gran rol en las modernizaciones fundamentales de la pintura chilena contemporánea. Es el diagrama de esta *reprise* (re-toma, recuperación) del hilo perdido la que Nury González pone en evidencia. Para que haya zurcido del tipo de la *reprise perdue* tiene que haber un desgarró que tenga los bordes en relativo buen estado. Los bordes deben ser identificables y estar en una determinada relación de consistencia. Por eso no se cortarían los hilos rotos. Tiene que haber cabos sueltos para que sea posible el *trabajo de frontera* entre lo hogareño (Heimlich) y aquello que está fuera de la casa (Un-heimlich). El arte atenta contra la Casa; atenta contra la Ciudad.

Pues bien: a propósito de los barrios y de los centros; a propósito de ciertas obras y los poderes públicos; a propósito de Arte y Ciudad, las fronteras y las migraciones siguen siendo el tema. Solo es posible comprender una cierta riqueza en el arte contemporáneo, a condición de establecer las filiaciones migratorias de los artistas y de las obras, bajo condiciones de transferencia específica.

Y si hay transferencia es porque hay política de intervención y política de recepción, orgánicamente habilitadas, por más que asuman a veces formas calificadas como "espontáneas". La vanidad orgánica de los Estados hace que el arte sea la continuación de la política, por otros medios.

Por ejemplo, para poner en escena la vanidad del Estado chileno, hay artistas que recuperan las primeras inscripciones pictográficas del territorio como pintura anterior

al Estado. Esto significa reconocimiento y relocalización no etnográfica de una marca, de una señal de asentamiento simbólico, que antecede al poblamiento. Hay poblamientos móviles y poblamientos fijos. En este último caso, me refiero al poblamiento implicado en la ocupación y construcción de los virreinos y capitanías generales durante el período colonial español.

Es preciso recordar que en los virreinos se establecen centros de producción imaginal, pero en las capitanías generales se importan las estampas producidas en los virreinos. En Chile, que es una capitanía general, no posee centros de producción imaginal. Solo se instalan, en algunos conventos, talleres de pintura religiosa constituidos por artesanos indígenas traídos de Quito o Cuzco. Y luego, en lo que se refiere a pintura republicana, el primer pintor de este tipo es un mestizo peruano -Gil de Castro- que se instala en Santiago en los primeros años del siglo XIX.

Nóte este retrato de gente muy principal. El padre indica el nombre en el cuadro, que cumple una función emblemática. Fijé en el detalle del niño sosteniendo una cajita circular. Está decorada finamente, y en ella hay la imagen de un mono con una navaja frente a un espejo. Esta monería es la de una distinción crucial. Por anteposición, el padre afirma su condición de lampiño, de limpio de pelos, pero le ha traspasado al niño, el fantasma que amenaza su filiación. Como se ve, el mono peludo sostiene en su mano una navaja. Pero sostiene algo más grave: un espejo, tan limpio como la cara lampiña del padre; pero en el espejo se refleja la imagen del mono, que amenaza los esfuerzos identitarios de la clase ascendente en el nuevo estado independiente. Lo conjurado es la barbarie, la pilosidad de lo nativo relegado a la condición de mono. La irrupción de las monerías barriales amenaza la tersa suavidad de la fisiognómica cívica reguladora. La monería se instala en el borde de la legalidad: en las veredas, sin pagar impuestos, como comercio callejero, molesto, limítrofe, irrecuperable, sino mediante operativos de inserción animacional.

Si hay poblamiento puede haber Ciudad. La figura que deseo instalar es la siguiente: el Arte antecede a la Ciudad. Pero en la historia de Chile, la Ciudad ha mantenido al Arte en una condición institucionalmente subordinada: cumplir con la función de ilustrar el discurso de la historia.

La pintura, en Chile, siempre ha sido el síntoma de una incompletud, de una insatisfacción, de un malestar que ha afectado gravemente su genealogía. Bueno, claro, hay quienes ni siquiera se enteran de cuanto vale un peine y se pasan la vida asistiendo a la corte. Ha habido otros, en cambio, que han experimentado vergüenza por semejante madre; es decir, la tradición pictórica chilena. Han llevado la vergüenza al extremo de lapidar a la madre pintura. Ha sido la consigna ochentista de "muerte a la pintura". Pero sobrecogidos por el remordimiento de semejante acto de lesa madre, le han levantado animitas, produciendo un nuevo espacio formal: las instalaciones.

La instalación no es una producción escenográfica, si bien, pone en escena una objetualidad reparatoria de la muerte de la madre. La "vanguardia chilena" de los ochenta es deudora de este crimen. Paradojalmente, reproduce el síntoma del lampiño que ya he descrito. La madre pintura, incompleta, mala madre, trae consigo los efectos de la pilosidad del mono, dando pie a una pintura manchística que podría pasar por post-impresionista, pero que en verdad, según la lógica de las transferencias,

corresponde a la tardo diferida implantación de la pintura gallega.

Fernando Álvarez de Sotomayor, quien fuera en los sesenta director del Museo del Prado, vino a Chile para hacerse cargo de la Academia de Pintura, en 1914, desplazando la influencia académica francesa. Es gracias a la pintura gallega de comienzos de este siglo que la pintura chilena adquirió carta de plebeya. Se pasó al lado de la monería. Esto, la vanguardia no quiso entenderlo y la condenó a muerte. Para conjurar el crimen y perdonarse a si misma recurrió a una objetualidad transicional, en el sentido de Winnicott. Para no chuparse en dedo, ni reclamar su osito, realiza instalaciones.

Es, me parece, la manera más digna de vivir esta paradoja.

En cuanto a la relación con la Ciudad, las instalaciones, al menos, necesitan del resguardo del museo y se retraen de la lógica de las intervenciones. Requieren del museo como el templo que las garantiza, siendo índices objetuales de un duelo que los poderes públicos no comprenden, porque no se hacen responsables del crimen. Es así que pueden continuar practicando sus ejercicios de animación, para seguridad de quienes deben mantener a una distancia disolutoria a las poblaciones que puedan representar un riesgo social. Por la actitud criminal de la vanguardia, la retaguardia ha quedado impune, dispuesta levantar en cuanto parque y plaza de la república, cuanto monolito conmemorativo de su vanidad asistencial.

PRODUCCIÓN DE INFRAESTRUCTURA

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

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

Las historias del arte redactadas para dar cuenta de prácticas artísticas realizadas en escenas subalternas trabajan con la condición del ajuste y del retraso referencial, al punto de rebajar programáticamente el carácter de fenómenos que resultan ser decisivos en el advenimiento o cancelación de una dinámica artística determinada. El rebaje señala el lugar y el valor de un signo relevante, justamente, por haber sido indicado como la omisión. La historia general del arte ha sido pavimentada a partir de omisiones reguladas por un principio de analogía recurrente que pasa por encima de las consideraciones que las historias locales del arte plantean desde su subordinada (in)disposición. Es decir, desde una aptitud a la disposición forzada, ya condicionada por las estrategias de transferencia editorial y de promoción académica de aparatos universitarios estadounidenses en procesos de legitimación epistemológica.

Delimito mi área de trabajo, declarando la necesidad de reconstruir la historia de las preocupaciones y ocupaciones del denominado “arte latinoamericano”, desde por lo menos tres vertientes: anglo-sajona estadounidense, francesa e ibérica (para no decir española). Respecto de esto último, la denominación “latinoamericana” ha pasado a ser sustituida en algunas zonas por el apelativo controlado de “arte iberoamericano”. Estas tres vertientes se entrecruzan para establecer lo latinoamericano-iberoamericano como espacio de relocalización diferida de un conflicto que se traen “desde lejos”. De esa lejanía habría que rehacer los límites a partir de la reconstrucción analítica de las redes de control que cada vertiente produce, a través de sus políticas de asistencia técnica en

el terreno de la musealidad y de la sustentabilidad de proyectos curatoriales que lo designan como límite de contención. De ahí que la historia omitida sea, justamente, la historia de la configuración de las tres vertientes referidas. La situación del “arte latinoamericano-iberoamericano” no es designada de la misma forma en inglés, francés o español.

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

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

En 1992, Ivo Mesquita me extendió la invitación a participar con un ensayo en el catálogo del proyecto curatorial que tituló *Cartografías*. Mi intervención tuvo por título *El efecto Winnipeg*. Es preciso relatar la “pequeña historia” de este título, para hilvanar el sentido de la secuencia titular anteriormente planteada.

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

Cuando me he referido a la necesidad de rehacer la historia de las tres vertientes, al comienzo de este texto, a lo que me refería era a lo que Ivo Mesquita justamente apunta: *rehacer la historia de las necesidades de las instituciones*. Pero debo agregar un

argumento revertido: se trata, no tan solo de escribir sobre la producción de su necesidad, sino retrazar la historia del “deseo de arte latinoamericano” que la institución de las tres vertientes ya mencionadas instala.

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

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

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

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

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

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

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

¿En qué consiste una práctica curatorial de servicio? De manera muy simple, en la edición local de un guión asignado por los criterios de validación de las industrias de exposiciones, como ramas de la diversificación de inversiones en el terreno de las imágenes de marca -relativas al fortalecimiento de la "vanidad", tanto de los Estados como de las multinacionales-; es decir, la extensión museal de la industria del espectáculo. Pero se trata de un tipo de extensión museal que supone la existencia de una historia museal consistente, que desde la Revolución Francesa al advenimiento de la

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

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

Pongámoslo de esta manera: el avance del espíritu humano se deberá localizar, probablemente, en la profusión edificatoria de los museos, entidades para-museales o creación de centros de arte contemporáneo, en una misma “línea de montaje”; al menos, en las escenas de garantización de *primer orden* (Ciudad Global). Estos últimos centros son laboratorios en los que se producen y testan las obras que, mediante la acción de agentes para-museales, terminarán haciéndose un lugar en el museo; el museo, como lugar de memoria; solo posible en sociedades de infraestructura museal cuyos guiones de montaje están ya legitimados por una historiografía canónica.

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

En la industria publicitaria, la recomposición de la imagen de marca de las empresas pasa por establecer criterios de financiación de exposiciones de prestigio que permitan deducir impuestos, poniendo en ejecución normas de *censura blanda* a través de discriminaciones conceptuales que establecen una línea de (in)tolerancia formal que separa la textualidad promocional del trabajo de historia propiamente tal. El servicio a la producción permite montar operaciones de alta rentabilidad simbólica, que fortalece la vanidad de las empresas (y en casos, de los Estados), haciendo concurrir la innovación tecnológica (industria editorial), la asesoría legal (deducción de impuestos, seguros, etc) y la gestión cultural; es decir, reproduce la normalidad del sistema de producción de exposiciones de exportación, cuya itinerancia termina por convertirse en “sistema” de referencia e intervención. No podía ser de otra manera y no se conoce otro dispositivo para favorecer el intercambio de conceptos y de obras. Solo que en la negociación

interna del “sistema de arte”, en una formación artística determinada, el poder de algunos de los agentes resulta dominante, al punto de no tener contrapeso.

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

El presente texto tuvo su primera versión en una ponencia para un coloquio realizado en Guayaquilⁱⁱⁱ en el 2001 y recogió, en su momento, el estado de una discusión que tenía lugar en la cercanía de nuestro trabajo. En octubre del 2000 monté^{iv} una exposición sobre arte chileno entre 1973-2000 que levantó una áspera polémica con artistas históricos y sus críticos afines, justamente, por el rol de curador no subordinado a una estrategia de consolidación de “carreras”, y que por el contrario, buscaba leer en los diagramas de las obras los elementos que permitieran periodizar y jerarquizar la producción de una escena. Justamente, fue a propósito de dicho trabajo que puse a circular de modo sistemático las categorías de transferencia y de densidad, como vectores en la composición de un campo de productividad susceptible de ser convertido el objeto de una exposición. En este caso, la propia exposición se convertía en *plataforma de investigación*, ante la inexistencia de un plan de desarrollo en el terreno de la historia del arte. La curatoría interpelaba el estado de situación de una historiografía que todavía no resolvía su propia crisis de constitución.

En noviembre del 2001, en un coloquio realizado en Santiago de Chile, Marcelo E. Pacheco^v recogía –desde su perspectiva- la distinción servicio/infraestructura del modo siguiente: “A diferencia de lo que ocurre en los países del norte, la práctica curatorial en América Latina y las curadurías de arte latinoamericano, deben actuar en un espacio de mayor responsabilidad para la lectura y análisis de sus propias producciones culturales”. Y agregaba: “Dentro del panorama actual de debate sobre las cuestiones metodológicas y epistemológicas de la acción curatorial muchas de las aproximaciones aquí planteadas corresponden a las ideas desarrolladas por Justo Pastor Mellado, Luis Enrique Pérez Oramas y este autor en el simposio “Representing LatinAmerican / Latino. Art in the New Millenium: Curatorial Issues and Propositions”, The University of Texas at Austin, octubre 1999”.

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

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

práctica curatorial parece dispuesta a aceptar el desvío de escrituras y narraciones desprejuiciadas”.

Lo que Marcelo E. Pacheco pone en relevancia Es el hecho que en una formación artística, la falta de historia –retraso metodológico- habilita el efecto causado por la inflación del rol ejercido por el periodismo de arte. Esto ocurre en escenas en las que la práctica de historia del arte no está suficientemente consolidada en el aparato universitario (garante de la producción de conocimiento), de modo que el discurso garantizador de los periódicos pasa a ser considerado como “discurso de la historia”. Es decir, a falta de vigilancia teórica, el discurso periodístico se excede en la instalación de una consistente “sordidez epistemológica”, que afecta gravemente la percepción social del trabajo de historia.

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

Cuando hablo de infraestructura me refiero a algo más que una edificación: se trata de la habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte, respecto de la inscripción transversal del conocimiento producido por el arte contemporáneo, en sentido estricto; esto es, aquel arte, aquellas obras que proporcionan el diagrama de acceso al retraso analítico de las historias locales. Necesidad, en nuestra región, de realizar los estudios comparativos que recojan el diagnóstico del estado de la disciplina, pero en el terreno de su cartografía epistemológica. En este punto, recupero la experiencia de *Cartografías*, la exposición de Ivo Mesquita, porque el diagrama de las obras por él consideradas es el que proporciona los indicios que permiten la interpelación, tanto de las historias retrasadas como de los discursos de servicio.

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

¿Qué es lo que “hace problema” en esta representación? Hacer problema: indicar el *punctum* del complejo analítico dibujado (prefigurado) en la obra. Por dibujo, aquí, se entenderá la representación gráfica de una escritura inconsciente (de obra). En este sentido, el título del proyecto de Ivo, *Cartografías*, se refería a la letra arcaica marcada por los itinerarios de deseo de arte latinoamericano, abriendo y acrecentando la cuenca semántica de su inscripción contemporánea; es decir, en el borde revertido de la última década. Letra que señala el blasón de cuerpo, que indica la imagen parlante, por decirlo de algún otro modo, en que el sujeto de la enunciación institucional está obligado a reconstruir la necesidad conceptual de su aparición. Entonces, *el curador como*

productor de infraestructura es aquel que debe subordinarse a este objetivo de recuperación del síntoma; de las obras como síntoma de las identificaciones en curso, inscritas sobre una trama estratificada de determinaciones orgánicas, musealmente determinadas. Justamente, porque en el nacimiento de nuestras repúblicas, la necesidad de escribir el cuadro de las vegetaciones nacionales tenía que ver directamente con una estrategia científico-militar de cuya eficacia dependería la edificación del Estado. Entonces, las curatorías de servicio se caracterizarían por reproducir hoy día, el darwinismo museal que sostenía las estrategias de consolidación originaria de los sujetos que durante el siglo XIX tuvieron el privilegio de convertir sus deseos privados en políticas públicas.

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

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

En la regulación compositiva de este texto, la incorporación de una palabra fabricada con retazos de otras palabras que, por lo demás, no provienen de una misma lengua, no satisface las peticiones del rigor académico. LA palabra *dit-mansión* corresponde a un falso retruécano expresivo que hace converger significados que perturban la analogía entre las condiciones de enunciación del arte latinoamericano y las condiciones de su reconocimiento inscriptor en una morada (superficie de recepción). Dicho en términos simples, *desde* y *por* el deseo de casa.

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

El hecho simple es que cuando se formula la distinción entre *deseo de casa* y *deseo de archivo*, de lo que se habla es de la *dit-mension*. Este neologismo traduce al pie de la letra la homofonía de la palabra francesa *dimension* <dimensión>, para producir un enunciado más abierto todavía: *dit-mension* <dicho-mansión>. Ciertamente, habla de la dimensión de nuestra empresa. Lo cual implica, desde ya, un problema relativo a la expansión de la energía y a sus condiciones de contención. Pero hay algo más. Este neologismo, por una parte, acentúa el lugar del *dicho*, y por otra, resuena con la palabra *mansión*. En el caso específico que me ocupa, este es el lugar desde el que se enuncia el deseo de la nueva diagramación de obras que hilvana, para el caso, Ivo Mesquita, en *Cartografías*. Como si pudiéramos decir que esa cartografía posee la *dicho-mansión* que

se merece, la “mansión hablada”, la “casa del lenguaje”, la “casa del arte”. Pero habla, sobre todo, del lugar de la mención (*agua sucia / Winnipeg*), como si fuese el lugar de la mentira <mens>, afirmando, por lo tanto, su contrapartida: la verdad de las obras. Por eso, el curador de infraestructura es aquel en que el *dicho* no puede estar separado del *decir*; esto es, habla antes que nada de las *condiciones-de-habla* de las obras, registrando la edificabilidad del propio sitio desde el que se formula la enunciación. Ya no basta con enunciar, sino que es deseable definir, en la propia enunciación, las condiciones de su enunciabilidad; es decir, hacer el relato de su *novela de infraestructura*: la base económica de sus determinaciones, en el sentido de una economía libidinal comprometida en el deseo institucional.

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

En el catálogo de *Cartografías*, los textos forman parte de su *estrategia edificatoria*. Podemos identificarlos como *Textos de Referencia* (de unos autores sobre unos artistas) y *Textos de Glosa* (de Paulo Herkenhoff). Al respecto, pensando en la plataforma conceptual de la XXIV Bienal de Sao Paulo, el mismo Paulo Herkenhoff editó un glosario de términos delimitadores de la nueva cartografía del “arte latinoamericano”. Dicho glosario ya estaba supuesto en el glosario de *Cartografías*. Es preciso comprender el partido curatorial de la XXIV Bienal, pasando por *Cartografías*, pero sobre todo por la edición curatorial de las IX y X *Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*, en 1993 y 1996. Es en el marco de una muestra de *grabado desplazado*^{vi} que se me hace presente la anticipación del proyecto de Paulo Herkenhoff edita para la XXIV Bienal.

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

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

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

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

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

- “Para 1989, se encontraba pintando mapas de carreteras en colchones de camas de verdad, inscribiendo el mundo amplio y vasto de una pieza de mobiliario casero: universo de colisión”. (Lynn Zelevansky).

- “En un momento en que muchos artistas brasileños aún están fascinados con el gesto monumental, es un ejercicio estimulante descubrir la pequeña escala y la intimidad de las historias personales de Leonilsson”. (Casimiro Xavier de Mendonça).

- “Es difícil no caer impresionado ante la grandiosidad de los trabajos sin dejar de aceptar su valor. No se quedan a medio camino sino que van hasta el final. Hasta sus últimas posibilidades. Se agotan como un cuerpo cansado en que brilla una vitalidad permanente. La coordinación exacta de todos los momentos: cortes, dobleces, costuras en que se mantiene desde el inicio la presencia de un gesto libre, autónomo y lúcido”. (Paulo Venancio Filho).

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

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

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

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

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

En los años ochenta, Eugenio Dittborn produce un *libro de artista* que titula *Hilvanes y respuntes para una poética de las artes visuales*. Ese era el soporte en que

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

Hace sentido, en esta pieza, titulada *Mapa de Chile*, la homologación entre sutura, costura y trazo gráfico. Lo que estaba en juego era la representación de la corporalidad mediante la visibilidad de una zona en que la continuidad del cuerpo era amenazada. Desde este momento se instalará en Chile una programática de trabajos de hilo, que pondrán el énfasis en la fragilidad de los materiales de ligazón. Por una parte, los hilvanes determinan una estrategia de precarización de los vínculos sociales y simbólicos, operando preferentemente en los bordes. Posteriormente, a partir de los bordes, habrá trabajos que se concentrarán en el bordado y en el zurcido, dando lugar a estrategias diferenciadas de escritura y de recomposición textural. El bordado remite a las memorias conyugales que inscriben el nombre (monograma) en el extremo de la sabana, cuya condición se redobla en mortaja y santo sudario. Se trata de escrituras de filiación, mientras que en el caso del zurcido se trata de operaciones de restitución y remiendo de zonas textiles que han sufrido una merma significativa. Lo más significativo del zurcido es que intenta recomponer una continuidad infractada, mientras que el bordado escribe un dibujo a flor de piel, haciendo “costra de hilo” sobre la superficie de reparación.

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

Pues bien, las *historias de hilo* son relativamente anteriores a las *historias de corte*. Estas últimas dan lugar a otra estrategia gráfica de representación diferida de la corporalidad, mediante el recurso a los patrones de corte y confección. Ya no se trata de centrar la atención en la homologación de la sutura con la costura, sino más bien de exponer la sustitución de los diagramas de corte de carne de vacuno por los diagramas de corte de las piezas vestimentarias. De todos modos, lo que queda en evidencia es que

el cuerpo es un complejo fragmentario, o bien, una complejidad de fragmentaciones que se da a ver como “objeto parcial”, en una coyuntura simbólica y en que la cuestión de las desapariciones de sujetos ciudadanos se instala como política de Estado. La recomposición gráfica, en este terreno, no opera en relación al trazo, sino en función de la ortopedia y de la medición de los cuerpos. Lo que se llama, en corte y confección, “tomar medidas”, es análogo a la ortopedia gráfica de un curso de figura humana en una escuela de arte. En este mismo sentido, los mapas de Kuitca exponen la “toma de medidas” entre nombres de lugares; es decir, la medida de la distancia entre los nombres y los lugares. Y hablando de “medidas”, las costuras metálicas de Iole de Freitas navegan por la cuenca semántica instalada por las historias de hilo y las historias de corte, referidas esta vez a su contracción formal respecto de la monumentalidad heroicizante de la escultura brasilera metálica. Iole de Freitas se concentra en materiales metálicos no rígidos ni pesados, sino flexibles y livianos (placas de cobre, alambres, etc), dando paso a una práctica en que la noción de torsión, de pliegue, de amarre, desplazan la noción de edificación, de levantamiento, de hito.

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

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

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

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

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

Pues bien: éstas han sido cuestiones que la práctica de la historia del arte, en no pocas formaciones artísticas, no ha incorporado a su agenda. El punto es que carece de agenda. Y eso es irremediable, a condición de que la práctica curatorial le imponga una, poniendo en evidencia un conflicto de proporciones, relativo a la legitimidad de las acciones y sus efectos orgánicos. Sin duda, la práctica curatorial de infraestructura no es lo suficientemente fuerte como para imponer una agenda sectorial. Más bien, produce anotaciones significativas en el margen de los grandes relatos legitimadores, aunque no ocupa una posición marginal en el Sistema de Arte.

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

NOTAS

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

ii Jean Clair, *Le paradoxe du conservateur*, L'Échope,

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

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

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

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

III

EL DESEO DE CASA: EL LUGAR DE ARMANDO REVERÓN EN LAS INFLEXIONES METODOLÓGICAS HABILITADAS POR LAS CURATORÍAS DE INFRAESTRUCTURA.

Esta ponencia tiene por objeto abordar dos problemas, a partir de la estrategia curatorial que sostiene la exposición curada por Luis Pérez Oramas y María Elena Huizi, *Armando Reverón: El Lugar de los Objetos*. Para llevar a cabo este cometido, he dividido este ensayo en dos partes: a) La planta como logotipo de la exposición; b) La exposición como aceleración del trabajo de historia.

A.- La planta como logotipo de la exposición.

Se trata de la marcación de un deseo curatorial a partir de un diagrama de localización de las zonas de habitabilidad, para trabajar la lectura de un mapa en que se puede leer la “disposición” del arte venezolano contemporáneo.

He pensado en la planta del Castillete como logotipo de esta exposición. Después de las grandes exposiciones de reconocimiento de su pintura, queda proporcionar el debido dimensionamiento a las piezas que habilitan la mirada sobre los “restos de obra”. O más bien: *hors-d’oeuvre*. Fuera de obra. El título remite a los objetos como aquel fuera de obra testimonial que permitió pensar la excentricidad del artista. *El hors d’oeuvre* se declina como *hors cadre*. Reverón como “fuera de cuadro”, en el cuadro sinóptico de la historia de la universalidad. Es aquí que se concentra el esfuerzo táctico de este título. Los objetos se ponen delante para acarrear el efecto conceptual del nombre de pintor.

Es probable que la historia que se ha ocupado de la primera reivindicación de Armando Reverón no haya estado en el cruce con otras herramientas tomadas en préstamo al psicoanálisis y las ciencias sociales. Pero aquí reside la importancia estratégica de la maquinaria curatorial de Luis Pérez Oramas: emplear las propias herramientas de la historia clásica, como recurso paródico, con el propósito de desmontar el modernismo analógico de un tipo de escritura.

La argumentación es magistral. En ello se invierte la expansión del título. Primero, recuperación del objeto-casa, como escena de disposición de objetos diagramáticos que participan como instancias generadoras de obra plástica. Segundo: la casa Reverón es convertida en síntoma de una escena satírica cuya definición es suficientemente pesquizada, para establecerse como campo de filiación formal con el origen del paisaje.

La pesquiza de la escena satírica no ha conducido a la retórica toponímica del jardín. Pero Luis Pérez Oramas nos advierte: no es un jardín salvaje, lugar de la *phusis*, “ámbito de los excesos”, ni paraíso, ni *hortus*: “El Castillete como jardín es una escena satírica” (ELO, Pérez Oramas, 28). Es la escena satírica la que autoriza apelar al paisaje como género: lugar confuso, en Reverón, habitado por lo inverosímil. Filóstrato aparece como una tropa argumental auxiliar que le permite a Luis Pérez Oramas vincular la escena satírica con la historia teórica de la

representación accidental y la modernidad venezolana con el paisaje de Reverón: “la construcción simbólica del paisaje en Reverón estuvo intimamente relacionada con la construcción de su morada, con la construcción del lugar, con la construcción de la casa” (ELO, Pérez Oramas, 32). Y agrega más adelante: “y la casa, en Reverón, es el primero de los objetos” (ELO, Pérez Oramas, 32).

Si la casa es el primero de los objetos, entonces “los objetos de Armando Reverón” no pueden ser literalmente “restos” o “fuera de obra”, sino la condición diagramática de la obra de conjunto que podemos denominar *Obra Reverón*.

El título de la exposición es un título que participa de una extensión satírica, en el sentido de que, en el marco general de las exposiciones producidas sobre la obra de Armando Reverón, ésta se juega como una plataforma de reposicionamiento del trabajo de historia, del trabajo de historia del paisaje y del trabajo de historia de la objetualidad, no solo en el arte venezolano.

Porque valga preguntarse: ¿cuáles son las interpelaciones que sufre la objetualidad de los ochenta-noventa desde el re-aceleramiento analítico propuesto por esta exposición? Es decir, obliga en términos estrictos a reevaluar la contemporaneidad modernizadora de una obras que no pueden dejar de omitir sus dependencias simbólicas con la naturaleza muerta y los gabinetes de curiosidades. En este marco, el objeto-casa es una escena de disposición de un “mobiliario simbólico e instrumental” (ELO, Pérez Oramas, 33), a través del cual Reverón inventa un secular repertorio arcádico.

Las prácticas objetuales contemporáneas, probablemente rechazan este carácter arcádico porque carecen de la distancia para concebirse como escaramuzas formales en las que son puestas en juego las representaciones de la modernidad. En fin: ¿cómo leer las infracciones objetuales de las últimas décadas, desde la escaramuza reveroniana de la casa primitiva; es decir, de la casa actual del arte, de su museificación? Porque en esa escena satírica lo que Reverón instala es el simulacro de un museo: el primer museo monográfico de Venezuela. De todo esto, esta exposición se nutre para producir una inflexión metodológica que consiste en producir una lectura, en trabajar los objetos de Reverón como unos complejos gráficos diagramáticos en los que se asienta, se condensa, un pensamiento visual que desmonta la legalidad de la historia occidental de los géneros, en el momento más crítico de su transferencia.

Mientras la escena pictórica es acometida en la Europa de 1895 a 1905, el Nuevo Mundo aparece como el lugar de sobrevivencia de los géneros. Pues bien: la objetualidad reveroniana obliga a reconocer sus efectos desplazatorios a título de objetos transicionales del arte, no solo venezolano. Aquí deseo meter una basa desde el Sur: la objetualidad reveroniana potencia y se potencia, en otra hilación formal, desde el conceptualismo caliente chileno-argentino de los noventa. Cuestión a discutir: factor reveroniano en el conceptualismo de Grippo. O bien: factor reveroniano en obras chilenas como la de Burchard, Balmes, Dittborn. Ello supone, claro está, localizar ese factor en un principio de economía material y tecnológica. O sea: necesidad de leer nuestras propias obras desde la relectura perezoramasiana de Reverón.

En este sentido, Reverón es un origen, una escena desplazada, no expandida, entiéndase bien. Es decir, transfiere sentido en la materialidad paródica de sus manufacturas, desdramatizando el propio espacio de taller. Courbet no llega suficientemente lejos. Bellmer tampoco. Sus desarticulaciones provienen de un modelo tecnológico ligado a la cerámica, a la madera policromada, a la imaginería de la fabricación de muñecas. Reverón pertenece a otro

complejo tecnológico; a otra episteme material. Desde esta distinción me resulta difícil aceptar la denominación de “muñecas” para sus “monas de trapo”. ¿Las llamaba, él mismo Reverón, muñecas? ¿Y si fuera efectivo, no habría que reconstruir la extensión del término? ¿En qué sentido muñecas?

Entonces: postulo, ni muñecas ni maniqués. La psiquiatría y la crónica pictórica habrán servido a cimentar las denominaciones. Se ha escrito que las muñecas son una manufactura reparatoria regresiva ligada a la pérdida de su hermana; se ha escrito que los maniqués provienen de su gusto por la teatralidad. No basta. Esgrimir estos discursos cumple un propósito político: controlar el temor. **De ahí que sostengo que estas “muñecas” provienen tecnológicamente, de un tipo de sastrería trabajada a nivel de superficie, contando con el relleno que afirma el deseo de carnalidad.** Recuso, de este modo, la hipótesis de referencia a Ofelia, sostenida por Elderfield en el catálogo de la muestra. No hay rostro de cerámica o madera policromada de la industria juguetera. Lo que hay en esta sastrería primaria es el temor, no a la ceguera, sino al desollamiento.

Esta hipótesis me permite recuperar, adelantar otro insumo teórico implícito en la escritura de Luis Pérez Oramas: las pinturas son una expansión económica y representacional de la materialidad invertida en la “monas de trapo”. Si bien Elderfield se adelanta en afirmar que “tan solo en parte por la dificultad de encontrar modelos, Reverón empezó a pintar a partir de muñecas de tamaño natural” (ELO, Elderfield, 95). Tan solo en parte. Elderfield, en la página anterior se había referido a la fama de Reverón: “los paisajes blancos constituyeron la base de su fama de artista”. Y agrega: “hay que añadir que la fama del propio Reverón, que vivía una vida de naufrago a lo Robinson Crusoe, en Macuto, era tanta como la de su arte”.

La sociedad caraqueña, la historia cronológica del arte, requiere inventar un propio naufrago para recuperar una imagen desprovista de conflictos. El cerco antiséptico ya ha sido formulado. La fama del personaje y la fama de la pintura son dos excusas para una esgrimir una inocencia de nuevo tipo, que afirma una estrategia nueva de la propia historia subordinada de siempre. El método se afina pero la estructura colonial del discurso permanece en el mismo sitio.

Elderfield, en la página 100-101 arma la hipótesis del taller del artista para juntar dos problemas en una misma escena: el tema del artista y la modelo; tema universal en la historia occidental de la representación. En el caso de Reverón, la modelo será el terreno de su recuperación excéntrica. Tan solo en parte por la dificultad de encontrar modelos: esta es una frase clave. La dificultad hace la fama de un pintor limítrofe. Pero Elderfield interpela a Pérez Oramas. Reivindica el topos del taller como escena de excentricidad para rebajar la hipótesis de Pérez Oramas en cuanto a no hablar de taller sino de casa-objeto. La táctica de emplear la noción de taller está destinada a sustraer espesor conceptual a las expansiones objetuales; en suma, significa restar carácter de crítica teórica a la construcción de la escena satírica. Lo hará mediante el recurso a Hoffman repotenciado por Freud.

El texto de Hofman le permite a Elderfield afirmar, por un lado, el rol mítico del Hombre de Arena respecto de la filiación simbólica de las pinturas blancas, y por otro lado, como cuestión subordinada, el tema de Ofelia como autómatas.

En cuanto a lo primero, la ceguera Es el fantasma que permite afirmar la preeminencia del taller por sobre la casa-objeto. Reverón pinta como si le hubiesen hechado tierra a los ojos. De ahí que, para cerrar este asunto, Elderfield acuda a Bataille. Si descomposición formal y rillo visual enceguedor son atributos de “una concepción del arte moderno como derivado de

impulsos destructivos”, Reverón Es uno de los ejemplos más elaborados que el Nuevo Mundo ha producido. Es de justicia reconocerlo, recién, a partir de 1992. Ya veremos como. Convengamos en la utilidad de considerar la destructiva positividad que Reverón nos proporciona en la famosas pinturas blancas... como pinturas de ciego. Pero la continuación del argumento pierde fuerza: las muñecas, como expresión de un cierto tipo de desmembramiento

de los cuerpos, son asociadas a Olimpia, un autómata, cuyos ojos han sido provistos por el oculista Coppola. Las pinturas son producto de un enceguecimiento en que los globos oculares se desplazan hacia el autómata. El argumento Es sutilmente retorcido y, por ello, de gran eficacia: Olimpia Es la vía para declarar al p`ropio reverón como un “autómata potencialmente desmembrado”, que transfiere a la objetualidad su propio abandono anímico/animista. Respecto de la aparición de las pinturas blancas, las llamadas muñecas son su residuo simbólico. La fama de la pintura Es instalada en un rango superior a la fama de las muñecas, que están en la primera línea de la objetualidad. La fama de Hoffman contra la fama de Filostrato: las pinturas blancas contra la casa-objeto. Una fama contra la otra. La pintura recupera terreno contra los objetos en el seno mismo del catálogo. Debo pensar que se trata de un catálogo de compromiso, en el que se exponen las condiciones de las dos famas.

Vamos por la fama pictórica: los paisajes blancos. Elderfield no ahonda en lo que considero su hallazgo fundamental: pintura de la luz, pintura de la ceguera. Pero a pesar de sus deseos de enfatizar la fama pictórica termina por exhibir la seducción de que es objeto por la fama del personaje, destinando las últimas páginas de su texto a los mejores autorretratos dibujados por Reverón, en los que éste aparece asumiendo el rol de “su verdadera máscara... la impasividad” (ELO, Elderfield, 103). Tres páginas destinadas a fijar su papel de distanciado, alienado en su propia autorepresentación. En eso consiste la utilidad de la hipótesis de Olimpia: la de convertir a Reverón en un autómata entre sus autómatas. La única diferencia, el único poder de Reverón-autómata sería representarse como sujeto de una enunciación garantizada por lo límites de la patología. Por ahí terminamos, igualmente, sumergidos en la fama del personaje convertido en un autómata. Me parece que esto repone en circulación, en el debate teórico, el lugar de la patología en la producción reveroniana. Porque aún cuando se haya convertido en un tema respecto del cual, todos los estudiosos admiten, como la frase de Elderfield respecto de las modelos, frase a la que me he referido, “tan solo en parte”, y por más que le permitamos su lugar en esta argumentación y afirmemos que la patología, también, tan solo en parte explica la fama del personaje, se sucumbe a la ideología de la resistencia. ¿Pero de qué resistencia se trata: ya veremos? Deseo poner sobre el debate la resistencia de un cierto tipo de trabajo de historia a soportar la anomalía en las retóricas de construcción anglosajona de la modernidad artística.

Lo pondré de la siguiente manera: imagínense ustedes si nos presentáramos en un coloquio poniendo el énfasis en la genitalidad primaria de la obra picassiana, rescatando sobredimensionadamente su gráfica vinculada a la tauromaquia, o bien, simplemente, que consideráramos a la tauromaquia en Picasso como fundamento de su temblor simbólico, recurriendo para fundamentarlo, a brillantes páginas de Bataille sobre el tema. O bien, si nos afirmáramos en la genitalidad telúrica, no menos básica y literal, de Matta, para explicarnos la morfología seminalizada de su producción neoyorquina. ¿O por qué no indagar, radicalmente, en el calvinismo fóbico, como base ideológica de las grandes obras del minimalismo estadounidense? Al final, es probable que encontremos, siempre, una madre opresiva, una tarta de manzana adquiriendo estatuto transicional, una tuberculosis de juventud como en el caso de Tony Smith, que relataba sus primeras fascinaciones modulares a partir del cubo en que lo confinaron en el patio de su casa y de las cajitas en las que le distribuían la medicación.

Vuelvo atrás: lo que deseo instalar es el cuestionamiento de la base constructiva en la noción de personaje. Dicha construcción Es, desde ya, un tema, y Es probable que se refiera no ya a la constructividad de la obra de Reverón, sino a los tempores de la sociedad caraqueña, Es decir, a su necesidad de trabar, de trabajar, como personaje, con la cuidadosa complicidad de la historia del arte, que proporciona el marco en que dicha personalidad puede ser salvada, justamente, a Dios gracias, por lo otro, y lo otro, claro está, viene a ser la obra, la que sin embargo, Es retenida en su radicalidad, por la construcción del personaje. De ahí que una fama sea producida para controlar a la otra. De ahí, lo curioso: el temor que Reverón produce, a la sociedad caraqueña, a la historia del arte. De ahí, el valor del título de esta exposición cuyo logo es la planta del Castillete: El Lugar de los Objetos. Entonces, permítaseme entrar en el punto b) de esta exposición.

B.- La exposición como aceleración del trabajo de historia.

El título de la exposición es declinable de la manera siguiente: El lugar de esta exposición en las discusiones de método en historia del arte latinoamericano. Esto tiene un corolario: a cada cual el Reverón de su conveniencia.

En contra de una historia analógica subordinada y de una historia progresiva incompleta, es decir, en cuanto a lo primero, ¿cómo explicar la aparición de Reverón fuera de la filogénesis canónica del modernismo?, y en cuanto a lo segundo, ¿a qué distancia, o sea, con qué tardanza, respecto de la edición originaria de las vanguardias históricas, Reverón es situado en las historias de la reparación?, la hipótesis de esta curatoría se despliega desde una plataforma reversiva/recursiva que cancela el camino de la explicación tardomoderna: “el solo hecho de haberse invertido la ecuación moderna en Reverón, de haberse hecho el arte moderno en la vía de retorno hacia la localidad más específica, hacia una ontología de la luz y de la materialidad local, prescindiendo de toda aspiración poética al universalismo moderno, hace que Reverón signifique una forma abierta de interrogación en el seno de nuestros procesos de modernización” (ELO, Pérez Oramas, pág. 23).

Esta exposición invierte la ecuación mediante la cual la fama del personaje Es producida para controlar la fama de la obra y relocalizar la base de esa fama como irrupción de una inversión metodológica. Resulta sorprendente recurrir en nuestro terreno a una máxima trotskista de las que encantaría a Gustavo Buntinx: la historia es una producción combinada y desigual. La obra Reverón exige producir la visibilidad de la desigualdad y la combinación, en el trabajo propio de la historia.

Esto es lo que hace que esta exposición sea una producción de infraestructura; es decir, que instala unas herramientas nuevas de trabajo sobre un corpus de obra ya conocido. Herramientas que transforman las maneras de enunciar el lugar de Armando Reverón en la escritura de historia. Esto significa, entonces, producir la invención de la modernidad venezolana como *un problema reveroniano*. Pero había que descubrir que este problema poseía un espesor que podía permitir ser pensado como inversión de los términos en que se había instalado, en el trabajo de historia, la progresividad del arte venezolano.

Reverón como problema para la crítica anglosajona no es lo mismo que el problema reveroniano para la relocalización de su tardomodernidad crítica. Reverón siempre ha sido un

problema, no solo para el arte venezolano. Los textos de Antonio Saura y Juan Manuel Bonet, en el catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, en el Madrid de 1992, así lo sintetizan. Es más: constituye un problema a abatir, a disolver como problema. Pero ese es un problema de la crítica española. Debiéramos realizar un coloquio especial para debatir la invención española del arte iberoamericano. Ya existe, me parece, un contencioso suficiente. Y no quisiera formular el chiste de mal gusto acerca de la analogía entre esa invención programática, y la inversión, paradigmáticamente programática, de los capitales españoles en Iberoamérica. Pero esto es de muy mal gusto.

Pero antes de proseguir por esta vía, quisiera regresar al texto de Elderfield en el catálogo ELO. Este regreso está pensado para dimensionar el efecto posterior en este texto, de los efectos anteriores de los textos de Saura y Bonet. No quisiera extender el modelo de la metáfora elderfieldiana del doctor Coppelius al lugar del crítico anglosajón, en la consideración del autómatas para controlar la *diferencia* de las “muñecas” reveronianas. Hoy día constituye un problema para la crítica anglosajona.

Como lo había adelantado. Curiosamente, hay una mención lacunar de Elderfield: “los colores de las muñecas”. Y Grega: “Son las únicas obras cromáticas de Reverón desde sus primeras pinturas simbolistas...” (ELO, Elderfield, 103). Pero esta frase no debe ser dejada pasar. ¿Extensión de un simbolismo terminal en un soporte de nuevo tipo que se ve por ello contaminado de impresionismo surrealizante? Sin embargo, si hay color, al menos tenemos un indicio de que las “muñecas” son, a pesar de todo, un soporte pictórico. Pero Elderfield se defiende al declarar que el color en las “muñecas” es una manifestación del apego de Reverón por las transformaciones cosméticas. De nuevo, la fama de las pinturas blancas señalan el rango de un universo de discriminaciones formales que pueden indicar señales sobre el carácter de la curatoría próxima en el MoMA. De hecho, pudiese ser preocupante que Elderfield destine solo 3 páginas a los objetos de Reverón, en texto de 23. Como la forma de la pintura ha permitido rebajar la densidad de la hipótesis de Pérez Oramas sobre la casa-objeto, bastan dos páginas para exponer una tipología en la que se distinguen objetos instrumentales y objetos no-instrumentales que apelan a la preeminencia del traller por sobre la casa; Es decir, reduce el alcance simbólico a su disponibilidad como paródico gabinete de curiosidades.

Lo anterior confirma la situación del catálogo como espacio de compromiso y espacio de lucha. Si Reverón afirma que la pintura es un campo de batalla, entonces el catálogo resulta ser un campo de refriega táctica de primera magnitud.

Si he sostenido que que el plano de planta del Castillete es el logotipo de esta exposición discursiva, es porque intento asegurar la primacía conceptual del diagrama. Entonces, si este es el logotipo de la exposición caraqueña del 2001, ¿cuál habrá sido el logotipo de la exposición del 92 en Madrid? ¿Tuvo, efectivamente, logotipo? El concepto gráfico de la portada es suficiente para situar el momento polémico. Un detalle de una pintura blanca es una presentación adecuada a la estrategia de reconocimiento diseñada en el marco de la ideología de la celebración de los 500 años. Es en esa estrategia que se validan los textos de Saura y Bonet. Textos de 1992. Insisto en la fecha, hoy día no serían posibles. Al respecto, para situar mi malestar es imperativo inventariar la “teoría española” del arte latinoamericano producido durante la década. Al respecto, los textos de Saura y Bonet son iniciales. ¿Por qué no decir inicializantes? La invención española del arte latinoamericano en 1992 requiere de una razonable y paternal dosis de etnocentrismo encubierto.

El diseño interior del catálogo del 92 es ejemplar: lo primero, la etnografización directa, inicial, del referente, mediante 14 páginas que acogen a título de ensayo gráfico, la sesión de

trabajo de pintura de 1934. Sería útil considerar que en el catálogo caraqueño del 2001, el ensayo visual de Luis Brito es una respuesta diferida a esta posición inicial de la serie de fotografías boultonianas. Pero el ensayo de Luis Brito es incrustado después del texto de Elderfield, como para contrarrestar la comprensión de sus últimas tres páginas, teniendo como introducción, la reproducción de imágenes de los objetos que instalan su lugar en el discurso curatorial; que se instalan como soporte de este discurso curatorial efectivo.

Vuelvo al catálogo de 1992: después de la serie fotográfica de Alfredo Boulton viene el texto de Saura. Y lo primero, en dicho texto, es la mención a su descubrimiento del cortometraje de Margot Benacerraf. La última frase de esa primera página remite a la impresión de Saura cuando visita el Castillete: lo que él reconoce Es el ambiente misterioso y humilde de ese lugar, “el refugio paradisíaco del Robinson Crusoe de la pintura”(R, Saura, 31). De ahí, a reconocer en Juanita a Viernes, habrá ni siquiera un paso, sino tan solo dos párrafos. Ya quedando establecida la plataforma rousseauista, Reverón aparece como el buen salvaje que encarna el “desfase del impresionismo”(R, Saura, 33).

Desfase, en este contexto, es una palabra extremadamente reductiva, pero manifiesta la incomodidad que la Obra Reverón presenta a la crítica española. Es el fantasma de Bonnard, que en sordina, aparece circulando. ¿Con qué propósito? Probablemente, para inventarle una filiación a la medida de una operación metodológica subordinante. Saura debe diluir la violencia que la propia existencia de Reverón le significa. Le debemos agradecer la referencia a los dos universos plásticos antagónicos que le facilitan el encubrimiento discursivo de Reverón: el gestualismo y el paisajismo oriental. Al menos todavía no hemos leído que Reverón anticipa sin saberlo un tipo de informalismo blando de proyección universal.

Apelando a la hipótesis del desfase robinsoniano resulta perfectamente posible subordinarlo como un pintor zen que no sabía lo que hacía y que su modernismo puede solo ser un forzamiento posterior de la crítica venezolana. Pero estando en 1992, la ideología reparatoria de los *500 años*, debe afinar sus argumentos para acoger la insoportable existencia de esta obra.

Saura inicia la reducción robinsoniana para terminar su texto introduciendo el valor ritual y mediático de Reverón. De Robinson a chamán en seis páginas. La paradoja es que el propio testimonio fotográfico de Alfredo Boulton es el que habilitará la hipótesis del pintor ritual; por qué no decir, del pintor cultural. Siendo ésta una forma poco elaborada de la crítica española para armarse a sí misma a la plataforma rousseauista que le hacía falta. En este sentido, los textos de Saura y Bonet, en el campo de batalla de la invención española de la modernidad latinoamericana, son piezas destinadas a encubrir que la propia formación artística de la madre patria, en la primera mitad del siglo XX, debe soportar una tardanza de un retraso similar y abismal respecto de las conquistas de las vanguardias históricas. La operación *500 años* debía montar el sistema de hospitalidad discursiva adecuado a dicho encubrimiento.

Como era de esperar, el texto de Bonet debía, primero, obtener una garantía literaria de carácter. El esfuerzo de su trabajo se verifica desde el primero párrafo, citando a Julien Gracq, en que “habla de un cierto tipo de creadores que en su época son tenidos por anacrónicos, y que con el tiempo aparecen como portadores de una visión absolutamente nueva”(R, Bonet, 39). De este modo, Stendhal, hombre del siglo XVIII, perdido en el XIX, solo es entendido en el siglo XX. Según esto, Reverón debe ser producido como un perdido del siglo XIX que solo es entendido en el XX: había comenzado a pintar cuando ya había tenido lugar la revolución cubista y los supuestos sobre los que se asentó su obra fueron los del impresionismo; o sea, un supuesto obsoleto. Y he aquí que ocurre el milagro: en vez de

convertirse en un mero epígono de la obsolescencia, construyó una “obra única, intemporal y clásica y que se puede parangonarse con la de los más radicales de sus contemporáneos” (R, Bonet, 40). Única, intemporal y clásica: vaya manera de lamentar que haya sido de estas tierras.

Para Bonet, nada puede explicar las condiciones bajo las cuales Reverón construye su obra. No encuentra razones más que un acopio de lugares comunes que desestiman la influencia de los pintores que conoce en sus estadias europeas. La operación resulta sorprendente: como en una escena pictórica no se encuentran los indicios de su impulso energético, habrá que producir el argumento del cotidiano; o sea, si no resulta posible reconstruir la genealogía de la impronta artística, habrá que confirmarse con una impronta de la “baja cultura”, poniendo a Reverón en la posición de un turista lúcido, que sabe recoger la radicalidad implícita en alguna zona del teatro, de la zarzuela, de la tauromaquia, de los bailes populares; en definitiva, en la afición de Reverón por los espectáculos. No habría otra explicación acorde con la teatralización en la que el propio Reverón se inverte en su ceremonial pictórico de Macuto. Aquí, las “muñecas” tendrían su origen en el teatro. Y en seguida, Bonet arremete: mientras Venezuela generalizaba la moda impresionista, mientras Europa se hacía dada, constructivista, surrealista, Reverón desvincuado del internacionalismo pictórico mencionado, “como que no quiere la cosa” (R, Bonet, 42), se convierte en una voz universal.

Reproduzcamos la frase íntegra: “una de las voces universales que ha dado en nuestro siglo el continente americano” (R, Bonet, 42). Al parecer, en 1992, la propia crítica española celebra su propio acceso al universalismo; como que no quiere la cosa, puede garantizar el acceso del otro al universalismo recientemente adquirido. Y aún así, todo cuelga de un hilo: “los lienzos voluntariamente pobres, voluntariamente despojados del Reverón de finales de los años veinte y comienzos del treinta, constituyen ciertamente un conjunto milagroso, único, reacto a ser comparado desde criterios puramente formales” (R, Bonet, 46). Pero, ¿a qué criterios puramente formales se refiere? ¿A qué tipo de trabajo en historia? ¿A los criterios extraídos de la experiencia de las vanguardias históricas? ¿A las reconstrucciones de la modernidad artística? Lo que ocurre que respecto del arte de este continente, no es posible generalizar en relación la modernidad artística. Existe, efectivamente, una historia combinada y desigual que Bonet no asume en su complejidad. Y en la medida que no le es posible definir dichos criterios formales, y como no ingresa en el análisis “puramente formal” de esos “lienzos voluntariamente pobres”, recurre a una serie de comparaciones que él mismo califica de “andar por casa”, solo para reafirmar el gesto analítico de “vender su rareza”... la de Reverón, claro está.

Bonet escribe más allá de lo que quisiera leer. De hecho, carece de herramientas suficientes para producir conceptualmente la modernidad de Reverón. Eso es algo que se cuida de mencionar, salvo para afirmar que la pobreza, la economía de medios de un cuadro como *El árbol*, “son resueltamente modernas” (R, Bonet, 45); o bien, que los objetos reveronismos son, inconcientemente, de “modernidad primitivista” (R, Bonet, 50).

El texto de Bonet no puede sino reproducir los lugares comunes que recoge de su lectura de “las mejores voces de la cultura venezolana”, metiendo la diversidad argumental y epistémica en un mismo saco, que es el saco de la neutralización distintiva mediante el recurso a un comentario ceremonial, conmemorativo, que no hace sino agregar a los términos de Saura, robinson y cuasi-chamán, los del milagro que explica lo inexplicable; esto quiere decir, de cómo, donde menos se esperaba, se hace lugar de modernidad en el reverso de sus condiciones de garantización institucional. Lo que no pueden, ni Saura ni Bonet, es dar cuenta de los procesos de transferencia artística. Y esto, en el marco de los 500 años de hace ver

como el reconocimiento, como no quiere la cosa, de un gran frustración discursiva. Dicha frustración, a lo largo de esta década no ha hecho más que acrecentarse. La necesidad ceremonial de 1992 se ha convertido en política de la crispación. Leer estos textos, al cabo de una década, presenta la utilidad de reconstruir los obstáculos epistemológicos que la crítica española levanta como sujeto de enunciación y de inscripción de unos escasos casos de producción de universalidad.

Pues bien: solo bajo sus condiciones gráficas de inicialización en el catálogo es posible acceder, recién, al texto de Luis Pérez Oramas, *Armando Reverón y el arte moderno*. Pero este catálogo como campo de batalla delata la tentativa de Saura y Bonet de relativizar de antemano la posición de Pérez Oramas, en una operación en que se hace manifiesta la ansiedad por producir el mayor "ruidaje" posible, de modo que la frase "arte moderno" circule en un espacio ya minado. Abrirse camino en este campo minado será la tarea de Luis Pérez Oramas, en este catálogo de 1992. Tendrá que esperar una década, para desmontar estratégicamente, la mina antireveroniana sembrada por Bonet: "Los objetos reveronianos, por último: considerarlos, forzosamente, como obra. Obra talvez no concientemente asumida como tal por su autor, pero margen, o resto, como dice Luis Pérez Oramas, iluminadores, y extremo, probablemente inconciente, de modernidad primitivista" (R. Bonet, 50).

Las palabras son claves aquí: por último, los objetos, como restos. Y escribe el nombre de Pérez Oramas para dejar en claro que siendo otro que lo dice, venezolano por añadidura, la condición del resto debe seguir siendo la misma, como resto, sin preguntarse que Pérez Oramas, cuando escribe resto, en verdad, está escribiendo resto con un propósito expansivo.

Entonces, en primer párrafo de Pérez Oramas responde, en un tono de demarcación conceptual que hace toda la diferencia: con instrumentos precarios, Reverón acomete la invención de una modernidad en pintura. El saber que no se sabe de una modernidad que desmiente la unidimensionalidad de las historias modernas de delegación representacional. Es aquí que se inicia la lección de historia y la lección de método: la modernidad desde sus bordes e, incluso, desde su olvido. Lo grave no es que Reverón no conociera a Bonnard o a Matisse. Lo grave, a mi juicio, es que ni Bonnard ni Matisse hayan estado desprovistos de la posibilidad de conocer a Reverón. La precariedad no es pobreza, solo dificultad institucional para validar unas estrategias de inscripción en los circuitos que trabajan en la reproducción del olvido. Esto es así de preciso: "la modernidad de Reverón (...) tiene por rasgo definitorio el estar despojada de estrategia" (ELO, Pérez Oramas, 58). Su modernidad es puro efecto de obra, reconstruida *après-coup*, teniendo el atributo de pensarse en un "discurso de posteridad" que desmonta las primeras reducciones subordinadas y analógicas de unos trabajos de historia dependiente. El texto de Luis Pérez Oramas marca la diferencia a nivel de escritura; no es solo de estilo, sino de arqui-textura conceptual. Produce, lo que en otro lugar, he denominado infraestructura para el trabajo de historia. Ya en 1992 tenía esa certeza. Si la modernidad de Reverón tiene como rasgo estar despojada de estrategia, la escritura de Luis Pérez Oramas produce, se produce, en varios estratos y momentos; en una sincronía y en una diacronía productiva de conceptos que operan en campos de batalla cuyo único objetivo estratégico ha sido producir un pensamiento de invención de una modernidad, empleando para ello herramientas teóricas exigidas por la materialidad de su objeto. La obra Reverón se permite condensar en su materialidad, en su fisicidad, todos los mitos de origen de las tecnologías representacionales.

A diez años de distancia, las coyunturas de inscripción internacional de Armando Reverón, su circulación por el sistema de la musealidad dura, reproducen operaciones de desactivación discursiva que no hacen sino expresar el temor recuperable del otro. Que duda cabe: como no

es posible omitirlo, sin embargo resulta plausible definir el marco de su consumisión intelectual. De ahí que sea tan importante estudiar cuales son las condiciones intelectuales, teóricas, se produce la construcción de la recepción de Reverón fuera de Venezuela.

Otra cosa es producir la noción “problema reveroniano”. Este último es un problema para la historia, para el método de trabajo en historia, en la medida que establece la *instancia castillete* como la “más álgida manifestación visible” del lugar en que dicho problema se hace legible en una coyuntura intelectual determinada. Una lectura que impide leer su acto como una robinsonada. Lo que podría constituir una robinsonada es la percepción de su existencia como una excentricidad en la continuidad de una historia ya escrita para reproducir la analogía dependiente y no ver en Reverón más que un apreciable y amoroso impresionista criollo, tardío en su desconocimiento, que puede aceptablemente ser instalado en el mercado intelectual como un anómalo héroe del primer modernismo.

La analogía dependiente configura un argumento continental en que la modernidad es el efecto de un rebalse que cubre “las modernas coordenadas del presente”. Al parecer, esta analogía es lo que marca las aspiraciones a la modernidad en nuestras escrituras de historia: A juicio de Pérez Oramas, la analogía dependiente impone la modernidad “como objetividad categóricamente imperativa para salir de nosotros mismos”. De ahí que el proyecto moderno “estructuralmente desproporcionado, desasido del lugar presente” (ELO, Pérez Oramas, 24) habría ignorado el espacio presente. Y si ignoraba el espacio, ignoraba el lugar. Es decir, el único lugar desde el cual sería posible pensar la localidad como malestar de una modernidad categóricamente analógica, destinada a desplazar las condiciones de su elaboración problemática en el discurso de historia que se inicia en la lamentación y en la nostalgia de otro origen.

Ese otro origen podría sintomatizarse en la arquitectura venezolana de entre los años 1924 y 1954. Pero si ese período es síntoma, lo es como manifestación de “la impostura arquitectónica y modernista en Venezuela” (ELO, Pérez Oramas, 25). La voluntad moderna venezolana como forma simbólica es directamente proporcional a la “potencia de sinceración” de la casa primitiva de Armando Reverón. Más que arquitectura concluída, el rancho es producido para nuestro reconocimiento crítico como “ruina en la memoria ya tardía de nuestra modernidad” (ELO, Pérez Oramas, 26).

La ruina es el *punctum* de la invención del problema reveroniano como un asunto de método. En este punto lo que sucede es una inflexión táctica: Pérez Oramas ha tenido que remitirse a la crítica de una ausencia para instalar la noción de ruina como plataforma de su acometida argumental. La arquitectura a la que se refiere como reverso sintomal del Castillete no es solo la arquitectura de entre 1924 y 1954. Lo más probable es que la arquitectura que impugna es la arquitectura del discurso boultoniano, erigida *grosso modo* durante el mismo período. Es decir: la voluntad moderna de Venezuela en su edificabilidad requiere de una escritura sobre arte que la garantice como malestar de la tardanza. El Castillete, de manera reversiva, viene a instalar la posibilidad de pensar la modernidad en su desmontaje como malestar, habilitándose como afirmación diagramática de un proyecto “icnográfico”.

El problema reveroniano del arte venezolano supone la edición de un potenciamiento sincerante desde la consideración programática de las dos casas: la casa de Boulton refiere un modelo hogareño, doméstico, mantuano, analógico dependiente, de la propia escritura de historia. Su historia habilitada lo está en función de la diagramaticidad de su planta argumental. La casa de Reverón, por su parte, revela su función programática como soporte de la crítica a la escritura hogareña: Reverón introduce la edificabilidad ominosa de su lugar

como ruina anticipada de las alteridades sublimadas de la modernidad venezolana.

Si acaso la objetualidad en Armando Reverón constituye una discontinuidad que no haría el peso erótico de sus objetos en relación a la liviandad pictórica. Si acaso hay liviandad. Pero de lo que se trata es de no reconocer en la objetualidad un elemento excéntrico. Recuperar la pintura y hacerla significativa; reconocer el valor de los objetos como heterogeneidad. Hay diversas estrategias de reconocimiento de la objetualidad: los sesenta y la objetualidad de los locos; los ochenta y la objetualidad caliente del conceptualismo del cono sur. El conceptualismo de rebote: los efectos de las “teorías del sur” en la escritura de Pérez Oramas.

Hay una manera de hablar de Reverón, desde la lectura de una novela de José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*. Me refiero a un pormenorizado relato sobre el trato de los objetos y los “paquetitos” en las costumbres cotidianas de los ancianos de un asilo, que nos conecta con una práctica común, en la cultura popular chilena, de fabricar imbunches, que son manufacturas de trapo, de semejanza antropomórfica, en que todos los orificios han sido cocidos con cáñamo grueso. En el arte chileno contemporáneo el imbunche ha sido un referente para afirmar el carácter gráfico de la costura. Desde esta palabra indígena que designa un inquietante empaquetamiento cosido, las “monas de trapo” pueden ser abordadas como complejos significantes que no calzan con la forma “muñeca”.

Es muy importante saber de qué están rellenas estas monas: ya lo leemos en los pie de página del ensayo visual de Luis Brito: tela, alambre, pabilo, papel periódico, yute y pigmentos. Así no podremos aceptar la hipótesis de la “pobreza de los materiales”, sino de su determinación tecnológica de transición urbano-rural, ajustada a las necesidades formales de la transferencia, del lugar de ese objeto como diagrama de acometidas pictóricas; porque en definitiva, esa superficie envolvente que concentra su latencia haciendo visible las costuras como un signo de cierre y de apertura, se define como un soporte de deposición y cosmética funeraria.

Respecto de esas manufacturas, los dibujos de alambre, María Elena Huizi declara que se trata de obras fabricadas por Reverón “con el material que era objeto de su fobia, el metal, que según la crónica *le hacía perder el tacto*, lo que para Reverón podía significar una forma de muerte” (ELO, Huizi, 66). Pero el temor de perder el tacto no hace sino confirmar la clásica máxima merleau-pontiana, por la cual todo lo visible está tallado en lo tangible. Merleau-Ponty será varias veces citado en este coloquio. No representa una casualidad que uno de los énfasis del “problema Reverón” active una “fenomenología de la percepción” que nos haga pensar la cuestión de la línea, de la demarcación en el vacío, mientras el trazo gráfico se define en la aptitud del soporte para su acogida. El dibujo de alambre es una economía figural cuya latencia es puesta en juego en la presentificación del trazo, para convertirse en figura manufacturada de ciego.

Los alambres ofrecen una resistencia compleja a la manualidad; de modo tal, que la insensibilidad amenaza el extremo de los dedos. Solo dibujar sobre el papel después de haber insensibilizado los dedos, mediante un ejercicio de pequeña amenaza mutiladora, para exacerbar el extravío del trazo. Esta bien podría constituir una ceremonia gráfica verosímil, en que los procedimientos restrictivos inquietan la máquina de percepción de lo real, para justamente, dar a ver. He ahí el dilema de lo visible. ¿Qué hace Reverón, con estas estructuras profundas? Hacer mal la tarea del aprendiz de figura humana en el curso básico de escultura. Basta evocar la estructura porque el resto (la totalidad de la figura) es previsible. La palabra resto afirma su peso en la investigación: Es decir, en cuanto a todo lo que en Reverón hay de sustracción, de resta efectiva. En los alambres, sustrae la carnalidad; en algunos objetos, sustrae la utilidad; en algunas pinturas, sustrae los cuerpos. El mismo, como personaje

cultural, se sustrae de la escena para negociar su presencia. Sustracción táctica del fóbico que hace de ello su industriosisidad.

Industriosisidad táctil, además, para pasar del alambre al cáñamo, a la costura gruesa de los retazos de tela de yute, de tela para pintar, de tela de vestido, remitiendo básicamente a su determinación simbólica clásica: metamorfosis de la tela en sudario. Ya sea para recolectar la tasa mínima de materialidad cromática, ya sea para abrirse a la espacialidad de la tela, adjuntada, cosida, recosida, para hacer ver las escarificaciones de los puntos de ligazón, como un trabajo de texturalidad imaginaria, haciéndose lugar, experimentando la erectibilidad adecuada para afirmar la superficie de un volumen, de un objeto inerte, pero portador de una latencia y de una energética que deben ser dialectizadas, para pensar más allá de la oposición canónica entre objetualidad y pictoricidad en Reverón. Cuestión de ajustarse al relato visual de Luis Brito.

Verifiquen ustedes las reproducciones de las páginas 221 y 222. El tipo de figura que forma la disposición costural delimita las zonas de moldeado básico, que la acerca dudosamente a la manufactura de una cosmética funeraria, como ya lo he adelantado. Observen ustedes la página 227: la boca es un ojal coloreado que no hace sino hacer pensar en una relocalización del ojal de la vagina, mientras que en la página 221, lo que podría denominarse la zona de la entrepierna, acoge el pigmento alquitranado que sella el acceso a la experiencia visual de borde. El borde está por otro lado: en el pliegue que hace cuerpo. Y para hacer cuerpo es preciso reforzar las costuras, forzar el empaquetamiento del deseo de representación, trabajando con lo mínimo, poniendo constantemente en jaque la continuidad de la superficie.

IV

DE UN MODO ELUSIVO Y SUTIL, ARTE POLÍTICO

En el curso del año 2000, cuando tuve conocimiento del proyecto inicial de José Jiménez, no estuve –fraternalmente– de acuerdo ni con el título –*El final del eclipse*– ni con una de las nociones sobre las que hacía descansar algunos criterios iniciales para la selección de los artistas y de las obras de esta exposición: la noción de diáspora.

En cuanto recibí por correo, en enero del 2002, el ejemplar del catálogo e inicié de inmediato su estudio para intervenir en este seminario, experimenté una gran incomodidad política y cultural. Sin embargo, siendo un trabajo planteado en la honestidad intelectual y el rigor conceptual que caracteriza a José Jiménez, así como su intervención editorial en la organización de diversos encuentros de crítica de artes visuales, de inmediato comprendí que

me encontraba ante una pieza argumental extremadamente compleja.

Un catálogo no es un asunto menor en una empresa expositiva. Convengamos en que lo se expone resulta ser la conclusión material, por no decir museal, del diagrama conceptual y político que la sostiene. De hecho, esta es una exposición en la que no se puede hacer caso omiso de la coyuntura exhibitiva española respecto del “arte latinoamericano”, sobre todo, cuando hoy mismo, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires se ha montado *Políticas de la Diferencia* (arte iberoamericano de fin de siglo) y en el Reina Sofía se ha inaugurado, en diciembre del 2000, *Cinco versiones del Sur*. Incluso, si en la época cercana a la exposición del Reina Sofía, uno de los curadores que participaron de dicho proyecto, Carlos Basualdo produce *Da Adversidade Vivemos* en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

Inevitablemente, *El final del eclipse* debe ser estudiada en esta trama, sobre todo cuando estas “tres más una” producciones operan en campos de batalla superpuestos. Habría una tentación en buscar qué es lo que no tienen las otras que ésta si tendría, así como lo que a ésta le faltaría y que las otras tendrían de sobra. Es más: nos podríamos preguntar por las estrategias de convocación y de exclusión que cada uno de estos proyectos supondría, como efectos retardados en una polémica sorda que comprometería las relaciones entre instituciones privadas y públicas. Finalmente, podríamos arriesgar un diagrama de distribución de fuerzas entre curatorías de procedencia estética y curatorías de consecuencia historiográfica. El hecho es que *El final del eclipse* trabaja la ofensiva de las obras como piezas universales que no requieren de adjetivo, sino que exponen su universalismo sin otra determinación que la voluntad y el reconocimiento autoral de la curatoría de José Jiménez. Sin embargo, la ofensiva de las obras deja en extraordinario estado de visibilidad sus líneas de abastecimiento textual, como si la curatoría quisiera dejar bien establecida la inexistencia de cortes en las comunicaciones debidas entre retaguardia y ofensiva. Más aún, cuando el objetivo del plan de la batalla era demostrar la conquista de la universalidad.

Quisiera recordar unos textos, a propósito de la conquista de la universalidad. José Jiménez se refiere en el ensayo del catálogo al hecho inicial de que recién terminada la década de los noventa se ha producido unas modificaciones notables en la presencia y recepción de las culturas y el arte de América Latina en el llamado “primer mundo”, y de un modo muy particular en España. Con el objeto de precisar el alcance de estas modificaciones, me permitiré citar el caso de dos textos españoles de comienzos de la década de los noventa, para así dimensionar una cierta retrospectiva de los textos sobre adquisición de universalidad. El involucrado es Armando Reverón, un irrefutable aunque incómodo artista para la crítica europea y anglosajona, reconocido como maestro del “arte latinoamericano”.

Justamente, en 1992 tuvo lugar en el Palacio Velázquez la primera exposición de Armando Reverón fuera de las fronteras de Venezuela. En el catálogo de esa exposición había dos textos que antecedían y encuadraban el texto de Luis Enrique Pérez Oramas titulado *Armando Reverón y el arte moderno*. Los textos a los que me refiero corresponden a Antonio Saura y Juan Manuel Bonet.

Pues bien: yo no hubiera re-estudiado estos textos si no fuera por la exposición *El lugar de los objetos: Armando Reverón*, producida por la Galería de Arte Nacional (Caracas), bajo curatoría de Luis Enrique Pérez Oramas y María Elena Huizi, durante la segunda mitad del año pasado y el mes de enero de este año. Solamente al cabo de una década, Luis Pérez Oramas ha podido extender el peso de sus argumentos, relocalizando la posición de los objetos en la producción reveroniana. Pero introduciendo, de paso, unos argumentos nuevos que desmontan la “ideología hegemónica” de los textos españoles de 1992.

En el catálogo de *El lugar de los objetos* se edita un texto de John Elderfield, quien seducido por la modernidad tardía y el universalismo de Reverón, no logra sin embargo desprenderse del historicismo analógico subordinado que somete a reducción delegada toda obra producida fuera de su espacio museal de intervención. En 1992, Antonio Saura y Juan Manuel Bonet practicaban un historicismo similar. Solo que en 1992, Reverón accede al Palacio Velásquez, mientras que en el 2002 está a punto de acceder al MoMA. Tanto en uno como en otro caso, la Galería de Arte Nacional debía pagar el derecho a piso, acogiendo textos de acomodo. Indudablemente, catálogos como éstos son unos privilegiados campos de batalla que permiten leer, a posteriori, las filiaciones conceptuales que en su momento los habilitaron como documentos monumentales en la epopeya del reconocimiento.

Lo anterior no hace sino confirmar la posición del catálogo, a la vez como espacio de compromiso y espacio de lucha. El concepto gráfico de la portada siempre nos depara sorpresas. El catálogo *de Reverón (1992)* es una prueba suficiente para situar el momento polémico. El detalle de una pintura blanca en portada es una presentación adecuada a la estrategia de reconocimiento diseñada en el marco de la ideología de la celebración de los *500 años*. Es en esa estrategia que se validan los textos de Antonio Saura y Juan Manuel Bonet. Textos de 1992. Insisto en la fecha, porque hoy día no serían posibles. Entre otras razones, porque entre 1995 y el 2000, en la propia escena española han comenzado a circular textos cuya vigilancia teórica hubiera adelantado a Antonio Saura y Juan Manuel Bonet un cierto número de preguntas que los hubiesen advertido sobre el alcance de los supuestos y prejuicios con que elaboraron sus textos de 1992. Al respecto, para situar mi malestar, pienso que resulta imperativo inventariar la “teoría española” del “arte latinoamericano” producida a todo lo largo de la década. Los textos recientemente mencionados son sintomáticos. La invención española del “arte latinoamericano”, en 1992, requiere de una razonable y paternal dosis de etnocentrismo encubierto. No dejemos pasar la apreciación denominativa de “arte iberoamericano”, que proviene como una de sus primeras formulaciones, desde la época de la primera Bienal de Arte Iberoamericano, imaginada en pleno franquismo. Esta mención no posee carácter condenatorio, sino simplemente expongo el hecho para reconstruir la línea de uso de la denominación “iberoamericano”, con el propósito de llegar a discutir la pertinencia de su uso en el propio proyecto museal del MEIAC.

Para nosotros, los chilenos, esta juntura entre “extremeño” e “iberoamericano” posee una intensidad particular, en virtud de que la primera imagen occidental que ingresa en el territorio de lo que será la Capitanía General de Chile es una virgen en madera policromada que don Pedro de Valdivia lleva en las alforjas de su montura.

Para dimensionar esta estrategia, se hace necesario considerar la extraña petición de garantía que la Feria de Sevilla realiza al acoger la muestra itinerante del MoMA sobre “maestros de la pintura latinoamericana”. Es curioso constatar cómo, la experiencia española de reconocimiento está precedida por esta garantización histórica.

Vamos al ejemplo comparativo: el diseño interior del catálogo *Reverón (1992)* es ejemplar: lo primero, la etnografización directa, inicial, del referente, mediante 14 páginas que acogen a título de ensayo gráfico, la sesión de trabajo de pintura de 1934. Después de la serie fotográfica de Alfredo Boulton viene el texto de Antonio Saura. Y lo primero, en dicho texto, es la mención a su descubrimiento del cortometraje de Margot Benacerraf. La última frase de esa primera página remite a la impresión de Antonio Saura cuando visita el Castillete. Lo que él reconoce es el ambiente misterioso y humilde de ese lugar, “el refugio paradisíaco del Robinson Crusoe de la pintura”(R, Saura, 31). De ahí, a reconocer en Juanita a Viernes, habrá

ni siquiera un paso, sino tan solo dos párrafos. Ya quedando establecida la plataforma rousseauista, Reverón aparece como el buen salvaje que encarna el “desfase del impresionismo”(R, Saura, 33).

Desfase, en este contexto, es una palabra extremadamente reductiva, pero manifiesta la incomodidad que la obra Reverón presenta a la crítica española del 92. Es el fantasma de Bonnard, que en sordina, aparece circulando. ¿Con qué propósito? Probablemente, para inventarle una filiación a la medida de una operación metodológica subordinante. Saura debe diluir textualmente la violencia que la propia existencia de Reverón le significa. Sin embargo, le debemos agradecer la referencia a los dos universos plásticos antagónicos que le facultan el encubrimiento discursivo de Reverón: el gestualismo y el paisajismo oriental. Al menos, todavía no hemos leído que Reverón anticipa, sin saberlo, algún tipo de informalismo blando de proyección universal.

Apelando a la hipótesis del desfase robinsoniano resulta perfectamente posible subordinarlo como un pintor zen que no sabía lo que hacía y que su modernismo puede solo ser un forzamiento posterior de la crítica venezolana. Pero estando en 1992, la ideología reparatoria y políticamente correcta de los *500 años*, debía afinar sus argumentos.

Antonio Saura inicia la reducción robinsoniana para terminar su texto introduciendo el valor ritual y mediático de Reverón. De Robinson a chamán en seis páginas. La paradoja es que el propio testimonio fotográfico de Alfredo Boulton habilita la hipótesis del pintor ritual; por qué no decir, del pintor cultural. Los textos de Antonio Saura y Juan Manuel Bonet, en el campo de batalla de la invención española de la modernidad latinoamericana, son piezas destinadas a encubrir que la propia formación artística de la madre patria, en la primera mitad del siglo XX, tuvo que soportar una tardanza de un retraso similar y abismal respecto de las conquistas de las vanguardias históricas. La operación *500 años* debía montar el sistema de hospitalidad discursiva adecuado a dicho encubrimiento.

Como era de esperar, el texto de Juan Manuel Bonet debía, primero, obtener una garantía literaria de carácter. El esfuerzo de su trabajo se verifica desde el primero párrafo, citando a Julien Gracq, que “habla de un cierto tipo de creadores que en su época son tenidos por anacrónicos, y que con el tiempo aparecen como portadores de una visión absolutamente nueva”(R, Bonet, 39). De este modo, Stendhal, hombre del siglo XVIII, perdido en el XIX, solo es entendido en el siglo XX. Según Bonet, Reverón debe ser producido como un perdido del siglo XIX que solo es entendido en el XX: había comenzado a pintar cuando ya había tenido lugar la revolución cubista y los supuestos sobre los que se asentó su obra fueron los del impresionismo; o sea, un supuesto obsoleto. Y he aquí que ocurre el milagro: en vez de convertirse en un mero epígono de la obsolescencia, construyó una “obra única, intemporal y clásica y que se puede parangonar con la de los más radicales de sus contemporáneos” (R, Bonet, 40).

Para Juan Manuel Bonet, nada puede explicar las condiciones bajo las cuales Reverón construye su obra del modo que la construye. No encuentra mejores razones más que un acopio de lugares comunes que desestiman la influencia de los pintores que conoce en sus estadías europeas. La operación resulta sorprendente. En la medida que en una escena pictórica no se encuentran los indicios de su impulso energético, habrá que producir el recurso al argumento del cotidiano; o sea, si no resulta posible reconstruir la genealogía de la impronta artística, habrá que conformarse con una impronta de la “baja cultura”, poniendo a Reverón en la posición de un migrante extraña e inexplicablemente lúcido, que sabe recoger la radicalidad implícita en alguna zona del teatro, de la zarzuela, de la tauromaquia, de los bailes

populares de la España de inicios del siglo XX; en definitiva, en la afición de Reverón por los espectáculos. No habría otra explicación acorde con la teatralización en la que el propio Reverón se invierte en su ceremonial pictórico de Macuto. Aquí, las “muñecas” tendrían su origen en el teatro.

Y en seguida, Juan Manuel Bonet arremete: mientras Venezuela generalizaba la moda impresionista, mientras Europa se hacía dada, constructivista, surrealista, Reverón desvinculado del internacionalismo pictórico mencionado, “como que no quiere la cosa” (R, Bonet, 42), se convierte en una voz universal. Resulta habitual encontrar este tipo de estructura argumental en escritos de historia del “arte latinoamericano” referidos a las escenas plásticas de cada país considerado. El artificio consiste en buscar la moda impresionista de conveniencia que corresponde a cada escena nacional, en el momento en que Europa se hace dada, constructivista, surrealista, condicionando el hallazgo del primer artista susceptible de encarnar una voz universal, aunque modestamente tardía.

Reproduciré íntegra, la frase de Bonet: “una de las voces universales que ha dado en nuestro siglo el continente americano” (R, Bonet, 42). Al parecer, en 1992, la propia crítica española celebra su propio acceso al universalismo, y “como que no quiere la cosa”, proporcionando la legitimidad adecuada al acceso del otro al universalismo recientemente adquirido.

Y aún así, todo cuelga de un hilo: “los lienzos voluntariamente pobres, voluntariamente despojados del Reverón de finales de los años veinte y comienzos del treinta, constituyen ciertamente un conjunto milagroso, único, reacio a ser comparado desde criterios puramente formales” (R, Bonet, 46). La obra reveroniana resiste a la reducción. Pero, ¿a qué criterios puramente formales se refiere Bonet? ¿A qué tipo de trabajo en historia? ¿A los criterios extraídos de contexto de la experiencia de las vanguardias históricas? ¿A las reconstrucciones de la modernidad artística? En lo que incurren Antonio Saura y Juan Manuel Bonet respecto del arte de esa parte del continente americano, es en un tipo de generalización que reproduce condiciones de inespecificidad analítica en relación a las historias de transferencia habilitadas en las recomposiciones de la modernidad artística en el continente.

Existe, efectivamente, una historia combinada y desigual que Bonet no está dispuesto a asumir en la complejidad que el objeto le plantea. Y en la medida que no le es posible definir ni exponer con propiedad los criterios formales, y como no ingresa en el análisis “puramente formal” de esos “lienzos voluntariamente pobres”, recurre a una serie de comparaciones que él mismo califica de “andar por casa”, solo para reafirmar el gesto analítico de “vender su rareza”... la de Reverón, claro está.

Bonet escribe mucho más allá de lo que quisiera hacernos leer. De hecho, carece de herramientas suficientes para producir conceptualmente la modernidad de Reverón. Eso es algo que se cuida de mencionar, salvo para afirmar que la pobreza, la economía de medios de un cuadro como *El árbol*, “son resueltamente modernas” (R, Bonet, 45); o bien, que los objetos reveronianos son, inconcientemente, de “modernidad primitivista” (R, Bonet, 50). Probablemente llegaría a afirmar algo similar respecto de Pedro Figari o Tarsila do Amaral. Siempre habrá un “moderno primitivo” que satisfaga la empresa de reducción programada de ese modo de escritura.

El texto de Bonet no puede sino reproducir los lugares comunes que recoge de su lectura de “las mejores voces de la cultura venezolana”, introduciendo la diversidad argumental y epistémica en un mismo saco; que es el saco de la neutralización distintiva mediante el recurso a un comentario ceremonial, conmemorativo, que no hace sino agregar a los términos

de Saura -robinson y cuasi-chamán-, los del milagro que explica lo inexplicable; esto quiere decir, de cómo, donde menos se esperaba, se hace lugar de modernidad en el reverso de sus condiciones de garantización institucional.

Lo que no pueden, ni Saura ni Bonet, es dar cuenta de los procesos complejos de transferencia artística. Leer estos textos, al cabo de una década, motivados por la producción de *El final del eclipse*, presenta la utilidad de reconstruir los obstáculos epistemológicos que una cierta crítica española levanta como sujeto de enunciación y de inscripción de unos escasos casos de producción de universalidad.

He expuesto el caso del catálogo *Reverón (1992)*, como síntoma de un tipo de crítica española que hoy día resulta difícil encontrar, al menos en los textos ceremoniales. En efecto, encuentros y seminarios organizados en los últimos cinco años por el MEIAC, ARCO y la Generalitat valenciana, han permitido la producción de una **masa crítica** que ha levantado una vara analítica de exigencia mayor. Digamos que se ha acrecentado la vigilancia teórica y que el combate al reduccionismo ha sido constante, creciente, en medio de complejas relaciones de poder en que los tratos institucionales han adquirido formas expresivas que desmienten de manera absoluta los propósitos puestos a circular con el proyecto de los *500 años*.

Pues bien: el efecto teórico de la masa crítica a la que he hecho referencia no está presente de modo visible en este nuevo proyecto. Más bien, su presencia es espectral, determinando el campo polémico en el que José Jiménez debía operar con este proyecto. Dicha masa crítica está presente como un fondo de referencia que juega el rol de telón delimitador, por anteposición, de los problemas levantados por la irrupción del “arte iberoamericano y/o latinoamericano” en la escena museal española.

Al cabo de una década, entre la fugaz presencia de la exposición del MoMA y *Cinco versiones del sur* (CNRS, 2000), se ha configurado un campo polémico que está adquiriendo los rasgos de una guerra en forma, a juzgar por la violencia crítica que este último proyecto desatara en el momento de su edición. Crítica que resulta absolutamente necesaria reconstruir, porque un proyecto tan disímil y problemático como *Cinco versiones del Sur* merecía un mejor destino polémico, en el entendido que no se trataba de una unidad de propósito curatorial, y porque cada sección definía un diagrama autónomo que difícilmente fue recogido, en su diversidad, con la honestidad y rigor intelectual que se hubiese requerido.

En síntesis: en el propio espacio latinoamericano, los nombres de Gerardo Mosquera, Maricarmen Ramírez, Ivo Mesquita, Carlos Basualdo, Mónica Amor o Antonio Zaya, remiten a una concepción de trabajo que diseña una cartografía de singularidades complejas, determinadas por la consistencia de las formaciones artísticas de las que provienen y las alianzas institucionales que han logrado construir, sostener, atender, desatender, relocalizar, recomponer. En cierto modo, los textos y propósitos curatoriales de los autores involucrados, más allá de la crítica de la pueden ser objeto, ponen en duro aprieto la inconsistencia del Juan Manuel Bonet del texto sobre Reverón de 1992. Solo que, curiosamente, en 2000, éste pasa a ocupar la dirección del Reina Sofía, implementando desde su arribo una política de boicot sistemático de *Cinco versiones del Sur*. Lo que no puede instalar con sus textos, lo hace mediante giros administrativos, que son el efecto político de una incomodidad teórica de envergadura.

Frente al “fracaso” madrileño de *Cinco versiones del Sur*, el destino de *Políticas de la Diferencia*, curatoriada por Kevin Power, no ha producido todavía efectos en la escena. Sin embargo, su

catálogo ha pasado a convertirse rápidamente en un documento ineludible para establecer una especie de “estado de situación” de la plástica emergente producida en el continente durante la última década del siglo XX. Ya la categoría de emergencia es dudosa, y sin embargo, útil, para fomentar la ambigüedad de las autonomías institucionales relativas. Más aún, cuando *Políticas de la Diferencia* ha sido el efecto de un trabajo de curatoría semicolegiada con colegas pertenecientes a una segunda línea de reconocimiento en lo que a *star system* se refiere; como si Kevin Power, al escoger a sus colaboradores, los hubiese buscado para desmarcarse –inconcientemente– de los partidos curatoriales de quienes sostuvieron y produjeron *Cinco versiones de Sur*. Esto quiere decir que si a los seis curadores involucrados en esta última, se les agrega los diez o doce nombres de críticos involucrados en la exposición valenciana, tenemos a casi una veintena de escrituras que, navegando entre la estética menor y la inflación crítica, pasando por el radicalismo historiográfico dependiente de teorías postcoloniales en circulación en el nuevo mercado académico, estatuyen, al menos, un bloque de referencia difícilmente omitible, aunque, se piensa, desde la invención española, severamente criticable, en virtud del grado de ilustratividad que sus empresas invierten. Pero aún así, es imperativo realizar el estudio de cada uno de los textos involucrados y pesquisar, tanto sus supuestos conceptuales como su alcance crítico.

A lo que apunto es al hecho de que no se puede ni se debe soslayar el modo de producción y circulación de los textos latinoamericanos en la escena de escritura española. Generalmente, estos provienen del espacio catalogal de las ponencias en coloquios, y poseen, en consecuencia, el tono de una “producción menor”, no académicamente inscrita. La musealidad de arte contemporáneo produce sus propios términos de legitimación teórica, en una frontera muy delgada entre los textos de habilitación conceptual y los textos de promoción. En rigor, todo texto de habilitación es un texto de promoción de segundo grado. Todo depende del tipo de circuito al que se aspire como superficie de inscripción. No hay, pues, textos que provengan de estudios de largo aliento. Es en este sentido que me permito afirmar que estudios de “arte latinoamericano”, en España, en términos estrictos, prácticamente no existen. Es preciso pasar desde la promoción de segundo grado a la inscripción de dispositivos de reproducción del saber. La “teoría dura” sobre este “arte” no tiene un lugar de reproducción universitaria consistente. Más bien, lo que habrá que entender por tal “arte”, parece estar contenido, en el corpus textual y en el corpus de imágenes originado a partir de las exposiciones de “arte latinoamericano” producidas en España durante la década. Es decir, se trata principalmente de un “arte de catálogos”. Esto plantea la necesidad de inventariar la producción catalogal con el objeto de precisar, más que nada, las estrategias que ha implementado la “invención española” del “arte latinoamericano”. Tarea pendiente. Entre otras.

Al referirme a “invención española” señalo el campo de batalla textual e institucional de un triángulo inventivo, constituido además por la “invención anglo-sajona” y la “invención francesa”. Esta última, quizás sea la menos desarrollada. En tal caso, la “invención española” disputa una cierta visibilidad a la “invención anglo-sajona”, que por lo menos, en términos institucionales, posee estrategias de reproducción universitaria de un cierto saber sobre la escena plástica, que sobrepasa el saber de las instituciones museales. En este punto se plantea una distinción entre reproducción de largo plazo y producción de tiempo corto. Lo que ocurre en este terreno posee efectos en la constitución y manejo de archivos, puesto que la producción catalogal de tiempo corto pasa a formar parte de la masa documentaria de las instituciones que producen saber sobre arte en el largo plazo.

Las “invenciones” del “arte latinoamericano” poseen dos estrategias de inscripción: las exposiciones y los centros de investigación. Llega a ser curioso que la producción de

catálogos de exposición pasen a adquirir el estatuto de “fuente primera” de la producción artística. Sería paradójal que los centros de investigación destinaran sus esfuerzos a trabajar nada más que sobre exposiciones. En sentido estricto, si la historia de las exposiciones configura un espacio significativo en la historia del arte contemporáneo, la historia de las exposiciones de “arte latinoamericano” no hace la historia del “arte latinoamericano”. Esta historia, no solo se está haciendo, sino que generalmente, se hace en condiciones polémicas con las “invenciones” del triángulo ya referido.

Pero si hablamos de polémica, ésta tiene doble sentido. Por una parte, hay exposiciones que plantean nuevos problemas al trabajo de historia; por otra parte, hay trabajos de historia que desautorizan las tomas de partido de las exposiciones. Por ejemplo, una exposición como *Torres García: la Escuela del Sur*, hizo avanzar los trabajos sobre la escena plástica de la cuenca del Plata, en las coyunturas temporales referidas. Una exposición como *Heterotopías, de Cinco versiones del sur*, hizo avanzar los trabajos de historia del proto-conceptualismo, obligando a repensar las condiciones de transferencia de referentes tardomodernos en la configuración y constitución de las escenas plásticas y las formaciones artísticas locales.

Hacer avanzar las cosas, significa, a veces, simplemente, facilitar la visibilidad de producciones textuales que ya habían sido iniciadas en las situaciones locales. Sobre todo, cuando las exposiciones son producidas y financiadas desde el exterior de dichas localidades. Incluso, hay situaciones locales de gran fragilidad en cuanto a infraestructura para el trabajo de historia, en que las exposiciones producidas desde el exterior producen efectos institucionales significativos, en que finalmente, el trabajo catalogal resulta ser una condición para un trabajo de historia de largo plazo.

¿Desde qué exigencia podemos leer la producción catalogal española sobre “arte latinoamericano”? Al menos, mi plataforma se designa como una petición de trabajo productivo de condiciones de infraestructura para fortalecer el trabajo de historia, tanto en sus aspectos de crítica metodológica, como de habilitación analítica. Un catálogo como el *Reverón, 1992*, aparte del texto de Luis Pérez Oramas, poco y nada es lo que nos ha podido aportar para la reconstrucción de la modernidad reveroniana.

Ustedes se pueden preguntar, ¿porqué la producción de exposiciones, que obedece a las exigencias de un sector muy definido de la industria cultural, debe suplir las falencias de los aparatos encargados de la reproducción del saber sobre arte? Es una pregunta legítima. Pero además, es una pregunta que pone en el centro de nuestra polémica la cuestión de la autosuficiencia referencial; es decir, la “invención española” del “arte latinoamericano” no requiere de legitimación discursiva alguna que la ya establecida por las propias condiciones de producción de exposiciones. Esto, a condición, como lo señala la primera frase del ensayo de José Jiménez en el catálogo *de El final del eclipse*, “el “arte latinoamericano” como tal, como pretendida unidad, no existe. No existe, más allá de las presiones del mercado y de los centros de gestión del sistema institucional del arte”.

En definitiva, la “invención española” del “arte latinoamericano” como un “arte que no es”, no necesita recurrir a la legitimidad teórica que le pueda proporcionar la producción discursiva elaborada en centros de producción de saber emplazados en el continente sudamericano o en instituciones museales correspondientes.

Es más: la “invención española” a que me refiero configura, antes que nada, un asunto museal neta y típicamente español. En tal medida, debe ser calificada como una producción autoreferida y autosuficiente que debe proporcionarnos un indicio consistente sobre la

capacidad de la “teoría española”, para producir las ensoñaciones catalogales de su conveniencia.

En este marco, cabe la pregunta, con el respeto debido, sobre la conveniencia política de José Jiménez, en el sentido de una política de su teoría del arte de América Latina. A mi entender, está cuestión aparece pertinentemente planteada en tres términos, en un apretado párrafo de la página 53 del catálogo *El final del eclipse* (EFE, Jiménez, 53).

En primer lugar, se trata de una “selección de obras y artistas (que) se ha guiado ante todo por la idea de privilegiar propuestas de alcance universalista, cuya modulación se sitúa en la última frontera estética”. En segundo lugar, “es un arte que cualquiera puede asumir como propio, dirigido a uno y todos los públicos, a un espectador sin patria”. En tercer lugar, “se trata con ello, también, de mostrar a través del arte hasta qué punto es inadecuado antropológicamente distinguir entre el “primer” y el “tercer” mundo”. Y se agrega un corolario: “Al menos en el terreno de las ideas y los sentimientos, donde hunde sus raíces más profundas el arte, no hay más que “primer mundo”: lo humano tiene una única medida. Y el arte es el mejor sismógrafo de las necesidades antropológicas y de sus oscilaciones”.

Toda la argumentación de José Jiménez descansa en una *teoría de la despatriación* como garantía de una *universalización no coactiva* en la que las artes aparecen como única fuerza integradora de lo particular y lo general (EFE, Jiménez, 42), operando en una especificidad cultural dinámica construída por la diferencia de sentimientos y lenguajes, sin perfiles geográficos ni fronteras.

La patria, afirma José Jiménez, “*está en la búsqueda*, y también en la añoranza de reposo que brota de nuestro corazón solitario y errante. Porque la vida humana es, ante todo, itinerario. Estar siempre en camino. Por eso, en el fondo, todos nosotros, seres humanos, somos como un kurdo *sin patria*” (EFE, Jiménez, 44).

No nos encontramos ante la referencia a la universalidad en los términos planteados en 1992 por Antonio Saura y Juan Manuel Bonet en el catálogo *Reverón (1992)*. No estamos ante una posición de historiografía delegada y analogizante. Más bien, José Jiménez nos ha situado en un espacio de construcción conceptual diferente, sorprendente incluso, que nos hace ingresar en el terreno del deseo de una política que debiera resolverse como *política de la despatriación*.

Esto no tiene que ver con la utopía, sino con la *topografía de las afecciones* (“diferencia de sentimientos y lenguajes”). Estar siempre en camino significa inscribir la marca de las huellas. Inscribir supone superficies de inscripción determinadas, así como tecnologías, tanto de la inscripción como de la reproducción. El problema de la universalidad del “arte latinoamericano que no es”, no está constituido por la tardanza respecto de los adquiridos de las vanguardias históricas, sino que está resuelto en la conciencia de la merma que involucra su inscripción tardía en una superficie que no está preparada para acogerlo, esto es, que se constituye como tal en el procedimiento mismo de la falla de transferencia. ¿Qué significa prepararse? Desde ya, admitir que la *falla* está en el origen.

José Jiménez se ha referido a que “el arte es el mejor sismógrafo de las necesidades antropológicas” (EFE, Jiménez, 53). La falla que menciono tiene este doble carácter, de falta y de perturbación de la continuidad de los estratos. El trabajo de historia del “arte latinoamericano que no es” tiene por misión reconstruir los saberes producido en la falla, en torno a la falla, desde la falla de las transferencias tecnológicas y afectivas bajo las cuales se

han configurado las diversas formaciones patrióticas.

He formulado la existencia de formaciones artísticas determinadas, que especifican las formas que asume en cada Estado-Nación la reproducción de la merma de transferencia. Esas son las configuraciones que impiden hablar de “arte latinoamericano” como unidad esencialista, ya desde las dificultades de construcción de los Estados, cuya consistencia tiene directa relación con las modalidades de invención de sus “Independencias” en el primer cuarto del siglo XIX. Dichas “independencias” verifican su necesidad al interior de un sistema que ya había instalado el principio de su propio desfallecimiento. Podemos sostener, no sin cierto humor, la hipótesis según la cual las conquistas españolas no son más que un efecto tardío de escolástica decadente. De ahí, probablemente nuestra facilidad para teorizar la merma, la falla, la falta, la inconstitución como realidad inicial.

Sin embargo, el desfallecimiento como fantasma de la teoría española del Estado en el siglo XVII, puede que haya permitido la configuración de unos rasgos particulares en las tradiciones culturales de América Latina, que hoy día la convierten en “un ámbito especialmente favorable para poder asumir las grandes transformaciones del arte y de la cultura” (EFE, Jiménez, 45), en la dimensión y perspectiva cuya necesidad José Jiménez ha planteado. Finalmente, la conquista española habría sido una gran garantía existencial frente a lo que hoy nos espera.

Recuerdo que en el colegio, cuando aprendimos a leer *La araucana* de don Alonso de Ercilla, nuestro profesor de castellano nos preguntaba quien era el personaje principal del poema. Nosotros decíamos: “los araucanos, que duda cabe”. Estábamos en un error. Nuestro profesor tomaba aires de tribuno y nos explicaba que, en efecto, Ercilla cantaba las hazañas de los indios que combatían en las Guerras de Arauco, como una manera encubierta de elevar las victorias españolas sobre tan rudos y valientes enemigos. La hipótesis de José Jiménez me hace regresar a la vieja y bella clase de castellano de mi infancia, justamente, porque este modelo especial de *mestizaje de la representación*, “unido a la creciente disponibilidad de acceso a las nuevas tecnologías, permite pensar que el conjunto de las artes y la dinámica cultural de América Latina están en condiciones de asumir un relevante protagonismo creativo en el escenario histórico que vivimos de transición al nuevo siglo” (EFE, Jiménez, 46).

Mestizaje como el que se produce en América Latina, solo es posible gracias a la dinámica de una gran “capacidad de integración universalizadora” que José Lezama Lima denominó “ese protoplasma incorporativo del americano” (EFE, Jiménez, 46). Pero ese, justamente, sería un atributo diferido de la conquista española. La voracidad de la incorporación está católicamente fundada en las representaciones de la eucaristía. Es en el siglo XX que los mitos y ritos ligados a la antropofagia han sido reivindicados como metáforas productivas de la transferencia de los saberes. El siglo XIX, el siglo de los procesos de emancipación de España y de construcción de las repúblicas fue elaborado en contra de la “barbarie”: Los genocidios de las repúblicas nacientes fueron realizados en nombre de la Civilización; es decir, del ideal racionalista de un pensamiento ilustrado dieciochezo que se habría fijado como horizonte el declive de las patrias. Curiosamente, en su traslado americano, el racionalismo daría lugar a la edificación de una “patriación” generalizada.

Ciertamente resulta acertada la referencia a Angel Kalenberg, quien sostiene que “la dinámica del arte en América Latina se caracteriza por la capacidad de apropiarse de todas las “formas” generadas en otros contextos culturales, pero cambiando y subvirtiendo sus “sentidos” (EFE, Jiménez, 46). Justamente, lo que reclamo es la necesidad imperiosa de reconstruir las estrategias de apropiación y resemantización de la historia del arte, a partir de las prácticas

artísticas generadas en América Latina, que ya difícilmente se puede seguir denominando “arte latinoamericano”.

Pero ya en los debates del seminario de ARCO 97, organizado por José Jiménez y Fernando Castro, Cuauthemoc Medina señalaba que estábamos todos de acuerdo en la inespecificidad del término, pero que era políticamente útil proseguir con su empleo. Todo sabemos, hoy día, que al escribir “arte latinoamericano” no estábamos defendiendo un carácter esencialista cuya genealogía, por lo demás, no ha quedado férreamente establecida en el texto de José Jiménez. Ya los textos de Marta Traba y de Juan Acha, en los años ochenta, ponían en duda el esencialismo de unos primeros propósitos. Y qué decir de la producción teórica brasilera, entre los años setenta y ochenta, sobre todo en las reconstrucciones del concretismo y del neoconcretismo; pero particularmente de los “popcretos” de Waldemar Cordeiro. Decir “arte latinoamericano”, para nosotros, en el 2002, significa simplemente reafirmar la capacidad de resemantización a la que Angel Kalenberg se refiere. Y no solo él, sino muchos otros, ya antes de la celebración de los *500 años*. Baste mencionar, aquí, las referencias de Frederico Morais a las “geometrías sensibles” y las hipótesis sobre *Arte de Sistemas y Retórica del arte latinoamericano* del Jorge Glusberg de los años ochenta.

En términos estrictos, el “arte latinoamericano” de la “obsesión de identidad”, del reduccionismo surrealizante, del indigenismo, del realismo mágico, había comenzado a ser severamente criticado por la propia producción teórica del continente. Los referentes en torno a las discusiones sobre centro/periferia provienen de una coyuntura específica, que es necesario comprender en el contexto de la aparición de los estudios culturales y su expansión al terreno de la crítica de artes visuales, cuando no significó un desplazamiento desde la crítica de artes visuales hacia las ciencias políticas, en el marco de expansión de las polémicas sobre modernidad y postmodernidad, en el filo de los años noventa.

En el curso de este texto, he escrito “arte latinoamericano” entre comillas y le he agregado la frase “que no es uno”. Los francófilos entenderán de inmediato que se trata de una referencia cruel a un título de Luce Irigaray, *Un sexe qui n'est pas un*, a mi juicio, uno de los libros pioneros de la crítica feminista, y que se traduce como “un sexo que no es (un sexo)”. He trasladado estas condiciones de innombrabilidad para asignar a “arte latinoamericano” el apéndice necesario “que no es (uno)”, con el propósito de productivizar la ambigüedad de la noción. De ahí que se pueda pensar en el “arte latinoamericano que no es (un arte)” como una realidad posible. Es decir, que el intento de deflación de su uso termina por poner en duda su propia existencia, en su pretendida unidad. Lo que implica tomar la reversión del término, como referido a una “unidad que no es”.

Sin embargo, la crítica teórica forjada en la última treintena, en América Latina, jamás ha afirmado la unidad de propósito de un arte de esa categoría. Salvo muy raras excepciones. De ahí que me parece que la referencia inicial de José Jiménez a la pretendida unidad de un “arte latinoamericano”, carece de referencia precisa, historizada, más allá de las presiones del mercado o de los centros de gestión del sistema institucional del arte, que de hecho él mismo –con toda razón– denuncia. La paradoja se instala en medio de esta discusión, cuando *El final del eclipse* se presenta, por sí sola, como efecto y condición de un sistema institucional determinado del arte. Es muy probable que una exposición como ésta solo pueda ser concebida en el contexto del sistema español de producción de arte.

Justamente, porque atraviesa las tensiones y juegos de poder, tanto del mercado actual del arte como de los centros de gestión, que su realidad como “arte latinoamericano” a secas está más presente que nunca, por omisión *saturante* de sus determinaciones. Ha sido tal el empeño

en afirmar la *universalidad despatriada* de esta selección, que no puedo dejar de pensar que esta empresa, con todo el respeto que se merece el trabajo de José Jiménez, corre el peligro de agenciar una operación de aniquilamiento de la diferencia, en nombre, de la diferencia y la pluralidad. Quisiera más bien, recuperar del ensayo sorprendente y audaz de José Jiménez, su “deseo kurdo”, para conectarlo con la hipótesis de la falla de origen, que me permite avanzar el chiste paradigmático mediante el cual, el “arte latinoamericano” se constituye como arte, desde la ausencia de servicio post-venta; es decir, de ausencia estructural de garantía que no sea si mismo, en una constante autoproducción resemantizada de lo que puede ser considerado como referente inicial. Sin embargo, han sido no pocos coleccionistas, no pocos galeristas y no pocos críticos y curadores que han buscado con ansiedad sorprendente una garantización otorgada por quienes cuyas políticas de hegemonía cuestionan, en el entendido de que la puesta en duda programada configura también un mercado ascendente, con valores de reacomodo negociable, tanto en lo conceptual como en lo promocional. Esto plantea otra tarea pendiente: la reconstrucción de las estrategias de carrera de los gestores de “arte latinoamericano”.

José Jiménez, al buscar a sus colaboradores no recurrió a los agentes de la masa crítica reunida por los encuentros diversos que sobre “arte latinoamericano” durante el último quinquenio en España. En su propio texto, la única cita explícita a un autor perteneciente a dicha masa corresponde a un texto de Gerardo Mosquera, de 1995. Entre 1995 y 2002 ha habido tres catálogos cuyos textos, para quienes trabajamos desde el Sur, en el Sur, son ineludibles: *Cartografías*, de Ivo Mesquita; *Historias de antropofagia y canibalismo*, de Paulo Herkenhoff, y, *Cantos Paralelos*, de Maricarmen Ramírez y Marcelo E. Pacheco.

José Jiménez, al buscar a sus colaboradores, recurrió a autores que no tuvieran directas relaciones con las producciones de la escena plástica a la que dicha masa crítica se ha referido. No podía ser de otra manera, puesto que la hipótesis de la *despatriación*, que en un primer momento podemos compartir, justamente, a partir de la fuerza generadora de la metáfora móvil del kurdo *sin patria*, en un segundo momento nos excluye en función del estatuto asignado a nuestra producción, en cuanto a no demostrar la capacidad de “ir más allá de los determinantes concretos de situaciones y experiencias” (EFE, Jiménez, 53). Es decir, de nuestra inaptitud para trascender dichas situaciones, permaneciendo siempre, aunque de manera lúcida, en el “más acá” de la frontera de las determinaciones mencionadas; determinaciones que, suponemos, históricas, demasiado históricas, cuando en verdad, la tarea de José Jiménez ha consistido en afirmar una categoría de universalización correspondiente a una selección de obras que debe dejar muy bien esclarecida su alcance, universalista, en un sentido filosófico estricto; a saber, “como formulación de la pretensión de universalidad sobre la que se fundamenta el juicio estético” (EFE, Jiménez, 53).

Los invitados a colaborar, legítimamente por lo demás, en este catálogo, proporcionarán los textos adecuados a esta toma de partido y deberán ser leídos en relación al *quantum* de universalidad ya señalada.

Lo anterior no hace sino reconocer la coherencia del trabajo editorial, así como del trabajo de selección de las obras en *El final del eclipse*. Por cierto, ni los textos ni las obras están puestas en duda en su aptitud para haber sido, justamente, objetos de una selección. En este sentido, debiéramos pensar que no hay cuatro textos de presentación en este catálogo, sino uno solo, firmado por José Jiménez, y que los tres textos restantes comparecen en tanto *obras de escritura*, no introductorias ni interpretativas de las obras plásticas cuyas reproducciones aparecen distribuidas desde la página 109 en adelante; sobre todo, cuando estas reproducciones son acompañadas por textos y declaraciones de los propios artistas.

La coherencia de la edición desplaza la masa crítica que ha hecho su peso en la escena española especializada en “arte latinoamericano”, para sustituirla por una nueva trama de escritura, que deserta la especificidad de la escena plástica para potenciarla en la trascendencia literaria. Finalmente, precedida por la fama del “boom”, la literatura latinoamericana, sin comillas, sin cursiva, reaparece como instancia teórica punitiva, en su propósito de denunciar a la escena de escritura sobre arte como una escena inepta e inapta en la pretensión de universalidad. Justamente, para reintroducir en nuestros debates la categoría del juicio estético, filosóficamente fundamentado, que la masa crítica ya mencionada ha sido expulsada de este catálogo. Y con toda razón. Es muy probable que el juicio estético, con ya dos siglos y medio de determinantes concretos de situaciones y experiencias europeas y estadounidenses, ya estuviera dando muestras críticas de desconstitución, a tal punto, que la única posibilidad, o una de sus posibilidades más concretas de reconstitución, se localice en la especificidad cultural dinámica de América Latina. Esta es la gran *expresión de deseo* de *El final del eclipse*.

En la economía textual de José Jiménez, la especificidad cultural de América Latina es esgrimida como garantía de reconstrucción de la universalización, en contra de la especificidad historizada de cada formación artística, al mismo tiempo que eleva el discurso manifiesto de los artistas a una categoría de “verdad de obra”, recolectada en la fuente misma de su enunciación, como necesaria plataforma de recomposición de las plataformas discursivas de la masa crítica más arriba mencionada, que, en el curso de su desarrollo habría olvidado a los artistas en provecho de la inscripción de sus propias escenas de escritura. Lo paradójico, desde mi perspectiva, resulta del hecho que la universalización literariamente garantizada implica subordinar el discurso de artes visuales, poniéndolo nuevamente bajo garantía literaria, cuando una de las instancias de afirmación de la modernidad plástica en algunas formaciones artísticas del cono sur se constituía desde la autonomía que adquiría el campo plástico respecto del campo literario.

En la unidad de propósito del catálogo, el equipo editor redacta la página de presentación del artista y de la obra, reservando no más de ocho líneas para cada caso. Luego viene la reproducción gráfica de la obra, para finalmente, acoger el texto de artista, en algunos casos establecido a partir de entrevistas del artista con el curador. En la economía gráfica del catálogo no hay nada objetable. Solo que la gráfica sostiene, también, en su diagramaticidad, la unidad conceptual de su propósito. Si ponemos en serie cada una de las presentaciones del equipo obtenemos una narración cuidadosa y eficiente de la unidad de la exposición, desde las piezas unitariamente consideradas. Por cierto, se trata de una narración que toma prestado el recurso retórico del “abstract” y lo combina con la modalidad exhibitiva del texto museográfico. Si realizamos el mismo procedimiento con las reproducciones, obtenemos una narración igualmente didáctica, garantizada por la tercera secuencia, formada por los textos de artistas. En este trabajo editor, el equipo enuncia, la reproducción aprueba, el texto de artista hace resonar la obra. El propósito de *El final del eclipse* se satisface en la proyección de la resonancia de una selección ejemplar.

Ahora bien: el catálogo se presenta como un *bloque de obras* que se garantizan mutuamente, en cuyo marco editorial debemos elaborar una convertibilidad analítica entre las obras literarias y las obras plásticas. Y ocurre que en el terreno *poiético*, ambos espacios de obra no hacen sino desmentirse, parcialmente. Pero dicho desmentido puede obedecer a una figura permitida por la propia toma de partido editorial, que entre el texto de Rafel Urgullol y el texto de Ricardo Pliglia indique una caída progresiva e inevitable en la localidad; aunque se trata de una localidad que contiene toda la universalidad formal de la obra de arte requerida

para sobrepasar la designación inexacta, errónea, de “arte latinoamericano”. Para ello, Rafael Argullol se toma en serio la tarea de exponer “los siete espíritus de América”, en un tono de filósofo viajero que pareciera reivindicar todos esos rasgos que el modernismo no ha podido aniquilar, en su poco diligente propósito por cumplir con las tareas propias del desarrollo del tardocapitalismo en el continente. Tareas cumplidas entre la falla y el exceso; éste último, como expresión de la falla de origen, entre el vacío y la fusión generalizada de las tradiciones.

¿Cómo hacer residir el futuro del arte en un continente que es, a juicio de Rafael Argullol, futuro permanente? ¿No se requiere, acaso, de una tasa mínima de pasado, que asegure el montaje institucional básico para reproducir la fusión? ¿Cómo abrigar la esperanza de un futuro especial para el arte de hoy en un continente cuya metropolitanidad se tribaliza en proporción directa con la monstruosidad de su socialidad?

El texto de Rafael Argullol parece proporcionar al catálogo un inventario elemental de las condiciones sobre las cuales es posible pensar la gran *categoría universalización*, con su latencia utópica inscrita en la Naturaleza, como si aquello a lo que apela el texto de José Jiménez fuese, efectivamente, un deseo de recomposición fisiognómica. En efecto, Argullol declara que después del silencio, “el segundo espíritu (...) más viejo y más ruidoso, (que) convierte la geología en psicología (...) es un gigantesco *non-finito*, una obra sin acabar que marca el alma de los hombres”(Los siete espíritus de América, LSEA, Argullol, 61).

En la cita anterior, el mecanismo que rescato es el de la conversión de la geología en psicología. Lo que leo en esta afirmación es la reproducción del viejo esquema analítico que caracterizó el darwinismo de una cierta historiografía de entre los años 40-50’s, deseosa de hacer calzar sus ensoñaciones con las analogías poco felices del André Breton que había descubierto en América el surrealismo en acto, cotidianamente. Ya desde los años setenta, la teoría del “arte latinoamericano que no es (uno)” y que hemos elaborado en las dificultades que se conoce, se ha dejado permear por la producción de las ciencias sociales, a tal punto, que en los momentos de deflación y deposición de la crítica social, producto de la conversión de esas ciencias en unidades productoras de insumos para la industria política de la gobernabilidad, la crítica de artes visuales se ha abierto un camino nuevo, solo porque en las obras plásticas más significativas de este período, en sus diagramas simbólicos, se ejerce –en definitiva- la crítica política.

¿Cómo no encontrar, en el relato de Ricardo Piglia, *El fotógrafo de Flores*, los elementos de la crítica más radical de la representación pictórica? Pero no se trata de una crítica a la representación pictórica, solo, sino de una crítica en forma a las representaciones imaginarias descritas en el propio texto de Argullol. Lo que Piglia instala es el modelo reducido de la ruina como presente. Su texto, junto al de Mario Bellatin, *Tratado sobre el futuro de América del Sur visto a través de un tetrapléjico y sus veinte pastor belga malinois*, afirma el polo literario del catálogo, mientras que los textos de José Jiménez y Rafael Argullol afirman el polo filosófico. En sentido estricto, los primeros se introducen en una historicidad mediada en extremo, mientras los segundos apelan a la recuperación de un nuevo tipo de universalidad, aspirando a borrar voluntariosamente lo imborrable; o sea, las distinciones entre “primer mundo” y “tercer mundo”. Y se trata de un tipo de aspiración con el que no podríamos sino estar más que de acuerdo; sin embargo, a mi entender, solo a nivel aspiracional. Más, en este contexto, ¿qué quiere decir, propiamente, polo literario o polo filosófico, en la infraestructura escritural del catálogo? Sin más, dos amarres que no se contradicen, porque la pertinencia conceptual de José Jiménez lo conduce a desear el asentamiento de su argumentación utópica, en una especie de flotación respecto de la que por lo menos, se jugará a proporcionar la coherencia del soporte: el catálogo.

Rara vez me he enfrentado a un objeto scripto-visual que contenga este caudal de problematización. No puedo sino manifestar mi compromiso de lectura, no ya para establecer mis distancias y cercanías, sino simplemente para, en un campo formado por elementos disímiles y ajenos al decurso de mi trabajo analítico, potenciar las diferencias y buscar la utilidad de su constitución arquitectónica.

Si tuviera que recapitular lo avanzado en esta ponencia, debiera recordar mi referencia inicial al catálogo *Reverón (1992)*. Mi extremo malestar respecto de esa arquitectónica de 1992, reside en que los textos de Antonio Saura y Juan Manuel Bonet otorgan la garantía de reconocimiento del acceso de Reverón a una modernidad primitiva, mal que mal. Pues, al cabo de una década, el catálogo de *El final del eclipse*, retrabaja el concepto de universalidad, deshistorizándolo del primer tipo de uso empírico, si se quiere, para rehistorizarlo de modo desplazado. Lo cual acarrea consigo la obligatoriedad de pensar la dialéctica de lo universal y de lo local en el “arte latinoamericano que no es (uno)”, con el propósito de fijar el estatuto de sus filiaciones epistemológicas, incluyendo la puesta en crisis de la propia noción de “juicio estético”, en la certeza de que las prácticas artísticas producidas en América Latina reclaman una “estética sin plomada”, susceptible de autoproducir el concepto universalización de su conveniencia, de cuya necesidad no cabe duda alguna, hoy.

Lo anterior exige no introducir en un mismo saco institucional las nociones de “arte”, “cultura” y “tradición”. Es de fácil constatación el hecho de que en no pocas formaciones artísticas, el combate contra el arte contemporáneo se realiza en nombre de la cultura y de la tradición. Las políticas culturales de no pocos Estados se hacen un deber en castigar las prácticas declaradas “elitistas”, alejadas de los “intereses populares”, a tal punto que la aparición de Fondos de Desarrollo para las Artes deben luchar duramente para legitimar su existencia junto a la “moralidad superior” de proyectos sociales comunitarios o de desarrollo de las culturas tradicionales locales.

De lo que hay que hablar es de espacio de artes visuales en condiciones de musealidad frágil. Solo fortaleciendo las musealidades podremos realizar el trabajo de historia a la altura de lo que las obras plantean en sus diagramas constructivos. Y la musealidad es una de las maneras que tiene la universalidad de presentarse, en nuestras formaciones artísticas. Que paradoja. Los museos, la musealidad, son el producto elaborado de la condición de patria, enarbolados como lugar común para unas comunidades de destino. El British Museum, el Louvre, la galería de Dresde, son modelos de expansión de los saberes de las Ilustraciones en pugna. Los museos que las repúblicas independientes de América Latina edifican, reproducen de manera diferida, necesariamente fallida, las pugnas simbólicas por la organización de los saberes necesarios a la reproducción de si mismas como entidades nacionales. Es en el devenir-institución de la *falla* que se ha configurado una musealidad.

Necesidad del trabajo de infraestructura: realizar la historia comparada de la musealidad en América Latina, a partir de las condiciones políticas que habilitaron su edificación. Necesidad de dicho trabajo para recomponer las historias de las desconfiguraciones institucionales actuales, en un marco de “jibarización” de los Estados. De ahí, preeminencia, en nuestro trabajo analítico, de la noción *curatoría de infraestructura*. Esta ha sido mi posición, el lugar político de mi teoría implícita, desde donde me permito trabajar la lectura de *El final del eclipse*.

La noción *curatoría de infraestructura* tiene que ver con un tipo de posición que se ha forjado en algunas experiencias de producción de exposiciones, en que el trabajo de producción ha

significado interpelar el trabajo de escritura de historia, previo reconocimiento de que el trabajo propio de historia había dejado de ser realizado. El proceso de producción de arte y su inscriptividad adquirió una velocidad y una envergadura, en proporción inversa al trabajo de historia realizado en el seno de los aparatos universitarios. La inscriptividad adquirió un peso institucional en los bordes de la industria cultural, movilizándose en una frontera movediza que habilitó un tipo de prestación escritural que dio origen al “género editorial” de la presentación catalogal.

En algunas formaciones artísticas, en ausencia de soportes editoriales dinámicos donde instalar una polémica sobre las condiciones de inscriptividad de las obras, la presentación catalogal adquirió relevancia como un soporte sustituto y temporal de un tipo de trabajo de historia de nuevo tipo, que comenzaron a poner en situación de crisis las narrativas históricas existentes, así como a exigir plataformas narrativas que abordaran como problema de historia, las propias cuestiones que configuraban la inscriptividad de las obras. Y cuando hablo de historia me refiero a la historia de las ideas estéticas como a la historia de su traslado e inscripción reproductiva en soportes de reproducción concretos, vinculados o no al terreno de la producción de arte, incluyendo el traslado de los insumos metodológicos del propio trabajo de historia del arte, como parte de una historia de reproducción académica de los saberes sobre arte en una formación artística determinada. La necesidad de estas reconstrucciones se planteó desde un cierto número de obras que fueron producidas desde la falla de historia, desde la historia del diferimiento como falla, poniendo en duda, por si mismas, la legitimidad teórica de la pretendida unidad del “arte latinoamericano”.

Mi reflexión, sobre *El final del eclipse*, no persigue determinar si se trata de una exposición que favorece el trabajo de infraestructura. Ciertamente, no está planteada sino desde las necesidades de infraestructura del sistema español de producción de arte, que no es nuestro sistema, en cuanto a la garantización del *trabajo en la falla*. Más bien, mi trabajo consiste en realizar una *lectura infraestructural* de su partido curatorial, tomando en consideración el modelo de trabajo relatado por Ricardo Piglia, en *El fotógrafo de Flores*.

El había escuchado de un hombre que escondía la réplica de una ciudad en la que trabajaba desde hacía años. El hombre había imaginado una ciudad perdida en la memoria y la había repetido tal como la recordaba. Se veían las calles y las casas, y las casas eran las de la infancia. La ciudad trataba sobre réplicas y representaciones, pero sobre todo, “sobre la presencia de lo que se ha perdido”(EFE, Piglia, 89). En el curso de este relato, el fotógrafo de Flores “actúa como un arqueólogo que desentierra restos de una civilización olvidada. No descubre o fija lo real sino cuando es un conjunto de ruinas (y en este sentido, por supuesto, ha hecho de un modo elusivo y sutil, arte político)” (EFE, Piglia, 89).

El fotógrafo de Flores era el trabajador de infraestructura que le faltaba a mi dispositivo de lectura. Contando con su auxilio puedo sostener con mayor precisión la hipótesis de que el texto de Piglia desautoriza la perspectiva metodológica implícita en el relato de Argullol. Mientras en éste último la geología se convierte en psicología, en el primero la edificabilidad sustituye el rol de la geología. Ya sabemos: son solo metáforas. Pero así como los textos filosóficos del catálogo apelan a la despatriación y al nomadismo, los textos literarios trabajan en la institución de la casa y del cuerpo. La casa desde el fantasma de la ruina; el cuerpo desde la aparición de la ortopedia. En este sentido, el texto de Mario Bellatin, trabajado como una metáfora de la *categoría universalización*, apela a las condiciones de reproducción del disciplinamiento de los cuerpos de obra a través del sistema de arte. La figura del tetrapléjico bien puede ser satisfecha por un productor de exposiciones ansioso de saber cuántos Pastor Belga Malinois puede introducir en una nave espacial, justamente, porque en esta coyuntura

planetaria, el futuro de América del Sur está en su abandono como especificidad. Pero el abandono no es sinónimo de despatriación nómada, sino simplemente renuncia a defender el lugar en razón de su desconstitución como tal. Por anteposición, la ansiedad manifestada por el deseo de conocer las condiciones de la partida, instala el deseo de lugar, el deseo de institución para unos cuerpos, pastores-artistas, cuyas obras están ahí para desmentir probablemente los gestos aprendidos en las sesiones de adiestramiento.

Lo anterior me sitúa en el momento de problematizar el uso de la noción de diáspora en el proyecto de José Jiménez, en el sentido de que postula indirectamente una trascendentalización de la pragmática de las migraciones y del estatuto de los viajes en la producción de arte latinoamericano. Diaspora y exilio son sinónimos. Se trata sin embargo de un exilio de sustrato religioso que se legitima en el regreso a Jerusalem. Más allá del estudio etimológico, que por lo demás me parece fundamental, propongo en esta perspectiva un estudio de los usos comunes y altamente metafóricos de la noción de diáspora, en el deseo de reconstruir el peso de su introducción en la producción del concepto mismo de esta exposición. Siguiendo el hilo de la metáfora, la realidad del Estado de Israel, desde 1948 en adelante, nos hace entender que no podemos abandonar la historia. No podría haber diáspora desde esa fecha. Ya hay donde regresar. El argumento es demasiado simple. Probablemente erróneo. Pero si en la noción de diáspora ponemos el énfasis en la ausencia de patria, en la singularidad de las formaciones artísticas, hay tantas maneras de afirmar la "patriación fallida" como formas de articulación y reproducción de las transferencias, de modo que en el origen de la partida y del abandono del natal, el artista de la "diáspora nuestra" hace efectivo el abandono, por la excesiva conciencia que tiene de la envergadura de la falla de origen. En suma: no puede soportar la condición de fragilidad de "lo madre" de su sistema artístico local. Sale a buscar la certidumbre en el "otro" que lo determina, porque su pater ha sido incierto y su mater, extremadamente frágil. Requiere armarse de la ficción de "hacerse bastardo" para poder realizar el programa balzaciano de la novela de origen. Pero lo que tenemos consiste simplemente en un proyecto de migración reversiva que mediante la trascendentalización encubre el dolor constituyente de la ficción. La noción de diáspora, en el contexto artístico me parece inadecuada. Pero sobre todo porque en la negativa de precisarse como estrategia de despatriación efectiva, no conduce la "judaización" del ejemplo a su extremo, recurriendo a un sustituto que no puede ser más histórico, en lo dramático de su cercanía, al momento de reivindicar la figura del kurdo sin patria. Quizás, lo que debiéramos pensar fuera, más bien, en un kurdo *sin Estado*. Porque al referirnos a las prácticas artísticas en el seno de formaciones artísticas determinadas, es al estado de la condición artística en relación al Estado a lo que nos estamos refiriendo. En definitiva, lo que esta exposición pone sobre el tapete, es la necesidad de pensar sobre la posibilidad de un arte que construya instancias de despatriación no coactiva, en el seno de patriaciones coactivas. Esa es una de las tareas de la noción del curador como productor de infraestructura que postulo.

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

No quisiera terminar esta presentación sin hacer referencia a la diagramaticidad de la ficción metodológica de *densidad plástica* que sostuvo el partido curatorial de la XXIV Bienal de Sao Paulo.

Noción tomada en préstamo de *Discurso, Figura* de J.-F. Lyotard, permitió en la merma de su transferencia desestimar la variable dependiente y analógica de la noción de "precursor", para

abordar la singularidad de las transferencias artísticas en zonas de tardocapitalismo dependiente. Esto planteó la necesidad de señalar con precisión el momento de mayor densidad plástica en el seno de una formación artística determinada. A condición, claro está, de asegurar el valor metodológico de la noción misma de densidad. En el caso brasilero, este momento correspondería a la edición *del Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928). Bajo la hipótesis de la antropofagia y el canibalismo se pondría en tensión la lógica de las transferencias artísticas.

Es necesario distinguir al respecto, entre *transferencias duras* y *transferencias blandas*, en función de la consistencia o inconsistencia de las superficies de recepción inscriptiva. Un momento de densidad plástica estará condicionado por la fortaleza de su superficie de recepción; es decir, por la capacidad de reproducir de manera orgánica un corpus de conocimiento, bajo condiciones determinadas de *resistencia* como de *insistencia* programática. Dicho de otro modo: por la existencia de instituciones de reproducción de conocimiento social; en el caso chileno, el aparato universitario; en otros países puede haber sido la institución museal o estructuras de mediación de otro tipo, como empresariales vinculadas a proyectos culturales instituyentes, como las bienales.

Es la singularidad de la escritura de Oswald de Andrade la que interpela la historia analógica. No voy a entrar en la discusión sobre la pertinencia de la hipótesis. Esta requiere de un coloquio especialmente destinado a este propósito. Solo deseo compartir el criterio de que quienes colaboramos en esta bienal, experimentamos efectivamente otro modelo de relación con la historia del arte. El asunto del descentramiento de una historia del modernismo no ha sido un efecto menor en la recomposición de la producción de historia. Es decir, en la *infractación* del trabajo de historia desde la práctica curatorial.

Sería provechoso recuperar los documentos de innumerables encuentros, tanto de carácter oficioso como oficial, que se han sucedido en Sao Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Bogotá, Buenos Aires, Montevideo, Asunción, Caracas, Austin (Texas), desde 1991 a la fecha. Debo mencionar la realización del coloquio "Representing Latin American/Latino Art in the Millenium: curatorial issues and propositions", en octubre de 1999, organizado por Maricarmen Ramírez en Austin (Texas) como uno de los momentos de mayor relevancia en la definición de la práctica curatorial en un sentido infraestructural. El punto es que se hizo posible poner en condiciones de visibilidad un enunciado que había sido mantenido en suspenso: no es lo mismo ser curador en Londres, Nueva York o Berlin, que en una de nuestras capitales. Lo que hace especial a estas capitales, nuestras capitales, es la repetición de condiciones de fragilización de la musealidad y de la institución artística, causada por agresivas políticas de re-privatizaciones y por el desestimiento analítico del trabajo de historia.

Pues bien: éstas han sido cuestiones que la práctica de la historia del arte, en no pocas formaciones artísticas, no ha incorporado a su agenda. El punto es que carece de agenda. Y eso es irremediable, a condición de que la práctica curatorial le imponga una, poniendo en evidencia un conflicto de proporciones, relativa a la legitimidad de las acciones y sus efectos orgánicos. Pero la práctica curatorial no es lo suficientemente fuerte como para imponer UNA agenda. Más bien, produce anotaciones significativas en el margen de los grandes relatos legitimadores, pero no ocupa una posición marginal en el Sistema de Arte.

La historia del arte en nuestra región padece una crisis metodológica y problemática que la práctica curatorial productora de infraestructura ha venido a poner en evidencia, justamente, porque la producción de un concepto curatorial cartográfico supone el desarrollo de unas hipótesis que infractan el darwinismo de las historias analógicas. De este modo, la práctica

curatorial sería aquella zona de producción de conocimiento que reconstruye las “pequeñas historias” del arte, en sus condiciones de sobredeterminación institucional, afectando no solo las “narraciones” que los agentes del Sistema de Arte producen para convertir sus ficciones gremiales en influencia social específica, sino las “ficciones” de su propia habilitación. Entre una de estas “ficciones” podemos identificar las condiciones de producción de infraestructura para el propio trabajo de historia, desde la exigencia planteada por las estrategias de recomposición museal. Porque el hecho de decidir la construcción de un museo, en nuestra región, es una intervención en el trabajo de historia. Suele ocurrir que se confunda *construir* un museo con *edificar* un museo. La edificabilidad tiene directa relación con la exhibición del proceso de conversión de su concepto, en soporte de interpretación de la historia. En este sentido, es muy probable que se construyan museos, pero no que se edifiquen, ni tampoco, edifiquen, en el sentido de educar. Es decir, educa, a pesar suyo, por el solo hecho de habilitar un lugar, como lugar para la memoria regulada. Siempre, la memoria se regula. El museo es uno de los agentes de regulación. Lo que el museo no hace es exponer las condiciones de garantización de la regulación ejercida. Es por eso que la práctica curatorial, como dispositivo editorial en zonas de alto riesgo interpretativo, debe instalar en el centro del debate la cuestión de la *edificabilidad* de las historias del arte.

V

NOTA PARA REDIMENSIONAR EL DEBATE SOBRE ARTE Y POLÍTICA, EN EL CAMPO DEL ARTE HISPANOAMERICANO.

Una reflexión rigurosa sobre las relaciones entre arte y política, en el 2003, no podría dejar de mencionar un trabajo específico de re-escritura de la historia, vinculado directamente a abordar las determinaciones fantasmales del arte de los años 60's. En la actualidad, no son pocos los curadores y críticos que a través de sus prácticas intentan poder explorar el “potencial crítico de la actividad artística dentro del actual proceso de globalización, un potencial que se percibía con fuerza en los sesenta”. Sin embargo, los propios escritores que en esos años abordaban la cuestión en nuestra zona, como Marta Traba o Juan Acha, es probable que no estuvieran –por diversos motivos que no es del caso abordar en este escrito– en medida de comprender la importancia diagramática de sus propias posiciones.

Paradojalmente, si nos atenemos a las elaboraciones de Marta Traba sobre “el arte de resistencia”, así como su crítica extremadamente dura a la escena plástica venezolana de la inmediata post-guerra, obligan a las actuales generaciones de críticos y de historiadores a reconsiderar la variable del anti-imperialismo, para comprender el tipo de desafío que la producción de arte, en las diversas formaciones artísticas de Hispanoamérica, deben enfrentar. La violencia simbólica de la vigilancia estadounidense no tiene parangón, si se considera el efecto directo en las políticas locales de las palabras de los “líderes” del momento.

No puedo sino recordar la argumentación que sostiene Frederico Morais en la presentación del catálogo de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, en 1997, acerca de lo que era dable esperar de América del Sur, en la credibilidad política estadounidense. Durante una reunión de cancilleres realizada en Viña del Mar (Chile) en 1969, Henry Kissinger afirmó que “nada importante puede venir del Sur. La historia jamás ha sido realizada por el Sur”. Lo que le faltó decir a Kissinger, porque en verdad lo pensaba, a juzgar por el efecto de sus palabras en la propia política chilena de entonces, es que “nada importante puede venir del Sur, a menos que nosotros lo permitamos”. Justamente, no lo han permitido, en el arte y en la política. Hoy en día, una elaborada estrategia de curadores estadounidenses permite que las palabras de Kissinger adquieran un valor primordial. La línea de permisividad política ha establecido los límites de la permisividad artística. La política de los museos viene después de la derrota política, como estrategia de compensación simbólica e institucional. El espacio de arte, sin embargo, bajo estas condiciones, resulta ser el único lugar de visibilidad de esta impostura estructurante que fija el rango de las relaciones internacionales. De otro modo, no se explica el interés creciente de los Estados del “primer mundo” por producir exposiciones de los “otros”, como la pequeña compensación debida a la producción de “itinerancias”.

Nada significativo puede venir desde un “lugar otro”, como condición de existencia de las propias relaciones institucionales, a menos que las musealidades hegemónicas lo permitan. El interés por el re-estudio de las prácticas de arte y la producción discursiva de los años 60’s, tiene por objeto recomponer la trama de una experiencia de resistencia a dicha “fatalidad” kissingeriana. En este contexto, es muy probable que los procesos y procedimientos de desilustración pictórica que caracterizan a las modernidades locales, en diversos momentos de la primera mitad del siglo XX, han establecido un rango de problemáticas y avances formales difícilmente soportables para la historiografía anglosajona, si se piensa cual era la situación de la escena de arte estadounidense, en 1935, cuando Torres-García invierte el mapa del continente y formula las bases de la “Escuela del Sur”. Igualmente comparable resulta la redacción del Manifiesto Antropófago (1928) y sus efectos en la configuración de la modernidad brasilera. La frase de Kissinger de 1969 estuvo precedida por la decisión de Rockefeller, durante la segunda guerra, en la articulación de una “política especial” de arte para las “otras” Américas, en el contexto de la “política del buen vecino”. Los avatares de la formación de la primera colección de arte latinoamericano en el MoMA arroja suficientes datos acerca de la política concertada de reducción de su carácter, desde la discusión de criterios para una “política de compra” de obras. Ya en el fundamento de dicha “política” podemos leer el alcance estratégico de la permisividad interpretativa, sostenida a fuerza de inversiones editoriales e institucionales.

No es casual que en 1997, Frederico Morais cite un texto de Luis Camnitzer, escrito en 1991, en el catálogo de la IV Bienal de La Habana, en el que plantea que para que crean en nosotros, necesitaríamos de todo el poder económico, de todos los trucos publicitarios posibles, de todos los medios de información, y por las dudas, de todos los medios militares que los imperios tienen a su disposición para mantener su credibilidad y poder ser tan convincentes. (MSSA). A diez años de esta declaración, es preciso realizar una evaluación de lo que ha ocurrido a lo largo de esta década. La IV Bienal de La Habana tiene lugar en 1991, en el momento previo a la celebración de los *500 años*. Ese año, en Madrid se realiza la exposición *La escuela del sur (El taller Torres-García y su legado)*, curatoriada por Maricarmen Ramírez. Ese mismo año, se realiza en Madrid, la exposición *Armando Reverón*. Ambas exposiciones han sido sancionadas por el sello de la comisión *500 años*. El espacio español inicia su reconocimiento del arte latinoamericano, en forma. Pero así como en su texto, Maricarmen Ramírez afirma la especificidad y autonomía del modernismo de Torres-García, en el catálogo de Reverón, la crítica española reproduce sin embargo, el punto de vista kissingeriano, re-

elaborado en esa coyuntura para cumplir con los buenos modales de la hospitalidad editorial. Sin embargo, se deja muy en claro el malestar analítico frente a un “caso” excéntrico como Reverón, en la escena plástica latinoamericana. Por un lado, la escena crítica española abre el campo al análisis, y por otro lado, lo cancela, como si la apertura fuera nada más que el gesto que correspondía a la “ideología” de la conmemoración. Hoy día, la situación es completamente distinta, a juzgar por la reacción de la crítica española frente a una empresa como *Cinco versiones de sur*.

Lo menos que se ha podido sostener es que, los curadores latinoamericanos han armado un tinglado conceptual respecto del cual las obras solo comparecen a título ilustrativo. No deja de ser sintomático el hecho de que un crítico como Joan Manuel Bonet sostenga discursivamente su incomodidad analítica respecto de Reverón, en 1991, y que en el 2001 se encuentre a la cabeza del museo que acoge *Cinco versiones del sur*, y sea el articulador del “pasaje al acto” que a estas alturas asume la figura de un boicot burocrático en forma. Ya no era necesario, en el 2001, mantener las buenas maneras de 1991. En este sentido, Bonet responde con un gesto de descalificación narrativo- institucional, al avance conceptual de la crítica latinoamericana forjada durante dicha década. Y la descalificación institucional sobreviene en el momento en que dicha crítica latinoamericana le señala por extensión retrospectiva, la imposibilidad de sostener su hipótesis de 1991, sobre la incómoda singularidad de Reverón. Es por esta razón que el diagrama elaborado por Frederico Morais, en la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, realizada en 1997, adquiera una importancia creciente, en virtud de la claridad de propósitos de la empresa de re-escritura de la historia del arte latinoamericano.

Frederico Morais planteó la necesidad de recuperar a lo menos tres “vertientes”: vertiente política, vertiente cartográfica y vertiente constructiva. El empleo de esta noción conducía, en un sentido de desplazamiento aluvional, a la configuración de una cuenca semántica que es dable llamar, en esta coyuntura, todavía, “arte latinoamericano”. En verdad, no hemos ensayado el uso de otra denominación, aunque tengamos la certeza de que ésta nos resulte insuficiente. Pero Cuahutemoc Medina, en el debate organizado por ARCO (Madrid) en febrero de 1997; es decir, en el momento en que se iniciaban las discusiones del equipo curatorial que acompañaba a Frederico Morais en Porto Alegre, señaló la necesidad de seguir empleando el término por la utilidad que todavía brindaba, estando todos nosotros concientes de la insuficiencia designativa. Planteo esta afirmación de necesidad delimitadora temporal y problemática, en relación a la crítica que he formulado a la exposición que José Jiménez ha organizado bajo el título *El final del eclipse*, y que ya se ha presentado en Madrid, Badajoz y Ciudad de México, desde septiembre del 2001. Respecto de lo que pensábamos que se había consolidado desde 1997, en Porto Alegre, me enfrento a una experiencia como la que José Jiménez pone en duda, respecto de la necesidad de continuar reivindicando la denominación “arte latinoamericano”, en la medida que se ha disipado la sombra que se había instalado sobre su existencia.

¿Cómo poder afirmar una hipótesis de esta naturaleza,, cuando apenas hemos podido afirmar las bases de un re-escritura de su propia existencia como distinción y distanciamiento problemático del universalismo que proclama hoy día José Jiménez en un brillante y complejo texto?.

Lo grave es que la exposición de José Jiménez tiene lugar a un año de la problemática recepción de *Cinco versiones de sur*, y aparece en el mercado de las ofertas curatoriales como una exposición correctiva, que por extensión parece introducir el rigor que le faltaría a la otra. Este es el discurso que sostiene la política de in-especificidad disipativa que la fundamentación de *El final del eclipse* instala. Lo que sucede es que esta exposición ya está

interpelada; sus presupuestos ya han sido objetados anticipadamente por la experiencia de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur; justamente, en su “toma de partido” metodológico.

Ahora bien: al plantear Frederico Morais la existencia de vertientes a recuperar, en sus fuentes pragmáticas (obras) y documentales (archivo), no dejaba de instalar en el seno de la propia producción crítica brasilera un elemento polémico de carácter estratégico. La posición de Frederico Morais sería implícitamente criticada por las nuevas prácticas curatoriales que se habían venido consolidando en el espacio paulista y carioca de la última década. Mientras la Bienal de Mercosur está en plena producción, Paulo Herkenhoff se hace cargo de la XXIV Bienal de Sao Paulo. Este es un aspecto que no ha sido suficientemente estudiado: en una misma coyuntura, 1997-1998, dos grandes producciones enunciativas, que tendrán importantes efectos en la recomposición del campo curatorial latinoamericano, tienen lugar en la escena brasilera. Sus efectos apenas han sido recuperados por las empresas discursivas externas. El gran error estratégico de la crítica española que se ocupa del “tema latinoamericano” ha sido el de construir una representación a la medida de sus intereses expansivos, sin siquiera haberse tomado el trabajo de inventariar y dimensionar las producciones de instituciones locales; es decir, zonales. Me refiero al hecho político de omisión del efecto recomposicional de las bienales ya señaladas. No cabe duda que la hipótesis de Paulo Herkenhoff acerca de la densidad plástica brasilera, obliga a reconsiderar las relaciones de transferencia informativa desde el diagrama de la antropofagia y del canibalismo. Dicho diagrama plantea a la historia de la historia del arte, suficientes problemas metodológicos que no pueden ser disueltos mediante el recurso a los juegos de visibilidad astronómica. Ciertamente, la metáfora del eclipse resulta insuficiente en la medida que no considera las condiciones de su permanencia. La decisión de disolver la noción de arte latinoamericano, al margen del reconocimiento de las dificultades institucionales y de los obstáculos epistemológicos levantados por las estéticas de la generalidad, constituyen un acto de política discursiva que no puede disimular un objetivo académico sub-colonial. El triángulo referencial constituído por una universidad (Complutense), una empresa transnacional (Telefónica) y el estado español (Cooperación Internacional), en el caso de *El final del eclipse*, entra en operaciones para disolver, no una designación dudosa –arte latinoamericano-, sino la posibilidad de construir la autonomía de enunciación, que requiere del poder económico y político que le permita inscribir sus producciones en un circuito sancionado por la hostilidad. En dicho circuito, denominado “sistema internacional de arte”, el “otro” –el disuelto como singularidad-, cuando es inscrito, lo es a cambio del adelgazamiento del diagrama de la obra. En esta perspectiva, la XXIV Bienal de Sao Paulo y la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, señalan perspectivas de avance en la autonomización de los discursos, sobre todo en el terreno de las “ficciones metodológicas”. Esta es una cuestión clave en el redimensionamiento de la relación entre arte y política, referida a los efectos historiográficos producidos por unos enunciados curatoriales que, de manera precisa, se han sustraído de toda política ilustrativa.

Si tuviéramos que realizar el estudio de los guiones curatoriales de las bienales ya señaladas, debiéramos afirmar que en la hipótesis de las tres vertientes, Frederico Morais completaba lo que podría ser calificado como una deuda interminada, de la teoría crítica de “antes de la guerra”. O sea, cumplía con extender al máximo la tolerancia crítica habilitada por Marta Traba. Y en esa medida, estaba casado con las opciones “resistentes” elaborada por Marta Traba antes de la instalación de las dictaduras latinoamericanas, entre los 70-80’s. Es como si dijéramos que a fines de los 90’s, la ideología artística e historiográfica de Marta Traba lograba, en el guión de Frederico Morais, su máxima expresión reconstructiva. De algún modo, en las tres vertientes propuestas, se verificaba la hipótesis de la “resistencia”.

La primera, llamada vertiente política, poseía un carácter denotativo; la segunda, denominada vertiente constructiva, exhibía un carácter diagramático; mientras que la tercera, vertiente cartográfica, se planteaba como un espacio prospectivo. Como para decir que la vertiente constructiva se convertía en el eje subterráneo de la bienal, elaborando una plataforma de validación del constructivismo brasilero-venezolano-argentino, como una de las invenciones formales más consistentes del continente. Y luego, la política de acción directa, siempre, estará sujeta a las vicisitudes de la denotación iconográfica. En esta lógica, la vertiente cartográfica venía a instalar la reflexión problemática de los supuestops que sostenían las vertientes ya señaladas. La cartografía remitía, por cierto, a la necesidad de los nuevos mapeos de las productividades de “después de la guerra”. Es decir, las productividades de proyección institucional en el período abierto por las transiciones hacia la democracia.

Por cierto, esta posibilidad de exponer obras que de otro modo jamás podrían haber estado en un mismo espacio, concentraba el valor de sus productividades emergentes en las coyunturas de los años 60's. No siempre se da la ocasión de exponer en un mismo espacio obras de José Balmes y de Alberto Greco, de mediados de los 60's, junto a las piezas mayores de la nueva figuración argentina, surgida en una coyuntura paralela. Del mismo modo, en la vertiente cartográfica, un trabajo como el de Arturo Duclos (huesos humanos pintados) reformulaba la noción gráfica de mapeo, que apelaba en una primera instancia, a la representación del territorio. Finalmente, lo político, lo cartográfico y lo concretista se filtraban, se permeaban, formulando interpelaciones que obligaban a recomponer las escenas de escrituras de cada formación artística. Este fue el mayor logro metodológico de esta bienal.

Pero éste sería un logro de escasa lectura inmediata, ya que la Bienal del Mercosur estaba presionada por la extrema cercanía de la producción curatorial de la XXIV Bienal de Sao Paulo: “Antropofagia e historias de canibalismo”. El propósito político de Paulo Herkenhoff apuntaba a redefinir, desde el arte brasilero, el momento de mayor densidad plástica del arte latinoamericano. El modelo del *Manifiesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, publicado en 1928, proporcionaría los términos para la redefinición de las coordenadas bajo las cuales se puede debatir, hoy, las complejas relaciones de las modernidades diferidas, como política de las representaciones institucionales.

En este aspecto, el guión de Frederico Morais apuntaba a terminar una historia que había quedado trunca; mientras que el guión de Paulo Herkenhoff intentaba someter a revisión el sustrato conceptual de las categorías empleadas por la historiografía anterior, para dar cuenta del rigor de las producciones latinoamericanas, recuperadas a partir de sus momentos de mayor densidad plástica; lo cual significaba comprender el carácter discontinuo, combinado y desigual de las transferencias artísticas.

NOTAS PARA UN DEBATE SOBRE ARTE Y POLÍTICA EN HISPANOAMERICA.

1.- Reconstruir las relaciones entre arte y política en Hispanoamérica implica un desafío complejo y en extremo peligroso. Tanto las nociones acerca de la función del arte como de la legitimidad del poder sufren los avatares de diversificadas coyunturas históricas, no menos decisivas, tanto en el continente americano de lengua hispana como en la península. Pareciera que solo es viable hablar de arte y política, en la medida que las democracias no hayan sido completadas. En el resto de Europa y en los Estados Unidos, el “tema” referido parece no estar a la “orden del día”. ¿Acaso habría que referirse a la apertura de una época “post-política”? Pero, ¿en qué quedaría la pregunta por lo político en una Europa atravesada por los efectos de las guerras de los Balcanes? ¿Bajo qué condiciones se puede pensar, hoy, el orden mundial, frente a la política exterior estadounidense? En este contexto, el “orden del arte” resulta convertido en un espacio de anticipación y desmontaje de la impostura de la relación misma con lo político. Esta es la constructividad que descubrimos de manera implícita en el diagrama de las obras, y no tanto en su (d)efectos denotativos. Las prácticas de arte ponen en relevancia la operatividad simbólica del significante político. De tal manera, en vez de pensar la relación entre arte y política, se debe abordar la cuestión de las políticas del arte. Así podremos entender hasta qué punto las prácticas de arte, “después de Auschwitz”, ponen el acento en las formas de combate de la desaparición, editándose como un arte del archivo. Tomando el archivo como un modelo de recuperación de la noción de construcción de obra, apropiándose del método de la prospección arqueológica y de las ciencias de la policía legal, con su teoría del “sitio del suceso”, para instalarse como “arte de la excavación”. Lo político de la relación “arte y política”, en hispanoamérica, se localiza en esta zona de reparación y de recuperación de las “identificaciones”, en un contexto en que la desaparición se instala como amenaza. Desaparición de formas de existencia social, desaparición de territorios, desaparición de etnias, desaparición de cuerpos, desaparición de archivos, etc. Las prácticas de arte actúan allí donde otras formas de conocimiento han dimitido. Las ciencias humanas, en hispanoamérica, han dimitido. No han sido derrotadas. Han dimitido para asegurar sus propias condiciones de conocimiento como productoras de insumos para una industria de la “governabilidad” que deposita en la globalización su garantía y legitimidad como nueva forma de “democracia subordinada”. Y en este terreno, las prácticas de arte debieran, simplemente, asegurar la función identitaria de aglutinación ilustrativa del discurso de dominio. De ahí que abordar, en el espacio hispanoamericano, la cuestión arte y política, remite a repensar las condiciones de habilitación de la relación, en la época de “post-dictaduras”; es decir, en la época en que se han iniciado complejos procesos de Transición a la Democracia, en algunas zonas del continente.

2.- Arte y política son términos que apelan a estratos desiguales: el arte es un “sistema de articulaciones institucionales”; la política también, pero con una leve diferencia: produce las condiciones de reconocimiento de la propia noción de institución. Arte y política, como relación, es un “cazabobos” conceptual, ya que encubre la consistencia y visibilidad de la dimensión institucional de su configuración. Por esta razón, generalmente se la sitúa en el terreno operativo de los programas iconográficos. Fueron necesarios muchos años de discusión y de recuperación de fuentes, para abordar la historia del muralismo en hispanoamérica y preguntarse, simplemente, por las condiciones ideológicas y estructurales que lo sustentaron. En fin, su subordinación a una ensoñación literaria que articulaba lo nacional-popular con lo nacional-burocrático, en provecho del montaje de una Ficción Estatal, como lo fue la del Estado mexicano. Reconstruir las estrategias de sustracción y de desestimiento, de que han sido sujetos activos determinados complejos de prácticas artísticas, permitiría disolver la relación arte y política, para trabajar la política como encubrimiento y retención de la mirada. Eso nos permitiría comprender la articulación entre el muralismo de Portinari y la “política artística” de la dictadura de Getulio Vargas. O bien: la

retracción y el desestimiento ideológico atribuido a la abstracción en el marco del primer peronismo. Y más allá: el primer premio a Guayasamín en la Primera Bial Hispanoamericana, a mediados de los años cincuenta. Y más acá: la edificación del proyecto del Departamento de Artes Visuales del Instituto Di Tella, en Buenos Aires, con la ayuda de la Fundación Rockefeller.

Lo anterior es apenas un botón de muestra de lo que puede llegar a constituir una nueva historia.

Lo político, como problema del arte, sería un residuo arcaico disponible para su explotación por proyectos que, en una reparatoria gestión de regreso a indicios de pre-musealidad, afirman la hegemonía reductora de las ciudades globales, deseosas de montar homogeneizantes y pasteurizadas empresas de "curatorías de servicio". Por cierto, esta es la manera más eficaz de diluir el efecto crítico de estos residuos. Justamente, porque la pre-musealidad como recurso de regreso a lo primitivo institucional, resulta insoportable. Las sociedades de musealidad insuficiente, que aspiran a completar su musealidad como parte de la tardomodernidad, ven desmantelar sus deseos de infraestructura por estrategias de banalización del trabajo de archivo y de escritura de historia. Las "curatorías de servicio" así como las políticas de cooperación internacional de las zonas de musealidad fuerte, reproducen la fragilidad de las escenas, justamente, para impedir que completen su cohesión institucional identitaria. Este es el núcleo de la relaciones entre arte y política, hoy mismo, en Hispanoamérica.

Sería tan simple referirse al problema de la colusión entre arte y política, centrando el análisis en aspectos denotativos, determinados por la naturaleza del clima y de la consistencia y duración de los regímenes autoritarios. Sería una empresa historiográfica de extraordinaria envergadura, el realizar el catastro de las situaciones tendenciales bajo las cuales la dupla arte y política ha operado, en el continente, desde el primer cuarto del siglo XX en adelante. Pero, hoy día, políticamente, ¿a quien le conviene? ¿A quien le interesa realizar dicho catastro? ¿Bajo qué tipo de empresa historiográfica podría ser habilitado? ¿En el marco reconstructivo de qué dinámicas institucionales, en el continente?

Y a ello, se debe agregar la cuestión de la temporalidad, de la ubicuidad, de la necesidad de dichas reflexiones: ¿antes o después de las conclusiones de los congresos de cultura de La Habana? Hablamos de fines de los 60's. O bien: ¿antes o después de la creación de la Bial de La Habana?. Hablamos de inicios de los 80's. ¿Y por qué razón? ¿Bajo qué necesidad analítica poner el acento periodizador en un "fenómeno político" de este carácter? ¿Y olvidaremos las especificidades políticas locales? ¿Dónde situar Tucumán Arde? ¿De qué manera concebir su infracción en la recuperación historiográfica del arte argentino contemporáneo? De Tucumán Arde se comienza a escribir, analíticamente, recién desde fines de los 80's. ¿Y cómo no tener que legitimar la existencia de la Escena de Avanzada, en Chile, remitiéndola a las condiciones de represión pinochetista que la vieron emerger? ¿Basta con eso? ¿Es posible reconstruir el efecto transversal del "conceptualismo caliente" del cono sur, para desarmar el efecto arbitrario de la preservativa historia anglosajona de la objetualidad?

Resulta tanto más simple, al parecer, referirse metodológicamente, a la situación del arte español durante el franquismo, o incluso, en el primer cuarto de siglo, que intentar hoy día centrar el debate en el futuro del arte, sin dejar de considerar los efectos que en el terreno de la institucionalidad artística ha significado el ingreso de España a la Comunidad Europea. Dicho ingreso, leído desde su condición de plataforma de tráfico de las empresas curatoriales estadounidenses, puesta en línea con las re-inversiones del mercado alemán del arte. ¿No será

posible pensar en la reconstrucción del interés hispano por el arte de latinoamérica, justo después de la deflación de la “máquina española”? Todo esto puede ser perfectamente conectado con la necesidad de contener una política de Estado en el terreno de las adquisiciones, de las restauraciones, de las reconversiones, de la producción de exposiciones itinerantes como instancias de consolación paródica. De ahí, a escuchar que el futuro del arte latinoamericano se afirma en la posibilidad de ser “llevado a Europa” por la vía española, convierte, en los hechos, a esta misma escena en una instancia de garantización de las nuevas condiciones de acceso a la universalidad de lo latinoamericano.

Arte y política, como relación, pareciera solo remitirse como problema a la fijación del estatuto de incompletud de sociedades en proceso de fragilización de sus Estados, en provecho de la consolidación de un estatuto de inversiones extranjeras. En este sentido, es preciso determinar los efectos -en términos de artes visuales- de la vanidad estatal española, según sea la cercanía de celebración de los 500 años, o bien el transcurso de más de una década de organización de exposiciones de artistas latinoamericanos en la península, como aliados secundarios de un diagrama de recomposición póstuma; como si dijéramos, entre un “efecto PSOE” -en los 80-90’s- y un “efecto PP” -en los inicios de los 2000- en la reconstrucción de políticas de validación de la cooperación internacional como oficina de blanqueo de la política de transnacionalización globalizada de (a)signatura española.

Es en este contexto, me parece, que se debe considerar el tipo de adversidad política que en el terreno de la crítica española, hubo de soportar una exposición como *Cinco versiones del sur*, en el 2001, en el Museo Reina Sofia. Lo planteo, justamente, porque en el 2001 ya no nos era posible aceptar, conceptualmente, los presupuestos que le permitían a la crítica española de 1992, por ejemplo, escribir (hablar) de arte latinoamericano.

VII

UNA ESTRATEGIA CURATORIAL DE DOBLE SOPORTE: RELOCALIZACIÓN DE LA PICTORIALIDAD Y REGRESO AL OBJETUALISMO DURO.

Existe una manera de armar la historia de una bienal; esta consiste en reconstruir la empresa de sus emplazamientos. Una bienal es, sobre todo, un momento fuerte de relaciones entre el espacio artístico y una ciudad. Recuerdo que al saber que el sitio de la Segunda Bienal sería el espacio que había ocupado la antigua empresa de dragado del río, asocié este hecho con dos gestos: por una parte, la ciudad ingresaba, a propósito del arte, en un espacio que le había estado impedido; y por otra parte, la actividad de dragar, de remover arenas y residuos del fondo del río para habilitar la navegación, era una buena metáfora, desde el arte, para indagar en la memoria de las recuperaciones urbanas. Hoy día, a propósito de la “reducción museográfica” de los containers, me cabe pensar en la especificidad del borde del río como instituyente de la representación del paisaje.

Ciertamente, en toda “reforma urbana salvaje”, el arte termina poniendo en valor zonas depreciadas que luego son objeto de grandes operaciones de especulación inmobiliaria. Si somos suficientemente perversos pensaremos que la especulación inmobiliaria pone al arte en la delantera de su estrategia de legitimación. Con esto deseo insistir en que una Bienal es una gran especulación conceptual restringida a las actividades simbólicas que desmontan la lógica de las recuperaciones políticas.

La primera bienal estuvo marcada por el deseo de re-lectura de las escenas plásticas que en el cono sur de este continente resistieron formalmente a los efectos de las operaciones especulativas del arte contemporáneo de hegemonía greenbergiana. La segunda bienal dejó en claro que el “conceptualismo caliente” del cono sur es un espacio de transversalidad que produce una escena artística que no puede ser reducida a las categorías de correcta neutralidad del *mainstream*.

La tercera bienal concentra su objeto en una polémica específica, propia, que posee unos antecedentes cuya enumeración permite fijar un estado de avance de la teoría y de la producción de obra, en torno a la recuperación del discurso y de la práctica crítica de la pintura, después de décadas de cubrimiento objetual. En el entendido que las producciones objetuales mayoritarias se ha convertido en un nuevo academismo, que ha terminado por banalizar las conquistas políticas del “conceptualismo caliente” de los “orígenes”.

Nuestra posición, más que una conjura en contra del objetualismo, que sería un error político grave, es una apuesta en favor de la apertura de un nuevo espacio de indagación pictórica. Lo problemático, sin embargo, sería que se instalara la convicción de que es la deflación formal de un cierto objetualismo la que permite este giro de la mirada sobre la recuperación pictórica. El punto es sintomático de lo contrario. Los artistas pintores que he invitado a formar parte del envío chileno, se formaron en la filiación de problemas que plantearon las obras de Eduardo Vilches, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz, visiblemente, a partir de los años ochenta. Waldo Gómez y Rodrigo Vega practicaron la pintura en pleno desarrollo del objetualismo emergente, nutriéndose de sus polémicas y avances formales, pero desarrollando prácticamente en la clandestinidad, un trabajo de erudición pictórica de consistente base crítica. Es notable la participación que tuvieron en 1987 en el marco de la exposición “Hegemonía y Visualidad”, organizada por el Instituto Lipschutz, en plena dictadura. Mientras quien fuera su maestro, Gonzalo Díaz, planteaba en esa misma época que sus instalaciones eran extensiones de la pintura, Gómez y Vega se retraían con respeto, para trabajar en la rigorización de un acto pictórico que un cierto neoexpresionismo ascendente se había encargado de fragilizar socialmente.

Si en la coyuntura plástica próxima a los años setenta, se ha podido plantear que la polémica que sostenía formalmente la crítica de la pictorialidad reproducía el enfrentamiento de las nociones de representación y presentación, en la coyuntura de los años ochenta, en cambio, la polémica se trasladaría hacia el terreno de la fotomecánica. Esto se traduciría en una inflación conceptual del grabado clásico que lo conduciría a estatuirse como un modelo de desplazamiento formal que terminaría expandiendo su diagramaticidad hacia el terreno de una objetualidad que se tornaría hegemónica en la década siguiente. El trabajo de Rodrigo Vega y Waldo Gómez se desarrolla, justamente, en el momento de ascenso de la expansión objetual.

Voluspa Jarpa se forma como artista en la misma escuela que los anteriormente mencionados, pero ya ha asumido el sentido político de la parodia de las transmigraciones de la imagen, elaborando un contradiscurso que pone en escena su escepticismo respecto del dogmatismo fotomecánico, llegando a producir unas obras en las que reproduce manualmente la simulación de la impresión serigráfica. Este será un momento táctico en la polémica por la rebaja del peso diagramático de las transmigraciones tecnológicas. Su política de transgresiones solo podía ser habilitada después de los años noventa, en el momento de academización de las propias transmigraciones, ligadas a la filiación dittborniana.

El caso de Carlos Leppe es completamente distinto, porque se trata de un compañero de ruta inicial de los artistas referenciales ya nombrados (Dittborn, Díaz), habiendo sido uno de los artífices del “conceptualismo caliente” de la escena plástica chilena de los ochenta, a través de la producción de obras performáticas que son referenciales en la escena plástica de las últimas décadas. Sin embargo, jamás dejó de trabajar en pintura, convirtiéndola en una plataforma de trabajo prácticamente clandestina, fuertemente ligada a la polémica ya

señalada como la clave de la coyuntura de los setenta. Solo que la presentatividad de los trabajos objetuales de Leppe dotada sus pinturas de una potencialidad crítica que apelaría a la máxima erudición de la tradición, revisitada desde un manierismo depresivo que relocaliza el montaje de los emblemas aristocráticos de la cultura chilena contemporánea. Esta operación signica opera como síntoma de la máxima conquista simbólica de la dictadura militar: la reoligarquización de la sociedad chilena.

Solo las artes visuales mantienen en Chile el espacio de anticipación crítica que en los años sesenta había sido encarnado –es un decir- por la sociología y la ciencia política. Es decir, fuera de todo academismo, tanto pictórico como objetual, el envío chileno a la III Bienal de Artes Visuales del Mercosur se propone fortalecer este carácter anticipativo, estableciendo un guión curatorial que satisfaciendo los ejes de la curatoría general, afirma una estrategia de doble soporte: relocalización de la pictorialidad y regreso al objetualismo duro. Lo que implica, por cierto, desterrar toda nostalgia para afirmar el valor de los re-comienzos. Se trata, pues, de recuperar el sentido inicial que tuviera la secuencia de infracciones formales que caracterizaron la escena chilena de los ochenta y que la definieron como el momento de mayor densidad plástica del último período.

Para cumplir con el objetivo antes señalado, en la zona de containers, esta curatoría ha invitado a participar a Catalina Parra y Lotty Rosenfeld, dos artistas cuyas obras marcaron un rumbo y señalaron unas coordenadas muy precisas para la visualidad de las últimas dos décadas. Catalina Parra es de las primeras artistas que en Chile programa desde su obra la analogía formal entre línea de sutura y trazo gráfico, resemantizando la percepción que hasta entonces se podía tener de la representación de la corporalidad. Lotty Rosenfeld fue miembro del Colectivo de Acciones de Arte y ha desarrollado una obra autónoma consistente, trabajando en las fronteras de la impostura institucional, tanto de la representación política como de la producción de arte. En esta curatoría, junto a la figura de Carlos Leppe, conforman el núcleo histórico de mayor dureza referencial. En el plano objetual, la curatoría ha contemplado la inclusión de trabajos de dos artistas emergentes, Isabel Montecinos y Demian Schopff, que reflexionan, desde otra plataforma, sobre el “mismo problema”: el estatuto de la representación de la corporalidad, en una escena social (re)signada por las “artes excavatorias”. El “mismo problema” es el “viejo nuevo problema” de la plástica chilena: el de la fobia a la representación del cuerpo. Dicha fobia ha debido ser conjurada, en este caso, mediante unas prácticas de recopilación y de archivo que las obras de Isabel Montecinos y Demian Schopff resignifican, en la actual coyuntura. En este sentido, amplifican las tomas de partido formal que ya habían sido señaladas en el envío chileno a la I Bienal, en relación a la importancia del eje interpretativo taxonómico. Esta vez, la amplificación del trabajo de archivo llega a afectar la materialidad misma de los informes, estableciendo la radicalidad institucional y conceptualmente conectiva entre patología forense y práctica artística.

VIII

UNA NOVELA CHILENA DE ARTE Y POLITICA (Sobre la resistencia a los procesos de globalización aluvional)

1

En la madrugada del 21 de mayo de 1960 tuvo lugar uno de los mayores terremotos de la historia de Chile, afectando una vasta extensión del territorio. Uno de sus epicentros fue la ciudad de Concepción, a quinientos kilómetros al sur de Santiago. Pero al día siguiente, alrededor de las quince treinta horas, un nuevo terremoto tuvo lugar, afectando la zona de Valdivia, a casi novecientos kilómetros de la capital. Este fue un verdadero cataclismo, que combinó un terremoto con un maremoto que afectó la costa de Valdivia y Temuco. Puerto Saavedra, localidad costera cercana a Temuco, fue prácticamente barrida del mapa por la fuerza del fenómeno. En algunas partes el terreno se hundió entre dos y tres metros, dejando a barrios importantes de Valdivia, bajo el agua, hasta el día de hoy.

En Puerto Saavedra, en algunos minutos, la fuerza del mar provocó un forado de mil quinientos metros sobre la barra de arena que protegía al pueblo. El agua penetró por el río inundando miles de hectáreas cultivadas y modificando literalmente el paisaje. Los damnificados se contaron por miles. Unidades del ejército norteamericano llegadas a los pocos días de la catástrofe instalaron poblados de emergencia, con hospitales de campaña. Algunos de esos poblados todavía existen. Es el caso de Mississipi, frente a la caleta Mehuín.

Las casas de emergencia se convirtieron rápidamente en viviendas definitivas. Los hospitales de campaña, en cambio, despertaban la imaginación de niños y adultos, porque proporcionaban a la tragedia natural el aspecto de una guerra. El enemigo, por cierto, no resultaba visible. Pero este pequeño modelo de intervención estadounidense en una zona de catástrofe es sintomático de las relaciones que posteriormente definieron la cartografía política del subcontinente. El hospital de campaña es un paradigma de las ciencias sociales de esa década. Por lo demás, es el momento en que las ciencias sociales se instalan como disciplinas autónomas en las universidades. Dicho sea de paso, esas universidades inician su expansión sesentezca, culminando en unos procesos de reforma que definirían, a su vez, el tipo de trato entre enseñanza superior y aparato productivo.

El propósito de este texto es el de desdramatizar el uso y las perspectivas de desarrollo de una palabra-valija cuyas condiciones de aparición deben ser reconstruídas. Dicha palabra es, obviamente, "globalización". El inicio de este ensayo, al apelar a una fábula fisiognómica y meteorológica, tiene por objeto remover la borra nocional que se ha instalado en los aparatos

de progresión académica, en el escenario de producción de los "saberes menores" en las ciencias humanas de las últimas décadas, en esta región del continente. Me refiero a "saberes menores" y no a "saberes minoritarios" en sentido guattariano, para establecer distinciones políticas que acarreen diversas tácticas de simulación y encubrimiento acerca de los presupuestos, tanto financieros como epistemológicos, a que la palabra-valija en cuestión remite como fetiche tipográfico, conceptualmente determinado por los "estudios culturales", aparecidos en la era de las post-dictaduras regionales, una vez que los recursos financieros de la ONG fueran redestinados a planes de desarrollo garantizadores de las transiciones democráticas en curso.

Mi táctica de abordamiento de la impostura referida se dispone rimar una "ciencia bastarda" como la fisiognómica, dispositivo clave de la narratividad balzaciana, con el propósito de imponer una clave de "naturalismo" determinante sobre una zona de análisis que reproduce el mito del cientista social como inventor de los "buenos salvajes" de conveniencia, para el período por venir. Los nuevos "buenos salvajes" a explotar mediante las operaciones de colonización de los saberes enarbolando discursos anticoloniales manifiestos, se aferran a los cabos de salvataje de las minorías sociales que reclaman sus cuotas de participación en los programas globales de asistencia a poblaciones en riesgo.

Lo primero, a dejar en veremos, es la historia de la popularización del uso de la palabra-valija "globalización". Esa historia de la popularización es tan solo el reverso de la historia de su necesidad como plataforma de asistencia discursiva.

El terremoto de Chile, de 1960, anticipa en el plano cultural, dos otros terremotos. Dos verdaderos cataclismos para la clase política: la reforma agraria y la consolidación industrial hacia adentro. El terremoto de 1960, que modifica sustancialmente una geomorfología zonal chilena, es desde la partida, un acontecimiento cultural, porque redefine el tipo de trato del hombre con la naturaleza.

La naturaleza, en el sur de Chile, comienza a ser "dominada" en los textos por la colonización alemana, principalmente. Textos de historia que privilegian una especie de repoblamiento de la zona, habilitado por un fuerte programa de migración alemana, desde mediados del siglo XIX. Valdivia, por ejemplo, es percibida como una ciudad alemana. Sin embargo, Valdivia y las fortificaciones de su costa fluvial y oceánica tuvieron capital importancia durante la Capitanía General de Chile. Pero el pasado hispano estuvo ligado a las tecnologías de la extracción del oro, de las fortificaciones y de la navegación. No había, en sentido "moderno", transformación radical de la naturaleza. Esta se verifica, principalmente, a partir de la emigración alemana, en lo que significa convertir los bosques en tierras cultivables mediante la quema sistemática de la selva nativa. Pero en términos de transferencia tecnológica, esta emigración importa un modelo de convivencia y domesticidad que la hace, hoy día, explotable turísticamente como extensión modificada de las costumbres culinarias de los primeros colonos germanos.

La modificación del paisaje experimentada desde 1850, es un cataclismo lento, producido por los efectos de lo que en ese momento podría denominarse "globalización decimonónica", caracterizada por el traslado mecánico de procedimientos de poblamiento y tecnologías "termodinámicas" que carecían de historia en una zona de la que los habitantes originarios fueron literalmente aniquilados.

Valdivia, como todo el sur de Chile, se puso rápidamente a la hora de una de las estrategias de

globalización del momento; es decir, migración favorecida por programas de colonización desarrollados por las nacientes repúblicas que conciben de este modo modificar la base de poblamiento de dichas regiones.

La zona central de Chile, ya había sido ocupada desde el siglo XVI por la colonización hispana y criolla, dando lugar a la noción de *hacienda chilena*. Esta corresponde a un modelo arquitectónico que depende de la organización de la casa andaluza, de adobe, con dos patios interiores, uno para la familia del patrón y otro para la servidumbre; es decir, uno, para la intimidad familiar; el otro, para los menesteres domésticos. En cambio, en el sur lluvioso y húmedo, la vivienda de madera tomará los rasgos de los modelos habitacionales de los migrantes. De ahí que se puede hablar, no tanto de globalización, sino de *singularizaciones de proyección globalizante*, entendidas como modelos operativos de poblamiento de un territorio. La cita cultural y la fractura referencial de las subjetividades migrantes dan lugar a un sistema de apropiación y reproducción de las condiciones de existencia material y espiritual, que perfectamente podrían ser calificadas de "postmodernas". La contrahechura cultural que da lugar a la persistencia de enclaves europeos en zonas especialmente habilitadas para ejecutar, administrativa y políticamente, el reemplazo de las etnias originarias, supone la pura y simple implantación de modos de producción de la vida social, tecnológica y epistemológicamente avanzados, sin que las "sociedades de recepción" hayan experimentado el *tiempo mental* de elaboración de dichos avances. La constitución del territorio en espacio propio del Estado nacional supone la interacción entre globalización y singularización de sistemas productivos de diferente consistencia y complejidad, dando lugar a estructuras sociales *combinadas y desiguales*. A más de un siglo de ocurrida esta primera interacción post(pre)moderna, lo que hace la diferencia es el vehículo de viaje y de copiamiento del territorio.

Entre 1850 y 1870 ingresa al territorio una tecnología desconocida: la máquina a vapor. Esto facilita dos cosas: la navegación y la tala del bosque. Uno de los más grandes acontecimientos, en la historia de este poblamiento, fue la introducción en balsa por el río Bio-Bio, del primer locomóvil, para ser empleado en unos aserraderos de la zona de Nacimiento.

En este proceso de singularización de la globalidad el estado chileno de fines del siglo XIX estaba reducido al territorio de su valle central. El sur estaba in-ocupado y en el norte serían anexados importantes territorios luego de la Guerra del Pacífico, que involucró a Chile, Perú y Bolivia. La singularización del imperialismo inglés significó que las subjetividades nacionales diferenciadas desarrollaran estrategias de garantía de sus ofertas de acogida para la inversión de sus capitales. En el negocio de los ingleses, Chile, Perú y Bolivia pusieron 20.000 o 30.000 muertos. No conozco la cifra exacta de bajas militares. Pero una cosa es cierta: Chile ganó la guerra porque tenía un manejo eficiente de la tecnología del vapor y de las remontas. Eso tenía un efecto diferenciador fundamental: velocidad política.

Los ingleses habían instalado en las regiones de Tarapacá y Atacama, redes eficientes de ferrocarril para trasladar los minerales hacia puertos de embarque. El control militar de dicha redes fue fundamental para instalar un factor de velocidad y eficacia en las tareas de intendencia que permitió establecer la retaguardia económica de la guerra. Lo interesante del fenómeno es que la dirección de las campañas no estuvo a cargo de militares sino de empresarios de nuevo tipo convertidos en Ministros de Guerra en campaña. Es la organización empresarial de la campaña militar la que permitió que el ejército chileno obtuviera una ventaja tecnológica suficiente. Por ello entiendo no solo el manejo de los ferrocarriles, sino también la organización de una economía doméstica de gran escala que le permitió al ejército tener disponible carne salada y remontas, a miles de kilómetros de la zona

central. Pero toda la carne era faenada y salada en la zona central y embarcada junto con remontas y arreos de caballares, hacia el norte. Pero hay una hipótesis que tiene directa relación con la gestión de los recursos humanos para la batalla. Se trata de los regimientos de caballería que imprimen fuerza y velocidad a las operaciones de la campaña. Es fácil que un patrón rural perteneciente a la oligarquía se transforme en oficial de caballería y traslade sin transición el sistema de control de la peonada de a caballo, acostumbrada a conducir arreos a través de la cordillera o a efectuar las trillas. La capacidad de maniobra de grandes contingentes de a caballo es trasladada a la gestión militar, permitiendo elevar la rentabilidad ocupacional de los terrenos en disputa. Para ello fue necesario una alianza muy estricta entre los productores agrícolas de la zona central y la cúpula militar. Alianzas semejantes se han venido a plantear casi al finalizar el siglo XX, aunque el objeto de ocupación territorial no fuese un país extranjero, sino el interior del país; es decir, su "pueblo".

La dictadura de Pinochet fue revolucionaria en la medida que irrumpe para llevar a cabo una petición de fuerzas políticas que no pueden resolver el "empate catastrófico". La estructura productiva del país, en la voz de sus máximos exponentes -los empresarios- le piden a las fuerzas armadas que hagan el trabajo sucio de policía interna, para poder realizar los cambios y transformaciones que el aparato productivo, su aparato, requería. En esta fase, la noción de territorio fue simbólicamente transformada. El territorio no se refiere a la fisicidad de su extensión, sino a la intensidad de su manejo reproductivo, en el seno de operaciones de producción de saberes nuevos, vinculados a las nuevas tecnologías electrónicas. Entonces, el rol que cumplió a fines del siglo XIX la tecnología del vapor, a fines del siglo XX lo realiza la tecnología electrónica. El único cambio significativo de escena es que la primera necesita una guerra exterior para afincarse, mientras la segunda solo requiere de una operación de policía interna disfrazada de guerra interna, porque las condiciones para una guerra civil en términos clásicos no estaban reunidas. Es decir, el imperialismo norteamericano había deshechado la viabilidad de dicha hipótesis en el caso de Chile.

El otro acontecimiento significativo de fines del siglo XIX, que por lo demás es cercano a la construcción del Museo Nacional de Bellas Artes, es la instalación de la primera industria siderúrgica, en el puerto de Corral, aprovechando la gran cantidad de bosque colindante y mano de obra disponible. Una vez anexados los territorios e iniciada la llamada "pacificación" de los territorios del sur, es posible levantar un Museo Nacional. Esto ocurre en 1910. El museo es habilitado como extensión del gusto privado de la clase triunfante en la Guerra del Pacífico. Pero es esa misma clase la que se destrozará, en 1891, en el curso de una Guerra Civil en forma, cuyos efectos son todavía visibles. Ese es el acontecimiento traumático que marca el inicio de su desconstitución como clase. Solo cuando la oligarquía entra en un proceso de desconfiguración irreversible, es capaz de levantar el mausoleo de su memoria mediante un gesto que la retrata de cuerpo entero. Construye un museo para albergar una política de alhajamiento caracterizada por la adquisición de una pintura que en sus países de referencia originaria ya no cumple el objetivo de unir simbólicamente a la clase hegemónica.

Pero los franceses que instalan la siderurgia en Corral saben perfectamente lo que hacen. No se dejan llevar por las "impresiones" del paisaje, en un momento en que lo que podría denominarse "pintura chilena" es realizada por caballeros chilenos que se dedicaban a pintar puestas de sol en Venecia.

La globalización decimonónica, entonces, se realiza en un sentido inversamente proporcional a la singularización de las transferencias artísticas. Lo que no saben los funcionarios que adquieren pintura es que el traslado de ésta, que ya está desfasada de los

núcleos formales significativos en su país de origen, acrecentará el desfase del propio espacio plástico en constitución. La globalización lenta de ese entonces se combina con la singularidad del desfase, haciendo de ello una condición de constitución del campo plástico chileno. Por no decir, del campo intelectual, en sentido estricto.

2

He iniciado este texto refiriéndome a una historia normal de poblamiento, con el propósito de *desdramatizar* el uso de la noción de globalización. Básicamente descriptiva de una condición fatal que califico de neo-darwinista, esta noción pasa por encima de las particularidades de sus efectos epistemológicos, particularmente nocivos para nombrar los fenómenos ligados a las dependencias diferenciadas. Globalización no es un concepto, sino una *noción-valija*, en la que cabe apenas una muda de recambio para viajar con prontitud por las estepas de las nuevas adaptaciones discursivas.

La primera asociación lingüística que *se me viene encima* cuando escucho y leo en el "debate cultural" la palabra *globalización*, es **resistencia**. Si tomo como referencia generativa y analítica el maremoto sobre Corral, es posible hacer entender la dimensión de la frase *venirse encima*. Olas de más de diez metros de altura se abatieron sobre la pequeña bahía y sobrepasaron los muros del fuerte español existente. Este resistió el embate de la marejada porque estaba situado sobre una zona rocosa, a un costado del pueblo. *Venirse encima* es una metáfora de *caerse el cielo*. La Naturaleza "es más pesada" que la Cultura. Esto es un chiste (witz). La resistencia de las ruinas del fuerte español es la metáfora que invierto para hacer la distinción entre las globalizaciones adecuadas al desarrollo de las fuerzas productivas. Lo que resiste es, siempre, un dispositivo militar.

La tecnología militar es la primera condición de reticulación del territorio de América. Las ciencias de la fundición y de la reticulación defensiva preceden a los dispositivos agrarios. De hecho, los fuertes tienen como objetivo impedir que otros europeos ocupen el mismo territorio (ingleses, holandeses, etc). Los aborígenes serán diesmados mediante guerras locales de pacificación interior que supondrán otro tipo de estrategia y copamiento territorial. Guerras que serán concluidas por los Estados nacionales nacientes, para habilitar el terreno permitiendo la instalación de las migraciones en curso.

Las primeras migraciones ya fueron un primer *maremoto cultural*. Las tecnologías de dominio doméstico y de colonización se les *cayeron encima*, sobreponiendo un modelo de intervención de la naturaleza que hizo imposible toda hibridación y mestizaje. En efecto, la ocupación singular del territorio del sur de Chile no permite sostener la hipótesis de la hibridación. Se trató del trasplante casi directo de tecnologías y dispositivos de explotación agrícola y forestal que no estuvo marcado por un acomodación o digeribilidad de algún tipo por parte de una "sociedad de recepción" que tendría el poder de modificar digestivamente la incorporación de una sustancia externa. Es dudoso que dicha "sociedad" haya existido. No había, como en la zona central del país, condiciones de "recepción" y de digestión adecuadas. Menos, si se toma en cuenta que las oligarquías terratenientes de la zona central le dan vuelta la espalda al país y entablan procesos de abandono de sus responsabilidades productivas que les costará la hegemonía política iniciado el siglo veinte.

Mientras la oligarquía de la zona central inicia el abandono de su "misión", los migrantes de

la zona sur acumulan y fortalecen un dispositivo productivo que no se traducirá automáticamente en poder político. Dicho poder sigue siendo un privilegio de una oligarquía que para no perderlo todo se abrirá hacia los migrantes, ofreciéndoles la ficción de una filiación "nobiliaria" mediante políticas de alianzas conyugales. La zona norte, a fines del siglo XIX, todavía no es chilena. La guerra con Perú y Bolivia le permitirá el acceso a nuevos territorios, fundamentalmente mineros, que serán ocupados por otro modelo de capitalización, dependiente de un espacio financiero y minero de dispositivos de producción subjetiva ligado a tecnologías de extracción.

Puedo sostener que la ocupación de Chile por parte de la Cultura de Estado Nacional se efectuó mediante la combinación de al menos tres estrategias de globalización singularizada, tecnológica y epistémicamente determinadas. En el norte, un modelo extractivo; en la zona central, un modelo hacendal; en el sur, un modelo de instalación de enclaves. Solo en el norte y en el sur dichos modelos supusieron la implantación tecnológica directa y en gran escala del hierro y del vapor. En la zona central, en cambio, esta implantación fue más tardía.

En la política de los enclaves, la isla de Chiloé presenta un caso de resistencia inconciente a la "globalización decimonónica". Recién hoy día es una zona que "se abre" a los procesos de capitalización, a través de la industria forestal y de la crianza de salmones. Proceso que está terminando con el minifundio, la agricultura tradicional y la pesca artesanal. Lo que debe quedar es un modelo de artesanía forzada para surtir la nueva demanda de objetos "arcaicos nuevos". Uno de los síntomas de la nueva globalización es la aparición de una industria nueva de la nostalgia por "el tiempo (irremediablemente) ido", que es desarrollada junto a programas de turismo aventura.

He pensado en el caso de Chiloé a propósito de un modelo de contaminación de los relatos míticos, que se originan en la "globalización decimonónica". No poseo los antecedentes documentales precisos, pero he escuchado historias curiosas. Como por ejemplo, la de unos naufragios de piratas daneses a mediados del siglo pasado, que permanecen durante décadas en la isla, hasta que pueden regresar a Europa en unos barcos ingleses que ya han olvidado sus correrías. Lo que dejaron durante su estadía, no solo fueron algunos críos, sino también, relatos de mitos marítimos noreuropeos, que luego serían reinterpretados, redigeridos por las culturas locales, dando lugar a los mitos propios mediante los cuales se caracteriza a la isla de Chiloé. Todo indica que dichos mitos serían efectos de relatos externos recién transferidos y transformados a lo largo de un siglo. No deja de ser divertido, en extremo, que las lecturas de Dumézil obtengan ilustraciones contemporáneas en esta islas tan lejanas.

La única obra que ha universalizado dichos mitos, en que abundan buques fantasmas y personajes deformes que atrapan a los marineros y pescadores desprevenidos, es la del cineasta Raúl Ruiz (*Las tres coronas del marinero*). Esta obra, que es una metáfora del modelo de los viajes circulares y del agotamiento de los sistemas de autoconsumo, da lugar al montaje de una respuesta productiva -resistente- a los ires y venires de los relatos, en una sociedad globalizada que funcionaba de acuerdo a los ritmos y tiempos de las tecnologías de navegación a vela y a vapor. Esto habla de una *globalidad retroactivante*, en que la cuestión de la velocidad de los desplazamientos y la noción de las distancias, habilitan unas formas de recepción que permiten una digestión "más reposada" de los relatos. Solo en el curso de ese "reposo" es probable que surjan producciones lenguajeras relativamente autónomas, que singularizan -y anclan- las transferencias diferidas de información.

En este marco, pensar la *noción-valija* de la globalización, es plantear una exigencia analítica que asuma el estudio de las nuevas condiciones de dependencia y subordinación de los relatos

de conquista. En esta exigencia, el territorio -como concepto- ha sufrido severas perturbaciones. En términos empíricos, el planeta ha sido "conquistado" a raz de superficie. Esa fue la tarea del colonialismo decimonónico. La tarea de los nuevos colonialismos se ejecuta en dimensiones desterritorializadas, poniendo en jaque la noción misma de Estado-nación, en las zonas de tardo-capitalismo dependiente. En este sentido, globalización no es un categoría analítica. Es apenas una muletilla descriptiva, para ser empleada por las tecnologías de la gestión política en el período de rearticulación mundial sancionado por la "caída" de los socialismos reales.

¿Acaso asistimos, con la globalización, a la "erección" (trionfante) de unos capitalismos imaginarios? Capitalismo imaginario sería, en el terreno del discurso, solo una expresión de deseo de las sociedades tardo-capitalistas, para montar y reproducir la ficción de su incorporación al Primer Mundo. Pero en esta expresión de deseo, lo que impide que la "erección" sea mantenida, es el fantasma de castración enarbolado por el FMI. De tal manera, la ficción de incorporación se cristaliza en un discurso que carece de reparación, ya que ninguna economía dependiente estará en medida de cumplir con las exigencias del FMI. La globalización no podrá ser nada más que un espacio de reparaciones parciales diferidas, que fortalecerán la imagen de pertenencia a un "mercado real", cuando en verdad, la cuestión de la propiedad y del goce ya habrá sido deslocalizada y relocalizada varias veces. En esta estrategia de relocalización constante del goce, las ciencias sociales de las últimas décadas han sido un factor de habilitación de la gobernabilidad. Sus principales artífices no tardarán en convertirse en blanqueadores conceptuales de una culpa marxistizante que los habría desviado -temporalmente- del camino ... del mercado.

3

He sostenido que cada vez que escucho la palabra globalización, asocio la palabra resistencia. Por una parte, resistencia a los efectos de una genealogía conceptual que borra las pistas de su hilación; por otra parte, resistencia a la experiencia empírica de su instalación como una situación de transferencia intelectual forzada en el seno de formaciones de reproducción académica débil. Finalmente, resistencia a pensar este aluvión nocional y presupuestario como un fenómeno, justamente, GLOBAL. Lo que deseo es pensar la singularidad de su instalación como noción y como práctica de comportamiento en los mercados intelectuales de la región sur del continente.

Es lo que llamo, efectos de manipulación genealógica y tienen que ver con el retoque de las fuentes discursivas y con el desentendimiento de las responsabilidades políticas en la reproducción originaria de dicha fuentes.

Pienso, al respecto, en la historia de un cierto marxismo chileno, cuyo colapso orgánico y organizacional puede ser remitido a 1973. Pero este recurso es inexacto. El colapso ya estaba anticipado en los desplazamientos discursivos que ya habían dado curso a la legitimación del proyecto de Unidad Popular. Después de 1973, los sostenedores de los diversos marxismos operatorios en esa escena no realizaron la crítica epistemológica de dicho colapso. Lo que hicieron fue, ya sea una autocrítica partidaria de corte hipostalinista; experta en legitimar y justificar errores endozando las mayores responsabilidades a la fortaleza del enemigo; o bien, en su descargo, a los errores de apreciación táctico-estratégica de los partidos políticos, como al olvido concertado de sus antecedentes.

Si el Chile actual está caracterizado por el consenso, que es una figura del blanqueo de la memoria, lo que sostengo es que esta potencialidad ya estaba en el seno de la misma izquierda chilena, antes del colapso de 1973. Se trata de una izquierda que ha vivido del blanqueo teórico; que generalmente ha postergado los problemas de la transferencia de sus propias herramientas de análisis y de "construcción de realidad"; que jamás denunció la naturaleza perversa de sus subordinaciones a los bloques políticos del hipostalinismo, etc.

Aún así, antes de 1973, la izquierda poseía un pensamiento sobre el rechazo a un "otro": el *imperialismo yanqui*. Dicho rechazo hizo que la política de la Oficina de Artes Visuales de la OEA, con José Gómez Sicre a la cabeza, tuviera muchas dificultades para implementarse en Chile. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile fue el lugar decisional del arte chileno, entre 1932 y 1973. El anti-imperialismo desarrollado por su cúpula dirigente y por sus estudiantes, de filiación mayoritariamente comunista le harían la tarea difícil a Gómez Sicre. Esa es una de las razones que explican porqué, en el discurso de Marta Traba, la escena plástica chilena no existe. De los únicos artistas chilenos que Marta Traba escribe es de Roberto Matta y Nemesio Antúnez. No diré que esos textos constituyen un gran aporte a la historia del arte, sino que cumplen con satisfacer el rango de lugares comunes que se ha podido escribir de ellos, sin arriesgar esfuerzo analítico alguno. Y se trata de textos de fines de los años 60's. Pero lo extraño y sospechoso es que no haya ninguna palabra para analizar la escena chilena de los 50'60's. En este sentido, Marta Traba sucumbió ante la política de sus informantes.

La actitud política y académica de la Facultad de Bellas Artes de ese entonces revela la existencia de una política de resistencia a los reversos culturales de la violencia política de la era kennediana. Pero la izquierda chilena jamás comprendió la fuerza del combate que la Facultad desarrollaba en el terreno de las transferencias informativas, habilitando la modernidad pictórica chilena en contra de las regresiones del muralismo mexicano y brasilero. Dichas regresiones eran apoyadas en el plano interno por la ideología plástica de Pablo Neruda. Por su parte, Roberto Matta hacía lo suyo declarando en 1971 que el arte moderno en Chile pasaba por la pintura mural de la Brigada Ramona Parra. Incapacidad de su parte para comprender la filigrana local. Incapacidad que debe ser puesta en perspectiva con su "discurso chileno".

En otro lugar, ya me he referido al análisis que Alain Jouffroy hace de la chilenidad de Matta: "il est chilien; c'est-à-dire, il chie le lien". El chiste aluvional al que he recurrido para desdramatizar el efecto globalizador en el pensamiento de la recomposición política, declara que la naturaleza es (siempre) "más pesada" que la Cultura. Y, por cierto, Matta representa para el discurso francés de antes de los 60's, la irrupción de Lo Natural. Ciertamente, antes de la "vigilancia" estructuralista, en el momento de la "invención francesa" del arte latinoamericano, tomando como soporte plástico la pintura de Wifredo Lam y como guión narrativo la obra de Alejo Carpentier. En la misma época, Rauschenberg ganaba la Bienal de Venecia. Se daba por finalizada la reconstrucción europea.

Matta, en el contexto anteriormente descrito, representa un ejemplo de ensoñación pre-ontológica, que satisface el deseo de encontrar los "buenos salvajes" adecuados en los momentos críticos de la "conciencia europea". En ese contexto depresivo, las ensoñaciones eréctiles de la Revolución Cubana, calzan como anillo al dedo.

Ahora bien: la última vez que Matta viaja a Chile es en 1971-72. Con la complicidad de la dirección política del proceso de Allende, penalizará los esfuerzos de la plástica chilena,

reduciendo sus alcances y complejidades. Reducción que le hacía el juego a Gómez Sicre y al discurso de Marta Traba. En verdad, la resistencia de la Facultad era doble: no solo contra la política global de Gómez Sicre, sino contra la sobredeterminación de la pintura oligarca en la organización de la cultura chilena contemporánea. Hablar de pintura oligarca y pintura plebeya es clasificar el análisis de la constitución del campo plástico chileno. No cabe duda que una categoría ajena a la historia del arte no hace sino dar cuenta de las complejidades de una formación artística en que la ausencia de institucionalidad cultural en forma no obedece a una falla del sistema político, sino a la voluntad de sus agentes por no tenerla, en la medida que los grupos socialmente hegemónicos no tienen dificultad alguna para convertir sus gustos privados de casta en políticas públicas. La existencia de una institucionalidad cultural los obligaría a respetar las instancias mediadoras de la sociedad civil en lo que a formación del gusto se refiere. Bajo esta condición, toda política de globalización museal no haría más que favorecer a los productores de infraestructura, bajo condiciones determinadas de vigilancia.

¿Qué es un productor de infraestructura? Esta noción, tomada en préstamo al universo lexical de Saskia Sassen, designa aquellas actividades de producción de insumos básicos para la escritura de la historia del arte en cada país, así como las operaciones mínimas que permitan levantar una musealidad en forma. En los debates de Austin, en octubre de 1999, se recuperó un marco de discusión sobre el estatus del curador. No es lo mismo pronunciar la palabra en Nueva York, Tokio, Londres o Santiago de Chile y Asunción. La diferencia no la hace la geografía, La Naturaleza, sino las instituciones de historia. Allí donde hay historia con su tradición metodológica y sus producciones instaladas en un período largo, podemos decir que hay infraestructura. En nuestra región, algunos curadores tienen la responsabilidad ética y política de acelerar los estudios de historia, porque el propio trabajo de historia no ha sido realizado. Ese es un curador de infraestructura porque está incidiendo en la instalación de condiciones mínimas de escritura de la historia. La ausencia de archivo y la carencia de financiamiento para sostener investigaciones universitarias de largo plazo, obligan a desarrollar políticas de "investigación salvaje", que mediante el empleo de herramientas conceptuales diversas, tienen a su haber la responsabilidad de hacer a la vez, historia y archivo, mediante metodologías simples de recuperación de relatos orales.

La recuperación de relatos orales, que fuera una de las "invenciones" de los estudios de género durante la dictadura de Pinochet, se revela como una herramienta básica para recolectar los relatos de los sujetos más significativos de una historia que apenas ha sido escrita. Frente a esa falta de historia, los medios de comunicación, en particular los periódicos con suplementos literarios fuertes, han comenzado a escribir una historia que adquiere todos los rasgos canónicos y oficiales permitidos por la regularidad del medio. Una de las tareas más urgentes es el estudio de las estrategias textuales de los medios en la reconstrucción de la escena plástica. El curador como productor de infraestructura se ocupa de trabajar en la base de los problemas. Sin embargo, su tarea es extremadamente compleja, en la medida que depende de la obtención de financiamiento externo, teniendo que negociar con las fundaciones cuáles son los temas que se considera relevantes para dicha producción.

Lo anteriormente descrito ya ha sido suficientemente documentado a propósito de la reproducción de agencias y organizaciones no gubernamentales que en décadas pasadas debían su existencia a su subordinación a las políticas de estudios de las agencias de financiación.

La figura del curador como productor de servicios corresponde al promotor de espectáculos para la nueva clase intelectual ascendente en las ciudades globales triunfantes. La producción de exposiciones ha pasado a convertirse en una zona de alta rentabilidad tanto en

la industria editorial como en la industria del espectáculo. Para ello ha habido que redefinir la gestión de los museos, espectacularizando sus servicios y sometiendo su pertinencia a la industria del turismo. En zonas en que los aparatos universitarios han asumido la producción de historia, se produce sin embargo una aceleración de los efectos de conocimiento de las exhibiciones, acrecentando la distancia entre producción de saber y musealidad. A lo que asistimos, pues, es a la conversión del aparato museal en productor de un conocimiento a veces altamente refinado, que comienza a competir con la producción universitaria.

El curador como productor de infraestructura está en una condición doblemente solitaria, porque se hace sospechoso para el aparato universitario como para los nuevos agentes de servicios que inundan las agencias de promoción de "eventos culturales".

Si a fines de los años 60's era la figura de Gómez Sicre la que encarnaba al "enemigo" de la producción de historia, a comienzos del milenio, es difícil encontrar zonas de resistencia entre los agentes culturales. En verdad, esta nueva categoría profesional se hace cargo del desestimiento del Estado en el terreno de la inversión en infraestructura cultural. Pero esta actitud abarca la totalidad de los organismos de Estado que tienen que ver con cultura, así como condiciona las estrategias de marketing que financian espectáculos por sobre los estudios de largo plazo. De hecho, la ausencia de inversión universitaria en materia de historia del arte no tendría por qué ser achacada a una supuesta falta de sensibilidad de la empresa privada. Es la propia universidad la que debe resolver su crisis en lo que investigación en historia del arte se refiere, sin perjuicio de la participación de financiamiento proveniente de fundaciones privadas.

Dicho sea de paso, la modernidad chilena en pintura significa llevar adelante una política de desmarcación respecto del discurso literario Nerudiano-Mattiano; es decir, la sobredeterminación de la componente telúrica en los discursos sobre la pre-eminencia de La Naturaleza (ígnea, por cierto).

La dirección política de la izquierda asume en bloque la ideología mattiano-nerudiana en lo que a cultura se refiere, privilegiando punitivamente el muralismo y las artes populares, en una versión de anticuarios. Los esfuerzos desplegados por la Facultad, a fines de los 70's, serán diezmados por los efectos de esta alianza entre discurso mattiano-nerudiano y clase política. Esto fragiliza la posición de la Facultad después del golpe militar y permite que su acumulado histórico sea prácticamente borrado de una plumada. Ese es el precio que la escena chilena pagó por resistir, en 1970. Habrá que pensar en el pago que hoy le exigirían los productores de servicios curatoriales, por resistir.

Lo paradójico es que hoy, los agentes de la izquierda de los 70's, son los mismos agentes que administran y gestionan la transición democrática; es decir, son los principales agentes y promotores de globalización, en todo los terrenos, particularmente en lo que se refiere a la privatización de las intervenciones culturales.

Lo que a esa izquierda se le debe reclamar, sobre todo hoy día, es la ausencia de crítica acerca de las condiciones de los "socialismos reales", en ese período. La historia del pensamiento crítico, en el seno de la izquierda chilena, no ha sido reivindicada todavía. Y no me refiero a la crítica trotskista del "fenómeno stalinista", sino a la crítica radical de los totalitarismos, ausente -mayoritariamente- de la escena teórica de las izquierdas latinoamericanas.

Si hay que pensar la globalización, como fenómeno descriptivo, no se puede olvidar que su

condición de comodín nocional solo sanciona empírica y simbólicamente el triunfo del imperialismo yanqui a escala planetaria.

Globalización es una noción que recubre el eufemismo de un triunfo que ha dejado de tener delante de sí la amenaza territorialmente verificada: el "otro lado" de la cortina de hierro. Hoy día, dicho "otro lado" está en el centro mismo de la socialidad del capitalismo triunfante, dando lugar a procesos de mestizaje, hibridación, sincretismo, que establecen zonas de intratercermundización en el Primer Mundo, así como logran instalar enclaves primermundistas en metrópolis de Tercer Mundo. Todo esto es muy banal: como la discusión floreciente sobre las relaciones entre centro y periferia. De hecho, el pensamiento -ingenuo- sobre esta relación define el tipo de trato de los sectores intelectuales subordinados con las agencias de financiamiento. Dichas agencias abren un mercado reparatorio que permitirá el "reclutamiento" de profesores exonerados en los procesos de desmantelamiento universitario, que deberán dar muestras de renovación metodológica para poder acceder a las políticas de financiamiento de los nuevos "temas emergentes", relativos al feminismo y los estudios culturales. Esto es lo que llamaré "primera novela de la recomposición discursiva", involucrando a diversos centros de producción académica alternativa en Buenos Aires, Santiago, Lima y San José de Costa Rica.

Al respecto: la primera crítica a la globalización provendrá de estos propios sectores, en el formato del "paper". Primer efecto de la normalización estilográfica. Pero que en verdad se convirtió en un "nuevo género", que entraría a disputar la hegemonía estilística del "informe político". La desmarxistización del método acarrearía consigo efectos formales consistentes. Nuevas revistas y cuadernos académicos de universidades estadounidenses de segunda línea satisfarán el consumo bibliográfico de los sectores afectados al mercado de los estudios culturales, que entenderán tardíamente su inclusión en las cuotas de participación académica del multiculturalismo analítico. La crítica a la globalización es un primer efecto de la globalización reductora de la crítica, en la medida que la confina a mercados académicos "autosustentados", que no pueden sostener políticas ni estrategias de crítica de largo plazo.

Basta con revisar los estudios urbanos de los años cincuenta-sesenta para verificar las anticipaciones críticas de los procesos de metropolitanización de América Latina. Los fenómenos de metropolitanización abren el primer mercado de insumos de la industria política. De ellos dependerá el desarrollo vertiginoso de la demografía en este continente, como ciencia preparatoria de las "actividades de inteligencia" que la sociología latinoamericana de filiación conductista alcanzará a desarrollar durante la década del sesenta. Solo que en esa coyuntura no se podía hablar, stricto sensu, de capitalismo triunfante -respecto de sus propios índices de constitución-, sino de capitalismo en lucha por la consolidación de zonas de modernización en la industria y en la tenencia de la tierra.

La era kennedyana, ¿no era una globalización "en lucha", adecuada a las condiciones de desarrollo del tardo-capitalismo latinoamericano? Requería de una ola de modelamientos políticos autoritarios que aseguraran el orden en el patio trasero. Pero llega un momento en que el autoritarismo se hace disfuncional al sistema de reproducción ampliada de la globalidad; solo entonces la democracia aparece como una reconquista. Craso error. Es la nueva figura del capitalismo triunfante, en la era de la desaparición del *fantasma* que recorría Europa.

En esta nueva realidad, las ciencias sociales han jugado un rol: producir insumos para la nueva ingeniería política. Pero arrastrando el fantasma de un fantasma. La globalización es la nueva figura retórica de la vigilancia transversal sublimada. Una nueva estrategia de

sublimación represiva. Respecto de esto: las estrategias de musealización instalan la conmemoratividad en el centro de la acción política. Es preciso sublimar las faltas a la memoria del dolor experimentado por el costo que la rearticulación del capitalismo triunfante implica. La globalización es, entonces, la figura de legitimación del goce por exclusión de la territorialidad. Solo se goza aquello que se posee. ¿Y qué ocurre cuando la posesión del objeto se posterga mediante la deslocalización de la noción jurídica de propiedad? El coleccionismo contemporáneo se convierte en política cultural privada para colmatar la angustia ante la desmaterialización del territorio. La obra de arte deviene objeto de colección para señalar la marca simbólica del vacío político dejado por la expulsión de las figuras de la posesión. Lo que se llama, ejercicio de vanidad de los Estados. Entre otras cosas. De los Estados, de las Fundaciones, de las Multinacionales. ¿Su objeto? Reducir. Restringir. Re-colonizar el acceso al consumo de producciones extremadamente inquietantes. Esta nueva musealización de servicio, propio de las ciudades globales, operan a partir de la desmusealización de los espacios de exhibición, como medida de control de los saberes heterogéneos. Pero la nueva musealización requiere de una pantalla académica que la ponga en forma, como estadio superior del desarrollo de la industria cultural (del espectáculo). Es decir: hacer de la musealidad un espectáculo regido por las normas del *showbizz*. En su extremo más perverso (y lúcido): el *showbizz del humanitarismo*. Traigamos a colación la exposición *Magos de la Tierra*, cuya estrategia de inscripción consiste en la conversión antropologista del propio humanitarismo en objeto de crítica. En el inconciente poético de J.-H. Martin siempre operó el significante del "cabinet de curiosités". Esta noción viene a demostrar, en diferido, el alcance estratégico de su primera incursión en la explotación rousseaista del "otro". Este "otro" ya existía en la filigrana anticipatoria del concepto mismo de "curiosidad". En la lengua de Mersenne y de Descartes, los "objets curieux", antes de pasar a cubrir el sentido de los objetos curiosos obtenidos en las tierras recuentemente "descubiertas", se refería por sobre todo a juguetes ópticos. Es decir, digo juguetes para separarlos del acervo creciente de instrumentos ópticos. Un espejo cóncavo emplazado en medio de una monstruosidad gráfica obtenida por anamorfosis sigue siendo un juguete óptico; mientras que un antejo alargavista es, un instrumento. La distinción entre juguete e instrumento permite declarar la impostura de la operación ba(na)lizadora de Martin: el carácter de los "magos" solo se verifica y adquiere su legitimidad desde la operación de emplazamiento del valor del "gabinete de curiosidades" como paradigma de su curatorialidad. Este es solo un aspecto de las operaciones de hegemonización de la interpretabilidad de la nueva musealidad: la globalización requiere de la penalización del arte contemporáneo a manos de la etnografía banalizante de los curadores de servicio. Lo curioso es que en esta reversión sintagmática y sintomática de las curatorialidades, los títulos operan como indicadores de canonización post-aristotélica. Me refiero a la banalización que Cameron hace del título levi-straussiano para producir la habilitación presupuestaria de *Cocido, crudo*. Solo mutilando la narratividad de las mitografías es que puede habilitar la ficción de su inversión en tierra española, deseosa de ofrecer sus instituciones en crisis de ansiedad globalizadora, que en esa coyuntura no significa sino arrendar una mirada. J.-H. Martin es el europeo con suficiente historia de "curiosités" detrás de sí como para ser contrapesado por el anglo-nuevo que se exhibe él mismo como "objet-à-être-curiosé". Obviamente, se trata de un neologismo francizante que busca amalgamar en algún punto ciego la invención "être-curiosé" con "être-medusé", que vendría a dejarse interpretar como "ser absorbido": el sustrato de *Crudo, cocido* tiene que ver con la dependencia nobiliaria -deseo de nombre, deseo de ser nombrado- de un anglo nuevo que busca adquirir el "nombre de curator", pero en el sentido que esta palabra tiene en el lexico jurídico portugués: "curador de falencia" (liquidador de quiebras). Ciertamente, lo que se liquida es "lo local" como falencia de sentido universalizante.

He planteado al comienzo que una de las asociaciones que *se me viene encima* respecto a la globalización es la resistencia a una transferencia intelectual (forzada) en el seno de formaciones de reproducción académica débil. Con esto quiero decir que el pensar de la globalización es el pensar las omisiones de sus antecedentes. Dicho forzamiento es condición de avance de las ideas y tiene que ver con la pertinencia con que determinados conceptos inician su circulación en espacios intelectuales que no los han convocado. Ahora bien: las convocatorias son a menudo realizadas por grupos de intelectuales y de artistas que se establecen como agentes de transmisión y aceleración de transferencias, en virtud de pactos de reconocimiento con agencias de enunciación extranjera, con las que se forjan alianzas que tienen por objeto producir una modificación de las fuerzas en presencia en el seno de una formación intelectual dada. Ese ha sido el caso con la incorporación de nociones como *postmodernidad* y *globalización* en los debates internos que tensionan una diversidad de campos intelectuales: económico, político, literario, filosófico, estético, por nombrar algunos.

El hecho es que las convocatorias operacionales de estas nociones son realizadas en contra de movimientos de bloqueo de la noción misma de convocatoria, formando parte de un sistema defensivo ante la introducción de insumos metodológicos que pueden dismantelar el andamiaje de las interpretaciones dominantes.

Un ejemplo paradigmático de lo anterior ocurrió en Chile durante la dictadura. Las instituciones de producción de insumos discursivos para la ingeniería política de los años 80 estaban diagramadas por una estrategia post-cepaliana de des-marxistización, experimentando una fuerte dependencia financiera de las fundaciones estadounidenses. Respecto de esta diagramación, las organizaciones políticas clásicas que se atribuían la representación ontológica del movimiento obrero y popular chileno, iniciaron infructuosos operativos de advertencia. A su juicio, los *temas* propios de la *clase fundamental* habían dejado de ser pensados, en provecho de una política que los desmarxistizaba para poder acceder a los créditos que asegurarían su existencia como grupos de estudio que pondrían en movimiento las nuevas escenas de gobernabilidad.

Ciertamente, la desmarxistización de los debates a todo nivel suponía la introducción de nuevas nociones que dieran cuenta de nuevas escenas de producción de subjetividad; que no serían otras que las escenas de reproducción de las propias condiciones de reproducción material e intelectual de las agrupaciones de diagramación de un triple desplazamiento: financiero, político y discursivo.

Las fuerzas que sostenían la marxistización de los discursos y de las prácticas sociales, serían severamente reprimidas por la política de la dictadura. En este marco se produciría una doble desmarxistización: una, directa, policial, a manos de la dictadura; otra, indirecta, no menos policial, a manos de las agencias de control de las nuevas productividades. Las fuerzas marxistizadas, que por lo demás, jamás se pusieron en situación de pensar su propia involución, ni de evaluar siquiera el alcance de su defensismo teórico, fueron barridas del debate político y cultural de lo que en Chile se denominó *recomposición democrática*, sobre todo a partir de su complicidad con una línea de oposición política insurreccional, que reproducía fatalmente el modelaje de los diagramas de producción subjetiva paranoica fomentados por el significante Dirección Cubana.

Menciono el significante Dirección Cubana con el objeto de señalar la necesidad de pensar,

por ejemplo, la Bienal de La Habana como extensión cultural de la política exterior cubana, a título de figura invertida del boicot en su contra. ¡Vanidad de los Estados! Las bienales son la continuación de la política, por otros medios. Es el destino de toda bienal. Es decir, focalizar su relación de dependencia con una ciudad. Y no solo con su política municipal de cultura. Este es uno de los ejes de combate humanitarista de la globalización, desde una plataforma de memorialización invertida, habilitada desde la pervivencia del "inconciente-guerra-fría" que opera en la explotación tardía del victimalismo ejemplarizante. Mal que mal, Cuba sigue siendo "el último bastión".

Enfin: no he leído -grave ignorancia- todavía, un solo texto en que se desmonte radicalmente la discursividad de las convocatorias a las diversas versiones de la Bienal de La Habana. ¿Cómo conciliar una discursividad que reproduce en lo plástico una ideología de "no-alineados" con una práctica institucional de explotación de la victimalidad y el neoprimitivismo? ¡Ah! ¡seducción de los pueblos que ocupan posiciones subalternas!. ¿No es este uno de los aspectos más paradójales del debate sobre globalización en el arte contemporáneo? En dictadura, la disidencia -por no decir oposición- es un negocio (peligroso) de capitalización, avalado por el "otro" (la Comunidad Internacional, el Consejo Mundial de Iglesias, etc.) que desde el extranjero (en sentido maquiaveliano) habilita y legitima las luchas. La discursividad de las disidencias negociadas opera como figura de resistencia, en un medio que la reabsorbe y la reinvierte en afirmación de la continuidad. Es decir, de la continuidad hegemónica del "otro" que desde "fuera" habilita su salida e inscripción en el mercado del blanqueo. En este sentido, todas las bienales, sin excepción, son operaciones de blanqueo. En la vida pública, siempre hay algo que blanquear. La eficacia de la Bienal de La Habana es que transfiere a la crítica de arte el modelo del análisis de Inteligencia. Eso es lo que la crítica anglo-sajona nunca comprendió, porque su acercamiento a Cuba está comandado por la culpa calvinista que el victimalismo-primitivismo cubano ha sabido muy bien explotar. En todo caso, la "base epistemológica" de la Bienal de La Habana aparece como el reverso solidario de los efectos criminales a que dió lugar la analítica sobre el avance de la insurgencia política en la América Latina de los 80-90's.

Relativo a lo anterior, en el contexto del arte latinoamericano, la reflexión sobre la globalización está determinada por el lugar desde el cual los sujetos (operadores de arte contemporáneo) se sitúan respecto de su inserción y reconocimiento en la escena internacional de arte. Aborda, pues, el carácter de la curatoría como categoría profesional -el curador como broker- que está sujeta a las condiciones del mercado curatorial internacional. En este sentido, la Bienal de La Habana es una estrategia de legitimación de una situación subalterna como cualquier otra. Sorprende, al respecto, el silencio de la crítica internacional de arte más avanzada (sic).

El nuevo espacio de producción subjetiva de las ciencias sociales en Chile ha sido implementado desde la renuncia a la crítica radical. Por "crítica" comenzó a entenderse simplemente la descripción de las anomalías de funcionamiento de las políticas puestas en obra por la dictadura; no su desmantelamiento epistemológico. Es decir, la noción de rentabilidad de los conocimientos apareció como criterio articulador de las discursividades sociales, en una operación exitosa de desplazamiento al terreno del análisis social y cultural, de los mecanismos de gestión de un modelo de empresa, cuyos rasgos para los efectos de este

estudio no se han logrado precisar.

Mi hipótesis es que en Chile hubo tantas agencias de producción de conocimiento ligadas a las ONG, como modelos empresariales en operación. Para entender esto se precisa una descripción de los diversos modelos empresariales que se consolidaron durante la dictadura, en sus diversas etapas de crisis y corrección de (sus) políticas económicas. Por ejemplo, modelos de pequeña empresa eran tomados por agencias de intervención local, que realizaban investigación-acción, tendiente a rearticular la trama de las organizaciones partidarias clásicas. En cambio, modelos de gestión financiera de gran sofisticación debían ser empleados por otras agencias de estudios superiores, que a su vez debían invertir en el mercado financiero los recursos que obtenían desde diversas fuentes de financiamiento. En ese caso, lo que se configuró fue una especie de "capitalismo salvaje" que blanqueaba, por decirlo de algún modo, donaciones de agencias internacionales cuyos montos y destinos eran de naturaleza reservada. Es lo que planteaba en un comienzo: blanqueo de la memoria, construcción del olvido. Repito: ciertas obras plásticas -durante la dictadura- insisten en el rechazo formal y procesual del blanqueo. Sin embargo, durante la "transición democrática", pasan a formar parte del blanqueo generalizado, porque requieren de una escena de reconocimiento internacional en una coyuntura en que el victimalismo ya no paga. Hay otras regiones del planeta que desplazan la atención de las agencias de reconocimiento (Sarajevo, Ruanda, etc).

Volviendo atrás: en la medición de la calidad del conocimiento producido se consideró como factor fundamental, la capacidad de conversión de dicho conocimiento en influencia social específica, sin discriminar analíticamente sobre la naturaleza de las fuerzas sociales sobre las que se sostendría dicha influencia. En este sentido, las pérdidas de influencia dejarían el terreno libre a una reocupación referencial que desplazaría la categoría de singularidad de las producciones subjetivas, para instalar en el lugar vaciado el simulacro de una pertenencia a un espacio global abstracto, mediante una progresiva descorporalización de las fuerzas. La desmarxistización consistente y sostenida por más de una década, daría curso a una disolución de la carnalidad de las singularidades.

La marxistización, por su parte, no lograría sostener la reivindicación de un cuerpo que hacía de su victimalización un valor de cambio en el mercado de inversiones, simbólico y material, de lo políticamente correcto. En algún lugar, la marxistización a la que me he referido, reivindicaba una carnalidad dispuesta al sacrificio en virtud de una concepción militarista de la política. La desmarxistización, en cambio, apelaría a la distribución referencial de los escenarios de desmaterialización de la carnalidad, estableciendo una distinción extremadamente perversa, muy similar a las distinciones que las ciencias comportamentalistas establecieron entre *tortura blanca* (de Primer Mundo) y *tortura sucia* (de Tercer Mundo).

En el mapa anteriormente sugerido, Stanheim es tortura blanca; mientras que Pinochet representa la tortura sucia. Lo curioso es que para detener la crítica del gobierno alemán a su dictadura, Pinochet llega a declarar públicamente que no acepta recriminaciones de ningún tipo de quienes son responsables de lo ocurrido en Stanheim. Lo que Pinochet le dice al gobierno alemán es que ambos desarrollan un mismo combate. Que Stanheim es el reverso de una misma política de globalización de las reducciones diferenciales; cada una adaptada a las condiciones particulares de cada país. En eso, la globalización de la represión respeta las singularidades de los sistemas de reducción de lo heterogéneo. Llámese heterogéneo, por ejemplo, a quienes defienden los derechos laborales. Se requiere de una política de excepción de dichos derechos para poner a la economía chilena a la hora de las exigencias del

Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Pinochet no perdona la ingratitud alemana, por cuanto él ha sido un diligente agente de esa política. El "handicap" de los gobiernos de transición democrática será el de no poder contar con los beneficios de una política de excepción laboral, para sostener la política de inscripción de su economía en el CMI. De este modo, repara la violencia corporal que sufren las clases laboriosas por efecto de las transformaciones del modelo productivo mediante una nueva política cultural. Esta política implica el desestimiento programático del Estado en el terreno de la organización de la cultura, en relación directamente proporcional a la consolidación de una industria cultural en forma. Industria que debe subordinar a su política de espectacularización, toda musealidad susceptible de convertirse en zona de resistencia contra la homogeneización memorialista. Resistencia plástica, por cierto. Al menos, en el caso chileno.

¿Qué es lo central en este caso? La pasión regresiva de un Estado que, por un lado busca reordenar su aparato productivo para poder insertarse con mayores ventajas en un mundo globalizado, pero en que por otro lado termina defendiendo a Pinochet, reivindicando una idea de soberanía territorial que ha sido totalmente desmantelada, justamente, por la dinámica de la globalización. El caso contra Pinochet en la justicia inglesa y española introduce un elemento que está destinado a revolucionar el panorama de la jurisprudencia internacional. Más importante que el juicio contra su persona es el principio jurídico que prevaleció y que justificó su detención. Hay penas por delitos contra la humanidad que son inexcarcelables, que no prescriben, que no pueden quedar impunes. A menos que en nombre de la "antigua territorialidad" se implementen astutos dispositivos de justificación de la obsecuencia local de los poderes judiciales en cada país, por su comportamiento durante las dictaduras.

Sin embargo, esta enseñanza es útil para comprender que la globalización, como proceso, al interior mismo de una zona, debe recurrir a la argumentación arcaica de la soberanía, justamente, para adquirir legitimidad como "política exterior". Pero es la noción distintiva misma, entre política interna y política externa la que se ha disuelto en un mundo globalizado. Esto significa que globalización no significa igualdad, sino tan solo recomposición de las compensaciones escalonadas que cada zona puede obtener, en el entendido que ya los países adquieren cada vez más el carácter de estructuras combinadas y desiguales.

Respecto a la inversión en el victimalismo, no quisiera dejar pasar una figura que marca la tasa de razonabilidad de la política en nuestra región. Luego del regreso de Pinochet, liberado por "razones humanitarias", un alto dirigente del partido socialista, sacaba la cuenta siguiente: La derecha no ha valorado suficientemente el hecho de que en provecho de la razón de estado hemos tenido que sacrificar nuestra sensibilidad.

IX

BIENALES: DEL MONUMENTO SOCIAL A LA PARADOJA IDENTITARIA.

El propósito de esta ponencia es abordar algunas estrategias de recomposición discursiva que han tenido lugar en torno a este tipo de invención institucional llamada bienal, a partir de mi experiencia en algunas curatorías realizadas en “el sur del sur”.

En este terreno, quizás el ejemplo de la Bienal del Mercosur sea uno de los más significativos. En primer lugar, en relación a la revalorización de lugares específicos que habían sido desestimados por el desarrollo de la propia ciudad; en segundo lugar, en directa dependencia con lo anterior, porque las instituciones del Estado terminan por ejercer demandas sociales y culturales específicas a una iniciativa privada.

Para abordar la primera cuestión, debo señalar el hecho sintomático de que la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur se realiza en octubre de 1997, en el mismo momento en que se está preparando la XXIV Bienal de Sao Paulo, que tendrá lugar a comienzos de 1998. Esta ha sido una coyuntura curatorial/discursiva que no ha sido suficientemente estudiada por la crítica. Cada una de estas bienales representa dos posiciones discursivas acerca de la recomposición del arte latinoamericano. Ambas tienen lugar en el espacio de arte brasilero. Lo que no deja de ser significativo, en términos de su valor referencial para el desarrollo de las prácticas artísticas de los países del cono sur de América.

Es por esta razón que el diagrama elaborado por Frederico Morais, en la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, realizada en 1997, adquiera una importancia creciente, entre nosotros, en virtud de la claridad de propósitos de la empresa de re-escritura de la historia del arte latinoamericano.

Frederico Morais planteó un problema nuevo a una bienal en el continente: postularse como espacio de re-escritura de la historia. Esto implicaba suponer que la bienal referencial, Sao Paulo, no había cumplido con una especie de trabajo tácito. Habrá que realizar un estudio sobre las expectativas que se formulan las escenas plásticas del continente sudamericano respecto del proyecto inicial de esta bienal, en el seno de políticas tentativas de internacionalización del arte de algunas escenas nacionales.

Resulta plausible sostener que paulatinamente la Bienal de Sao Paulo abandonaría un “proyecto americanista”, del que se sospecha su existencia formal, pero que no está suficientemente documentado, en provecho del fomento de la inscripción internacional del arte brasileiro. Pero una historia de cincuenta años requiere no solo de un estudio general, sino de una política de investigaciones que la propia bienal no ha definido. Habría que preguntarse porqué, una bienal como ésta, no haya producido tales investigaciones, pensando en la gravitación que ha adquirido como institución. El hecho es que, en 1997, la realización de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur señala, en filigrana, la dimensión del descompromiso de la Bienal de Sao Paulo con el arte latinoamericano. Esta sería una de las razones no escritas que sostenían el proyecto. Al menos, lo supongo, en la estrategia de su curador. Lo que significa que la sola aparición de la Bienal del Mercosur, en cierto sentido, le señalaba a la Bienal de Sao Paulo que había dejado un vacío. Dicho vacío, esta bienal se proponía colmarlo.

Pero, ¿cómo hacerlo, si una bienal se define, antes que nada, como un gran acontecimiento de prospección del arte contemporáneo? ¿De qué manera realizar una bienal que implicara poner en duda la lógica garantizadora de su propia existencia, y, además, que la convirtiera en un laboratorio de doble escritura; por un lado, escritura en tanto “acto de enunciación” institucional, y, por otro lado, como instancia de aceleración de la reflexión histórica?

Aquí se plantea una situación que no deja de ser paradójica: una cosa fue el partido curatorial de la primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur y otra cosa muy distinta fue la posición de la Fundación Bienal. En una cierta perspectiva, se puede sostener a título de hipótesis, que Frederico Morais fue conceptual y políticamente mucho más allá de lo que la estructura discursiva de la Fundación y de su comité ejecutivo estaban dispuestas a aceptar. Por decirlo de algún modo, el curador encontró en la bienal el terreno conceptual adecuado para llevar a cabo un proyecto que exponía el nivel de su coherencia estratégica, como curador, crítico de arte y gestor cultural, que inicia su trabajo a comienzos de los años 60’s.

A fines de los 90’s, resulta plausible concebir la hipótesis según la cual un sector significativo del empresariado de Rio Grande do Sul, resuelve jugarse la carta de la “vanidad estadual”, enarbolando banderas difusivas que estaban por debajo de la tasa de radicalidad reflexiva sostenida por el curador. Probablemente, la Fundación hubiese percibido con mayor gratitud la implementación de una política en la que lo difusivo hubiese sido el elemento central; es decir, de una difusividad que reprodujera el gesto que algunos años antes ensayara la propia Bienal de Sao Paulo. Me refiero a su parcial conversión en una plataforma de visibilidad de grandes exposiciones de prestigio, como muestras de Picasso, de van Gogh, de Magritte, en la sección histórica. En este sentido, la propia Bienal de Sao Paulo se vio forzada a convertirse en una plataforma compleja, constituida por al menos tres estratos: sección histórica, sección “temática” y sección de representaciones nacionales.

Es un hecho suficientemente reconocido que la sección histórica se vino a repotenciar mediante estrategias de mercadeo que lograron convertir a la bienal en un buen terreno para inversión de imagen de marca; la sección “temática” le permitiría operar como instancia curatorial específica (pienso en el caso particular de la XXIIa y XXIIIa Bienal), mientras que las representaciones nacionales se vieron exigidas por un acrecentamiento del nivel formal expuesto en las otras dos secciones (facilitado por el esfuerzo curatorial de comprometer a los curadores de cada país ante una exigencia que debía marcar la diferencia). Salvo raras excepciones, desde los años 70 hacia delante las representaciones nacionales serían las peores evaluadas.

La Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur se realizó en Porto Alegre, pero recurrió a la experiencia de equipos de diseño curatorial y museográfico, que habían ya demostrado su experiencia en Rio y Sao Paulo. Se puede hablar, en este terreno, de un modelo brasilero de trato con la producción de exposiciones. Y dicho modelo se había consolidado con el desarrollo institucional de la propia bienal. De este modo, la Primera Bienal del Mercosur, desde el punto de vista de su comité directivo debía haber contado con una muestra sectorial que se hubiera plegado a los intereses de un marketing cultural de alto nivel.

En este marco descrito, Frederico Morais resultó manifestar una “intransigencia” digna de la coherencia de su diagrama original. La re-escritura del arte latinoamericano debía imponerse, como necesidad histórica, a las veleidades coyunturales de una política de “espectacularización” de la bienal. Pero tendría que pagar un costo muy alto. La coherencia del diagrama de Frederico Morais lo llevó a no considerar a un héroe pictórico local como centro atractor de la hospitalidad artística que la bienal representaba. Desestimó otorgar el privilegio a Iberé Camargo y lo transfirió a Xul Solar, entendiendo que si se trataba de una bienal del Mercosur, la ciudad convocante debía realizar un gesto de apertura institucional mayor. Este gesto no fue entendido de este modo. Los poderes locales de la crítica y de la reproducción de la enseñanza en Porto Alegre, se levantaron en contra de este curador “foráneo”. La elección de Xul Solar como artista emblemático de la primera bienal fue resentido como una agresión hacia la plástica local.

Aquí tenemos el caso de un curador cuyo diagrama curatorial pone a prueba la tolerancia institucional del comité ejecutivo que dirige la Bienal. Pero, ¿no es acaso éste, el síndrome definitorio de toda bienal, en sus relaciones entre el curador y sus mandantes? En el caso de Porto Alegre, el mandante es una fundación de empresarios, que obtienen un cierta suma de recursos iniciales significativos que provienen del Estado. Pero se trata de empresarios que carecen de un monumento acorde con su vanidad simbólica inscriptiva. La Bienal de Sao Paulo ha servido, entre otras cosas, para poner en escena la saga inscriptiva de facciones de burguesía ascendente. A mi entender, la Bienal del Mercosur busca satisfacer operaciones simbólicas análogas, que inciden directamente en la formulación de las paradojas identitarias de los riograndenses; pero sobre todo, de un empresariado necesitado de validarse como un articulador de la colonización interna. En otra época, probablemente, una facción de burguesía ascendente hubiese construido un teatro, una opera, una catedral, pero en la situación actual, cuando las ciudades y los puertos compiten por las hegemonías regionales y globales, una bienal resulta constituirse como un monumento social que consolida la vanidad de su grupo articulador. No hay inscripción simbólica a gran escala sin puesta en escena a gran escala de la configuración de dicha vanidad, traducible en grandes acciones de intervención de la ciudad.

Pero la ciudad de Porto Alegre está dirigida, municipalmente, en 1997, por el PT. Esto le agrega un elemento que no resulta ser suplementario. La bienal debe negociar con la prefectura, la ocupación de lugares culturales emblemáticos. Uno de estos lugares será la Usina del Gasómetro. La ciudad ya había ensayado una dinámica de reconversión de edificios monumentales desafectados, que pertenecían a un modelo de industria ya perimido. Esto no es más que la reproducción de un gesto de intervención ya suficientemente reconocido y garantizado en el desarrollo y difusión del arte contemporáneo a escala planetaria. La bienal debía ocupar la Usina del Gasómetro y un representante de la prefectura “petista” debía ocupar un lugar en el comité ejecutivo de la Fundación.

El caso de Porto Alegre me resulta ejemplar, en el sentido de cómo, en términos objetivos, las distintas fuerzas –empresariado, prefectura, estado- se someten a los imperativos de una negociación fuerte, pero al cabo de la cual, deben todos aceptar que resulta mejor para el funcionamiento del sistema el que la bienal, finalmente, se lleve a cabo. Todos habían entendido a cabalidad que una bienal podía y debía convertirse en un aparato de promoción cultural y económico de la ciudad, fomentando el turismo interno así como fortaleciendo áreas tales como hotelería, transporte y construcción de interiores.

Pero, por otra parte, el gobierno “petista” de la ciudad entiende que no puede quedar fuera de una iniciativa de los empresarios, aunque no puede dejar de resentir el hecho de haber sido sobrepasado en esta iniciativa cultural. En un momento determinado, pudo haberse planteado la oposición entre una política cultural “petista” que centraba su énfasis en lo difusivo y en lo educativo, en contra de una bienal que podía ser descalificada como una iniciativa discriminatoria. El resultado de esta polémica fue positivo: todas las fuerzas sociales en disputa mantuvieron su diferendo en un estadio que impedía la obstrucción y supieron articular una alianza social amplia que permitió la articulación de las iniciativas educativas con las iniciativas “espectacularizantes”. Pero ello fue posible porque la bienal se constituyó a sí misma como una **maquinaria de intervención de la ciudad**. Y eso no hizo más que ratificarse en las tres primeras versiones de la bienal, en 1997, en 1999 y 2001.

La bienal requería de instalaciones diversas para acoger un gran número de obras complejas, para las cuales no había en la ciudad, espacios suficientes, ni suficientemente habilitados. **Me adelanto en señalar que una de las razones por las que una ciudad autoproduce una bienal, tiene directa relación con fallas e insuficiencias en su sistema museal.** Habría que estudiar más profundamente esta relación: fragilidad museal e inflación de una bienal.

Hay que pensar en el estado de la musealidad en el Sao Paulo de 1950. Resulta más probable que el desarrollo de las bienales viene a suplir una falencia en el propio sistema de arte local, y no es la resultante de un desarrollo progresivo de estructuras institucionales en arte contemporáneo. Es muy probable que la Bienal de Sao Paulo se haya planteado como un dispositivo de aceleración de la transferencia informativa de arte contemporáneo. Y resulta altamente probable que, en 1950, en ausencia de musealidad fuerte pero en posesión de un dispositivo de enseñanza superior de arte suficientemente instalada, la bienal viniese a responder con mayor eficacia a los requerimientos de la modernización de las instituciones de transferencia plástica.

No se debe olvidar en este inventario, el deseo de autorepresentación reparatoria de una ciudad como Porto Alegre que, teniendo una fuerte tradición de caudillaje político de proyecciones nacionales, carecía de un reconocimiento cultural análogo, en relación a la mítica sobredimensión del eje Sao Paulo-Río. Entonces, en términos generales, **una bienal se legitima como un dispositivo de reparación.**

Por cierto, la Primera Bienal del Mercosur, en el terreno de la habilitación de lugares de exposición, la primera iniciativa consistió en llevar adelante un gran proceso de museificación mínima de sitios específicos, que habían pertenecido a empresas con una historia pregnante en la ciudad. Lo que hizo la bienal fue hacer visible una riqueza patrimonial urbana que en el corto plazo fue reconocida por la ciudad. Es así como en la Segunda Bienal se revalorizó la zona que ocupara durante un siglo casi, la compañía de dragado del río Guaíba. Este era un enclave industrial, situado en el borde del río, junto a la Usina del Gasometro, respecto de cuya historia la propia comunidad de la ciudad no tenía conocimiento. La bienal

abrió las puertas a un proceso de reconocimiento de la historia industrial y de la historia del manejo de la navegación fluvial. Un empresariado local requiere que las ruinas de sus edificaciones pasen a formar parte de la historia patrimonial de la ciudad. La Bienal del Mercosur le proporcionó al empresariado local dicha posibilidad. Esa ha sido una de las ganancias suplementarias de la bienal en el plano local.

En efecto, se trataba de una serie de galpones industriales construídos a comienzos del siglo XX, configurando un enclave. Había una faena que era llamada “dragado del río”, fundamental para la economía de la ciudad y que sin embargo, la ciudad no la había integrado de manera suficiente en su memoria urbana. La actividad del dragado marcó profundamente la realización de la Segunda Bienal, en el sentido de convertirse en una metáfora de la actividad de excavación, de limpieza y de remoción de los residuos en un lecho, para favorecer la navegación; es decir, para favorecer la circulación de los residuos de la memoria, acumulados en una cuenca determinada. La ciudad se convertía en una cuenca, producto de una serie de sedimentaciones, y la bienal, como una estructura de intervención, pero como plataforma de inscripción del trabajo de arte en la ciudad, permitía que los residuos significativos de la memoria de la ciudad fuesen recuperados. Desde ese momento la bienal se convirtió en un espacio de prospecciones simbólicas que apuntaban a hilvanar la producción social de subjetividades de clase diversas.

En la perspectiva anteriormente señalada, el ejemplo de mayor consistencia lo permitió la Tercera Bienal. A raíz de la recuperación de sitios que había permitido la Primera Bienal, fortalecido por la apertura al público de las instalaciones de la compañía de dragado del río en la Segunda Bienal, se había instalado una cierta conciencia entre profesionales de diversos sectores, acerca del poder de una bienal respecto de la visibilidad de ciertos problemas a nivel de ciudad. En tal sentido, mientras se preparaba la Tercera Bienal, autoridades del departamento de salud mental de la ciudad tomaron contacto con la curatoría general de la bienal para ofrecer un espacio: el hospital San José. Este era un monumento arquitectónico, típica construcción hospitalaria de fines del siglo XIX, que en su momento de gloria llegaría a albergar a unos cinco mil internos; todos ellos, por cierto, enfermos mentales. Pero las autoridades de salud se enfrentaban a una nueva situación, producto de las transformaciones que había experimentado el sistema de trato con la enfermedad mental. El hospital, en el 2001 solo albergaba unos trescientos internos y se había convertido en un depósito de las mermas del propio sistema hospitalario de la ciudad. Las salas y los patios se habían llenado de restos de instrumental en desuso y de camas y material sanitario obsoleto. Y estas autoridades, como habían visto que la bienal, allí donde intervenía, la ciudad reproducía una nueva mirada social sobre el lugar intervenido, le pedían que incluyera al hospital San José en su plan de ocupación.

La petición así planteada se revelaba de una exacta ingenuidad. Ingenua, porque solo hay que pertenecer a otro espacio que el artístico para reconocer que este espacio produce unos efectos sociales impensados, que terminan por validarlo como espacio sintomático de un estado de desarrollo de la formación social que le corresponde.

Fabio Magalhaes, curador de la Segunda y Tercera bienales, no se mostró en un principio muy conforme por la petición. Una bienal, en un hospital psiquiátrico a punto de ser desafectado, resultaba una operación en extremo compleja y arriesgada. No es lo mismo ocupar una usina desafectada. ¡Pero un hospital!. La enfermedad mental, corpuscularmente, se había pegado en los muros. Era un espacio que ponía en escena una forma específica de encierro. Pero sobre todo, era un dispositivo de mantención y reproducción del dolor

psíquico. En esa medida, la propia bienal, al aceptar la proposición de las autoridades de salud, cometieron un error diagramático, que justificaría las aprehensiones iniciales de Fabio Magalhaes.

El hospital San Pedro fue destinado a acoger los proyectos de Performance. Es decir, el espacio performativo, fue confinado a los “extra-muros” de la propia bienal. La bienal que se había revelado como multifocal y expansiva, debía construir, simbólicamente, sus “extra-muros”. Pero una bienal se realiza, entre otras cosas, para enseñarle a una ciudad por donde pasa la línea de discriminación entre “lo que es arte” y “aquello que no lo es”; entre espacio de arte y espacio “otro”. Pero esto se haría a costa de señalar la performance como un espacio que, por analogía, en el sistema de arte, ocupaba un lugar similar al que ocupaba el hospital psiquiátrico en el sistema de salud. La performance debía ser visiblemente puesta fuera de norma, en el seno mismo de la bienal. La propia bienal alcanzaba a determinar sus espacios normados y sus espacios razonablemente puestos “fuera de norma”. La bienal normaliza lo que se escapa de la norma. En este sentido, es un buen espacio de reconocimiento e institucionalización artístico. Y el proyecto de localización de la Tercera Bienal así lo dejó establecido, distribuyéndose no solo en tres lugares fundamentales diferenciados, sino que cada lugar poseía un carácter “edificatorio” específico y extremadamente pregnante.

El primer lugar, el más eminente, fue el Banco Santander, en el centro de la ciudad. El segundo lugar fue la Ciudad de los Containers, montada en un parque en la ribera del río. El tercer lugar fue el Hospital San Pedro, prácticamente en los “extra-muros”. El Banco Santander –Santander Cultural- constituía desde ya, una intervención en la ciudad. Había sido la sede de un banco tradicional, pero adquirido por el banco Santander, este lo destinó para acoger su propio centro cultural. La bienal “intervinía una intervención”, que había nacido por efecto del desarrollo del concepto de “marketing cultural”. Siendo, la bienal, producto del mismo proceso, en términos formales interceptaba el propio concepto de cultura de una institución en cuyo programa de artes visuales no acogía, precisamente, obras incómodas. Pero la bienal lograba acomodar la incomodidad, porque por definición se ha constituido en un espacio de “acomodación” cultural. En este sentido, opera en una línea muy sutil que concibe el paso progresivo y regresivo desde la acomodación a la reacomodación, reabsorbiendo la incomodidad, pero manteniendo su perfil.

La Ciudad de los Containers, en cambio, consistió en una adaptación de arquitectura ferial de emergencia, cuya eficacia ya había sido probada en otras latitudes. Pero implicaba, en cierto modo, someter a las obras a un dispositivo de “castración” modular, que en algunos casos favorecía a las obras y en otros, las sancionaba gravemente. Pero sin haberlo deseado, presentaba un problema de formato museal temporal que uniformizaba las “instalaciones”. La Ciudad de Containers fue, de por sí, una “gran obra” institucional, independiente de las obras de los artistas, que debían luchar por que sus trabajos mantuvieran una prestancia mínima. Este es un caso en que la musealidad de emergencia termina por determinar el estatuto de las obras, porque interviene fuertemente en los dispositivos de exhibición. No cabe duda que un dispositivo de exhibición es, desde la partida, un forzamiento en la exhibitividad de las obras.

El Hospital San Pedro, por su parte, no presentaba ninguna de las características de los lugares anteriores. Era, simplemente, un edificio en proceso de “ruinificación”. No era, formalmente, una ruina, sino un espacio en instancias de devenir una ruina. Y, por de pronto, compartía su carácter, con el del estatuto de los sujetos “arruinados” que acogía. Las relaciones entre ruina hospitalaria y ruina psíquica se establecían sobre una plataforma ideológica que diluía, por extensión, los tabiques de separación entre arte y “vida”. Pero se trataba, más que nada, de una “vida averiada”. De este modo, resultaría inquietante para este

curador, constatar que los internos ambulatorios realizaban, “sin querer”, “coreografías encontradas” que poseían una densidad plástica que ponían en situación de crisis los proyectos performativos externos, fuertemente determinados por una “teatralidad” que, puesta en parangón con la “teatralidad de la locura”, se reducían en su carácter de obra. Esto hizo que el Hospital Sao Joao se convirtiera en un laboratorio de crítica institucional. Eso es el atributo, el logro, de una bienal, curatorialmente abierta.

El triángulo conceptual de la Primera Bienal había sido política, cartografía y constructivismo. A ello se agregaba una especial mención archivística para recuperar tres situaciones: Tucumán Arde, la Escena de Avanzada, y, el homenaje a Mario Pedrosa. Respecto de este último, no se puede dejar de mencionar que siempre trabajó, en dicha bienal, el fantasma del Museo Allende. La Primera Bienal sería, pues, una bienal donde el archivo y la re-escritura estaban de privilegio. La Segunda Bienal significó poner orden en la fuga analítica. Había que congelar la reflexión histórica sobre el presente, a objeto de asegurar la estabilidad institucional de la bienal mediante un diseño que reparara a la comunidad local de las “agresiones” del primer curador. Pero la construcción de la figura de la “agresión” dibuja los límites del provincianismo en que se movilizaba un sector significativo de los agentes artísticos locales. De hecho, lo que hay que resaltar es el hecho de que el comité ejecutivo de la Primera Bienal sostuvo al curador hasta el final de su proyecto. Pero no le renovará el contrato para que dirija una segunda versión.

Ahora bien: uno de los gestos decisivos de la curatoría de la Segunda Bienal fue el de introducir la estabilización del proyecto, mediante la satisfacción de demandas locales específicas, trabajando una doble plataforma programática: por un lado, apertura formal, en los galpones de la usina de dragado del río, y, por otro lado, “marketing cultural”, produciendo una exposición sobre “Picasso en América Latina”, y, otra, patrimonial local, de Iberé Camargo. De qué satisfacer al comité ejecutivo. Aunque no por ello rebajar el carácter reflexivo de la apuesta: la exposición sobre Picasso, fue más que nada, una importante reflexión curatorial sobre el efecto cubista en la reconstrucción de los espacios modernos de la pictorialidad continental. Pero esto se debió, antes que nada, a la política de doble propósito que implementó Fabio Magalhaes como curador diplomático.

Sin embargo, **el valor de la primera curatoría de Frederico Morais fue el de montar un diagrama que cerró un ciclo de lectura.** Me explicaré más adelante. Baste, por el momento, reconstruir la postulación de su espacio de trabajo, en el que la comparecencia de un determinado número de obras emblemáticas, se convirtió en un soporte de recomposición de lectura, en el sentido de combatir, con el propio diseño de la bienal, cierta oficialidad de la escritura del arte latinoamericano, producida preferente en los Estados Unidos, en el filo de los años 80's. La ventaja de Frederico Morais consistió en hacer descansar el proyecto en la diagramaticidad de las propias obras consideradas. En este aspecto, me atrevo a afirmar que frente a la arremetida banalizadora de la analítica estadounidense, a través de las ya conocidas empresas curatoriales de esa coyuntura, el gesto de Frederico Morais resultó “sesentézco”. Es en esta perspectiva que sostengo que cerró un ciclo. Pero se trataba de un ciclo que no había tenido una lectura rigurosa por parte de la crítica anglosajona. A dicha banalización programática, Frederico Morais respondió recurriendo a un “sesentismo” crítico que tampoco había sido leído y apreciado en su valor.

En verdad, no se volverá a repetir la situación que permitió, por ejemplo, colgar a corta distancia, en una misma sala de la Bienal, destinada a exhibir la “vertiente política”, las obras de Alberto Greco de inicios de los 60's, con las obras de José Balmes y Gracia Barrios de inicios de los 70's, tensionadas por la proximidad de las obras de la Nueva Figuración argentina. Esta

fue una intervención que permitió reponer la visibilidad de ciertas obras, en la trama de sus relaciones transversales. Estas eran unas juntas horizontales, estratificadas, que eran intervenidas en sentido vertical, por el ascensor que conducía a las cuatro plantas del edificio, en cuyo interior se instaló una obra del chileno Carlos Altamirano, que consistía, simplemente, en una grabación que a medio volumen, reproducía la pregunta, “¿Dónde están? ¿Dónde están? ¿Dónde están?” Ahora bien: esta obra permitía que el espectador fuese conducido a la sala en que se colgó una serie pictórica muy narrativa, de Joao Camara Filho, “Escenas de la vida brasilera” (1989). Es decir, una obra calificada de conceptual conviviendo con una pintura narrativa, producidas en una coyuntura similar, referidas a complejas tramas de producción histórica: uno, teniendo como fondo simbólico e imaginario, la dictadura militar chilena, el otro, teniendo como fondo análogo, la epopeya del “getulismo”. Podría decir que desde éste último, se planteaba un exceso de narración, mientras que en Altamirano, se sostenía el deseo de narrar; pero para esa narración, faltaban los nombres de referencia. He ahí instalada la necesidad de una vertiente cartográfica, en esa bienal. Pero se trataba de una cartografía de problemas, más que de un mapeo de nombres de artistas. Este es tan solo un ejemplo de juntas y articulaciones de efectos que se estructuraban por el solo hecho de comparecer en un gran bloque denominado “vertiente política”. Es desde ya sorprendente, dicha denominación, en la coyuntura teórica de fines de los 90’s, después de una década de consumo de teoría post-moderna de procedencia estadounidense; es decir, la subordinación interpretativa de la práctica artística a la ficción académica de los estudios culturales.

Es preciso ahondar en los términos. Frederico Morais, en la introducción del catálogo, en una introducción que tituló sugestivamente “Reescribiendo a historia da arte latinoamericano”, planteó la necesidad de recuperar las tres “vertientes” ya mencionadas, en **la producción del arte del cono sur**: una vertiente política, una vertiente cartográfica y una vertiente constructiva. El empleo de cada una de estas nociones conducía a la recuperación de un movimiento de producción textual aluvional, de una cuenca semántica que es dable llamar todavía, en esta coyuntura, “arte latinoamericano”. Por cierto, esta denominación nos resulta formalmente insuficiente; pero es la única que tenemos y la usamos a sabiendas de sus insuficiencias epistemológicas. Somos especialistas en trabajar productivamente con las mermas.

Debo mencionar aquí a Cuahutemoc Medina, quien en el debate organizado por ARCO (Madrid) en febrero de 1997 –esto es, en el momento en que se desarrollaba el trabajo del equipo curatorial que acompañaba a Frederico Morais en Porto Alegre, ya señaló la necesidad de seguir empleando el término, por la utilidad que todavía brindaba, estando todos nosotros concientes de la insuficiencia designativa.

Ahora bien: al plantear Frederico Morais la existencia de vertientes a recuperar, en sus fuentes pragmáticas (obras) y documentales (archivo), no dejaba de instalar en el seno de la propia producción crítica brasilera un elemento polémico de carácter estratégico. La posición de Frederico Morais sería implícitamente criticada por las nuevas prácticas curatoriales que se habían venido consolidando en el espacio paulista y carioca de la última década.

Mientras la Bienal de Mercosur está en plena producción, Paulo Herkenhoff se hace cargo de la XXIV Bienal de Sao Paulo. Este es un aspecto que no ha sido suficientemente estudiado: a saber, que en una misma coyuntura, 1997-1998, el espacio brasilero se puede permitir dos grandes producciones enunciativas, que tendrán importantes efectos en la recomposición del campo curatorial latinoamericano. Sus efectos apenas han sido recuperados por las empresas discursivas externas. Los encuentros de ARCO en 1997 y 2000, sobre la posición del arte latinoamericano, no han considerado, a sabiendas, la experiencia

diagramática de estas dos bienales en la recomposición de su propio discurso sobre arte latinoamericano.

El gran error estratégico de la crítica española que se ocupa del “tema del arte latinoamericano” ha sido el de construir una representación a la medida de los intereses expansivos de su propia industria curatorial-editorial, sin siquiera haberse tomado el trabajo de inventariar y dimensionar las producciones de instituciones locales; es decir, zonales. Hay una manera de complementar los viajes: esta es la lectura de las producciones locales. Muchas veces, los viajes sirven para aprender a conseguir la información. No todo está en Google. Me refiero aquí al hecho político de omisión del efecto recomposicional de las bienales ya señaladas.

No cabe duda que la hipótesis de Paulo Herkenhoff acerca de la densidad plástica brasilera, obliga a reconsiderar las relaciones de transferencia informativa desde el diagrama de la antropofagia y del canibalismo. Sobre todo, si ponemos en relación esta opción, con lo que había sido el partido curatorial de la bienal anterior, que operaba poniendo a circular “la desmaterialización del arte”, como una carta de inscripción institucional de la Bienal de Sao Paulo, en el debate clásico del “mainstream”. Respecto de eso, formular una hipótesis acerca de la densidad plástica brasilera, como criterio de convocatoria de las obras, implicaba poner a la escena brasilera en el centro de la productividad analítica, que podía ser leída, incluso, como un acto de “máxima pedantería institucional encubierta”, logrando en términos conceptuales, lo que la Muestra del Redescubrimiento jamás pudo lograr: la representación de la supremacía brasilera en la producción artística latinoamericana. Bajo ese aspecto, para nosotros, era mucho más inquietante la XXIV Bienal que la Muestra del redescubrimiento, porque esta última estaba sancionada por la “espectaculización”, mientras que la primera ensayaba un dispositivo conceptual de mayor rentabilidad analítica, que enfatizaba en la cuestión del “método”. Es decir, definir la “voracidad” como un terreno de relaciones entre las escenas plásticas de un mundo capitalista post-moderno con las escenas plásticas de un mundo tardo-capitalista experimentando acelerados procesos de post-modernización, en instancias de no agotamiento de sus modernismos diferidos, constituía de por sí, una producción institucional que marca, en la historia de la Bienal de Sao paulo, un antes y un después.

El diagrama de la XXIV Bienal de Sao Paulo plantea a la “historia de la historia” del arte, suficientes problemas metodológicos que no pueden ser disueltos mediante el recurso a los juegos de visibilidad astronómica. Ya se habrán enterado: me refiero a los efectos encubridores y desplazatorios de una exposición como “El final del eclipse”, producida desde el espacio crítico hispano, en el 2001. Ciertamente, la metáfora del eclipse resulta insuficiente en la medida que no considera las condiciones de permanencia de su historia pasada. La decisión de disolver la noción de arte latinoamericano, al margen del reconocimiento de las dificultades institucionales y de los obstáculos epistemológicos levantados por las estéticas de la generalidad, constituyen un acto de política discursiva que no puede disimular un objetivo académico sub-colonial, destinado a ponernos en la vía correcta.

Por mi parte, me parece necesario recordar este planteo, en relación a la crítica que he formulado a la exposición que José Jiménez ha organizado bajo el título *El final del eclipse*, y que ya se ha presentado en Madrid, Badajoz y Ciudad de México, desde septiembre del 2001. Este es un punto problemático y complejo en las relaciones entre la crítica latinoamericana y la crítica española. Me resulta ejemplar la distancia abismante entre la posición sostenida por Frederico Morais, en octubre de 1997, y la posición enarbolada por José Jiménez en la introducción de su curatoría del 2001. Aquí tenemos, el programa de una bienal reflexiva

contra el programa de una itinerancia que disuelve la memoria textual producida, en este continente, durante la última década, al menos.

No es mi propósito comparar producciones institucionales que no se pueden comparar. Mientras una bienal es un monumento social; una exposición itinerante solo satisface las exigencias de una “fuerza de tareas”. Pero cabe preguntarse por la estrategia en la que dicha fuerza de tareas se inscribe. Es decir, resulta más que necesario realizar el análisis de las operaciones de una fuerza de tareas en este terreno curatorial, ya que nos permite reconstruir cuales son los objetivos generales del estado mayor que las define. En verdad, no es preciso realizar un trabajo de inteligencia encubierto; basta con leer las operaciones y los movimientos que han ocurrido entre 1997, fecha de la Primera Bienal del Mercosur y diciembre del 2002, fecha de la realización de la exposición “Cinco versiones del Sur”, en el Museo-Centro de Arte Reina Sofía. Es preciso leer la reconstrucción del trato de crítica hispana de esta producción; trato sintomatológico, que nos debiera proporcionar elementos de calificación sobre cual ha sido la recepción, en el espacio curatorial y universitario hispano, de los textos elaborados por la crítica latinoamericana, particularmente asentada en el cono sur. En relación a esas recepciones, no me queda sino leer, desde nuestra plataforma de trabajo crítico, una exposición como “El final del eclipse”, en términos de una paradigmática enunciación correctora. Se trata, pues, de una “fuerza de tareas” que viene a poner orden en el terreno del discurso. Pero no tomaré la defensa de la operación total de “Cinco versiones del sur”. Ha habido, en su diseño, desconocimiento de los activos discursivos de las tres primeras bienales del Mercosur y de la XXIV Bienal de Sao Paulo. La paradoja consiste en que ya, en el propio equipo curatorial de “Cinco versiones de sur”, se había instalado la no-lectura. Justamente, por un asunto de competencia, de influencia discursiva. No es este el lugar para realizar el análisis de dicho enunciado. Pero repito su necesidad. Solo me permito adelantar que el gesto corrector de José Jiménez, parece, en parte, justificarse. Pero su gesto se hace legible en su total dimensión, solo en el seno de una disputa intrapeninsular. La fuerza de tareas, en verdad, no tiene como objetivo corregir nuestro discurso, en el seno de nuestros propios debates locales. ¿A quien le interesa venir, a estos confines, a discutir sobre infraestructura artística? Lo que interesa es ampliar espacios de circulación editorial y consolidar plataformas internacionales para estrategias de exportación académica. Las exposiciones/fuerzas de tarea a que me refiero apuntan a corregir el efecto de distorsión que la modalidad de arribo e instalación de un cierto tipo de crítica latinoamericana ha realizado en el propio espacio discursivo español.

Demasiada crítica sin fundamento epistemológico suficientemente probado ni garantizado por las “estéticas de la plomada” y poca filosofía vigilante, sería uno de los ataques directos en contra de la crítica latinoamericana. Pero aquí, José Jiménez se arriesga de disparar al bulto, por omisión del estatuto de los discursos que desestima, sustituyéndolos por el relato de escritores. Esta es la operación que realiza en el catálogo: sustituye la escritura de la crítica por la escritura de la filosofía y de la literatura. Este gesto sustitutivo resulta políticamente regresivo, puesto que desconoce que la crítica latinoamericana se ha constituido en una lucha contra el discurso previo de la literatura, como “filosofía segunda”. José Jiménez nos señala un modo de determinar la consistencia de los conceptos que sostendrían un diseño curatorial. A fin de cuentas, la exposición termina por no importar. Retengo la agresiva sustitución regresiva del discurso de una crítica que ha logrado instalar una agenda de problemas históricos que el propio ejercicio de la historia del arte no ha estado en medida de abordar. Y en nuestro terreno, ese activo discursivo ha sido puesto en operación gracias a la existencia de algunas bienales. En concreto, la Bienal de Sao Paulo.

A lo anterior, de debe agregar que en la última década, a la Bienal del Mercosur, se le ha sumado la Bienal de Lima y la Bienal de las Américas-Ceara. Recuerdo la exactitud del discurso de Rosa Olivares en el coloquio de cierre de la Primera Bienal del Mercosur. A su juicio, estábamos asistiendo a un exceso de bienales en el mundo. Y tenía razón, además, en el hecho de que finalmente, el público específico de estas bienales era siempre el mismo, constituido por los mismos críticos y curadores que se desplazaban, de coloquio en coloquio, como una secta de predicadores de nuevo tipo. Esto último se lo he agregado yo. Pero por un lado, es cierto que hay demasiadas bienales. Esto ya constituye un objeto de estudio: la inflación de las bienales, en la última década. Esto se conecta con la inflación de centros de arte contemporáneo en la década anterior. O con la proliferación de museos de arte contemporáneo en la última treintena.

Ciertamente, se debe resituar la reflexión sobre las bienales. La hipótesis de Rosa Olivares posee el valor de designación de un modelo de bienal específico, que se ha convertido en un “bien de servicio” de la ciudad global. En ese sentido, se trata de bienales que riman las estrategias de mercadeo de las grandes cadenas hoteleras, de modo que se esté donde se esté, se tenga la impresión de que se está siempre en casa. Es decir, en el “mainstream”. Pero al hablar de la “casa del arte”, hay tantos modelos de bienales como planes de urbanización; es decir, de especulación inmobiliaria. Y las bienales a las que me he referido, a título ejemplar, son estructuras que producen un diseño de institución que combina los intereses del mercadeo cultural con los intereses discursivos de los grupos decisionales del arte, desde galeristas a coleccionistas, pasando por curadores, críticos e historiadores, que operan en sociedades tardo-capitalistas de crecimiento crítico.

Sin embargo, después de los incidentes en torno a la curatoría de la XXV Bienal de Sao Paulo, ha quedado demostrado que los grupos de inversión configuran por sí solos un nuevo bloque discursivo, que necesitan curadores ideológicamente más dóciles para llevar adelante sus proyectos. Finalmente, **una bienal resulta ser un complejo de inversiones demasiado importante como para dejarlo estrictamente en manos de los curadores**. A tal punto, que los inversionistas son quienes hoy, directamente, ejecutan la “curatoría de facto” de una bienal. Al fin y al cabo, después del exceso diagramático de la XXIV Bienal, la disputa por el poder se hizo visible como nunca antes, en la historia paulista del arte: la bienal siempre fue el escenario de una disputa por la hegemonía de la vanidad social estructurada. Y las disputas de la XXV Bienal no hicieron sino sintomatizar el rol de las disputas entre dineros viejos y dineros nuevos en la estructura de la Fundación, que se ha convertido en un monumento institucional.

Por cierto, no habría arte brasilero contemporáneo sin la existencia de la Bienal de Sao Paulo. Adquirir valor monumental significa definir las coordenadas para el desarrollo de la densidad artística en el seno de una formación artística determinada. Esa es la razón de porqué la cuestión del poder, en esa bienal, es un asunto fundamental, porque no solo tiene que ver con el arte, sino con la representación simbólica que de sí misma se construye la fracción de clase que ejerce allí su hegemonía.

En el marco anteriormente descrito, una bienal como la de Sao Paulo exhibe la voluntad de internacionalización de su sistema local de arte. En relación a esta voluntad de internacionalización, la Bienal del Mercosur resulta convertida en una estructura de efectos zonales, que está destinada a satisfacer el deseo de la comunidad porto alegreense de vivir la ficción de una internacionalización directa, de la región de un país, hacia el mundo. Una situación análoga tendrá lugar con la Bienal de las Américas, en Ceara (Fortaleza). Ambas estructuras están destinadas a recomponer las fuerzas de las instituciones de inscripción artística, primero que nada, en la escena brasilera. Ambas bienales compiten por una

visibilidad internacional directa y de corto plazo, importando desde Sao Paulo toda la experiencia de producción museográfica y de gestión internacional de exposiciones. Debemos realizar estudios sobre el impacto educativo y sobre los efectos que cada una produce en las escenas artísticas locales. Es preciso determinar en qué coyunturas intelectuales e institucionales emergen y a qué intereses obedecen. Si no estudiamos la filiación de sus intereses no estaremos en la vía de entender sus efectos como monumento social de nuevo tipo, mediante el cual, una ciudad, una determinada formación artística, sanciona la solidez constitutiva de su propia paradoja identitaria.

Si hay exceso de bienales, ello puede ser porque hay falta excesiva de otra cosa, que la existencia de una bienal termina por nombrar de modo elusivo y sutil. Me parece que esa es la condición que he descubierto en la existencia y en la gestión discursiva de las bienales que he señalado. Justamente, porque una bienal, bajo estas condiciones, se revela como un lugar de memoria del arte, pero sobre todo, como un espacio de inventario de la producción artística en un momento determinado del desarrollo de una escena, sin dejar de proyectarla a un tipo de intervención espectacularizante que introduce un nuevo género en los formatos de la industria cultural, comprometiendo la imagen corporativa de una ciudad y de un país.

X

LA MODERNIDAD COMO RUINA ANTICIPADA.

1.- MODERNIDADES COMBINADAS Y DESIGUALES.

La Modernidad es nuestra Antigüedad, a condición de entenderla como construcción de Ruina anticipada de una estrategia de transferencia. En Lima, en la zona de Barranco, se construye el Museo de Arte Contemporáneo. Es decir, lo que se puede apreciar son unas estructuras metálicas que sostienen unos galpones a medio construir. En términos estrictos, lo que se ha llegado a levantar ha sido, nada más, la anticipación de una ruina. Pero se trata de la ruina, no de un edificio, aunque así lo parezca, sino de un modelo de transferencia artística.

Sostengo que en varias formaciones artísticas del continente sud-americano, es más que probable la inoportunidad analítica de la referencia subordinada a la réplica en cada escena plástica, de las vanguardias históricas. He decidido poner en movimiento la noción de transferencia diferida de información, cuya eficacia está determinada en cada escena por la consistencia de instituciones de recepción y reproducción de dicha información o conocimiento. Es en esa medida que es posible montar una ficción analítica acerca del reconocimiento del arte de esta zona por parte de los grupos decisionales internacionales de reconocimiento.

La noción de fortaleza corresponde a situaciones de densidad artística que acelera y cristaliza procesos que adquieren características apropiadas a su reproducción como escenas. Esta es una simple propuesta de distinción metodológica destinada a combatir lo que he denominado, a partir de una sugerencia de Gustavo Buntinx, crítico de arte peruano, como analogía dependiente.

La analogía dependiente consiste en la reproducción del argumento que busca hacer calzar en nuestras zonas la existencia de una extensión de los residuos de las vanguardias históricas. De este modo, tendríamos que cumplir con el imperativo historiográfico de buscar en cada escena cual es el artista que extiende la influencia del post-cezanismo, del cubismo, del futurismo, del neoexpresionismo, etc. No son pocas las historias que se siguen escribiendo de acuerdo a estas exigencias. La idea es que la hipótesis de la analogía dependiente precisaba operaciones que impedían el reconocimiento de momentos retroversivos, que ponían en duda la legalidad de las transferencias.

A fines de los años cincuenta, lo que el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima sintomatiza es el deseo de una oligarquía en vías de recomposición política, que levanta su propio modelo de organización del campo artístico. El propio Gustavo Buntinx me advierte del peligro de emplear el término "oligarca" para designar una posición que a lo largo de las décadas se fue modificando. De hecho, los sectores oligarcas que a fines de los cincuenta sostienen el Instituto de Arte Contemporáneo, permiten acelerar la inscripción de un nuevo tipo de información de arte contemporáneo. Esto coincide con los deseos de amplios sectores de la pequeño-burguesía ilustrada. Pero lo que en ese momento parece constituir la base de un acuerdo amplio, con los años se transforma en política diferenciada.

Esta situación coincide con iniciativas similares en otros países. Al menos, en el caso de Chile. Incluso, los propios artistas referenciales en la misma coyuntura de los años cincuenta pueden reconocerse en una filiación muy próxima, como es el caso de Fernando de Szyslo en el Perú y Nemesio Antúnez en Chile. Cuando hablo de filiación, me refiero a una política de construcción oligarca de la transferencia de un referente considerado como "moderno", garantizado por el sentido común del coleccionismo estadounidense de arte latinoamericano de ese momento. O sea, cargado de reminiscencias hacendales, que desde sus ensoñaciones de clase, obligada a reconvertirse a las finanzas y a la industria ligada al mercado interno, arrastra consigo el quiebre simbólico que la sobredetermina y le impide cumplir con la "misión de su tiempo".

Curiosamente, a comienzos de los sesenta, Nemesio Antúnez en Chile, es sostenido por una Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que se levantará como alternativa de recomposición del campo artístico, contra el academismo plebeyo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

En nuestros países, el momento moderno ha sido habilitado por la producción universitaria. Es la universidad la única institución que puede ser capaz de montar una identidad republicana. Es la razón de por qué utilizo estas dos palabras arcaicas, "plebeyos" y "oligarcas". Sin embargo, en los años cincuenta, el control académico del espacio universitario –a manos de tardo-cezarianos- impide la innovación y obstruye la transferencia de información. De ahí que artistas preferentemente vinculados al espacio de arte estadounidense van a promover la apertura de experiencias contemporáneas destinadas a poner en duda la hegemonía del academismo.

2.- EL MODELO CHILENO DE TRANSFERENCIA.

El modelo chileno de transferencia, a fines de los años cincuenta, consiste en rebajar el peso de lo universitario en la organización del campo artístico. Por características de la formación social chilena, en ausencia de mercado, de coleccionismo, de museos consistentes y de ediciones, lo universitario se convierte en el espacio de designación del arte. El artista chileno se valida, primero, por ser profesor, en la única escuela de renombre que existe en los años cincuenta. Recién a comienzos de la década de los sesenta, a instancias de arquitectos formados en el racionalismo, se abre una segunda escuela. Se trata de arquitectos y artistas que invitan a Josef Albers a Chile, para señalar el sentido de su nuevo programa de enseñanza. Sin embargo, por circunstancias que no han sido suficientemente estudiadas, los arquitectos, que tuvieron la posibilidad de montar una escuela de arte contemporáneo de carácter "albersiana", la dejan caer y se la entregan a artistas surrealizantes.

Este fenómeno que describo se conecta con lo que ocurre en esa misma coyuntura, en Lima. La oligarquía intenta reorganizar, si no, recomponer las líneas de transferencia contemporánea del arte.

Lo que describo de manera somera, no ocurre en las escenas argentina y brasilera, en esa misma coyuntura. Allí no hay sectores oligarcas, sino industriales ascendentes que intervienen directamente, montando instituciones y buscando garantizaciones internacionales. Es el caso de la creación de la Bienal de Sao Paulo, en Brasil, a comienzos de los cincuenta, y de la creación de la Bienal de Córdoba, en Argentina, a comienzos de los sesenta.

Hay que preguntarse por qué la Bienal de Sao Paulo se mantiene hasta hoy y por qué la Bienal de Córdoba solo llegó a tener dos versiones. Esto nos debiera entregar suficiente información sobre los comportamientos de las transferencias artísticas, sus estructuras, sus agentes, sus estrategias.

En relación a la hipótesis brasilera, me remito a los textos que ya en los años sesenta escribe al respecto Mario Pedrosa. En cuanto al análisis de la situación argentina, y en particular sobre las estrategias de internacionalización del arte argentino, me remito al libro de Andrea Giunta, "Vanguardia, internacionalismo y política", editado en Buenos Aires por Editorial Paidós en el 2003.

En los sesenta, en Chile, la oligarquía se propone levantar un modelo de organización de la cultura. Repito: desde la década del treinta hasta los sesenta, el espacio universitario se hace cargo de algo más que la reproducción del saber social. Diseña de manera anticipada el espacio del poder político. De manera análoga, la universidad define el campo plástico. Como he sostenido, artistas tardo-cezarianos aseguran la estabilidad del sistema de arte universitario, que contrariamente a lo que se piensa, no fue un factor de aceleración de transferencia, sino más que nada su retardador. A tal punto que los sectores académicos ven con muy malos ojos el arribo a Santiago de la exposición “De Manet a nuestros días”, que es montada en 1950 en el Museo de Bellas Artes. Justamente, esta exposición confirma los deseos de innovación informativa de los artistas emergentes que, una década más tarde, van a ser los líderes de la reforma universitaria.

A mediados de esa década la propia universidad inicia un proceso de reforma que facilita la salida de escena de quienes sostenían el academismo. De este modo, el intento cultural de la oligarquía sufrió un traspie. Era fácil combatir al academismo desde esta oligarquía que ofrecía una vía de transferencia dependiente de la escena estadounidense. La transparencia de propósitos de estos empresarios era tal, que una de las razones que esgrimían para apoyar el arte contemporáneo, era que les permitía establecer relaciones sociales informales de alta rentabilidad.

A raíz de la reforma universitaria, las nuevas fuerzas desplazan a los tardo-cezarianos y renuevan sus relaciones con la escena francesa y española de los sesenta, es decir, con los abstractos líticos y con el grupo El Paso. De este modo, en la aceleración de las nuevas conexiones, lo que tiene lugar en la escena chilena es una obliteración de la modernidad pictórica y la afirmación directa de la contemporaneidad, casi sin transición intermedia.

En el Perú de comienzos de los sesenta, se vivía un clima de gran inestabilidad política. Sin embargo, como señalan Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta en “Franquicias imaginarias” (Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 2002), un proyecto reformista industrial se consolida al punto de presentar un polo moderno de desarrollo. Este polo que fomentó la abstracción en los cincuenta y en los sesenta le prestó apoyo al Pop, apostaba por una coincidencia entre modernidad local y modernidad internacional. Aunque la ruptura no podía dejarse esperar, ya que los conceptos de universalidad que manejaba cada grupo adquirieron caracteres antagónicos. Como señalan Hernández y Villacorta, “a diferencia de la identificación con el *highbrow* del arte abstracto local, el Pop que se desarrolló se vinculaba más bien con un *midlebrown*”. De hecho, el rechazo al arte pop adquirió en el Perú el carácter de una cruzada. Era un pop ligado más a un “anhelo industrial” que a una realidad industrial efectiva.

En este contexto es preciso mencionar la existencia del grupo Arte Nuevo, muy próximo a una sensibilidad pop, formado en torno a la figura del crítico Juan Acha, cuyo trabajo colaboró con el mantenimiento de un grupo de transferencia informativa que tuvo un carácter experimental moderado. De todos modos, como señalan Hernández y Villacorta, “tal vanguardia, notoriamente identificada con la noción de desarrollo vinculada a la industrialización, no era asimilable a la propuesta abstraccionista a pesar del pretendido carácter universalista de ambas. Por una parte la abstracción local recurría a fuentes europeas (Francia) y la vanguardia local de 1960 a Estados Unidos. Esta diferencia es significativa, si se toma en cuenta la tendencia “aristocratizante” del IAC o la vocación “democratizante” de Arte Nuevo, por ejemplo”.

3.- EL POP ACHORADO (LO POPULAR Y LO MODERNO).

En los ochenta, la situación peruana presentaría unas transformaciones decisivas en relación a la “asimilación” del Pop. El propio Buntinx, en *E.P.S. Huayco* (Fuentes para la historia del arte peruano, Colección Manuel Moreyra Loredó, Museo de Arte de Lima, Lima, 2005) relata cual ha sido en el Perú el efecto extremo de esta “democratización” que, a mi juicio, propugnaban los artistas de Arte Nuevo.

En su libro, de uno de cuyos capítulos tomo el título para esta sección, Buntinx se refiere a uno de los primeros trabajos del grupo de artistas que en los ochenta se agrupan en Huayco. Este consiste en un mosaico de diez mil latas vacías de leche evaporada cubriendo cincuenta metros cuadrados de la galería, sobre la que pintan una porción gigantesca de salchipapas, “ese popular alimento callejero que combina papas refritas con embutidos de dudoso origen para el consumo apresurado de quienes no pueden pagarse el asiento en un restaurante”. Si hay una modernidad que Buntinx describe con precisión es aquella referida a la instalación del modelo del snack destinado a una clase media-baja ansiosa de asimilarse al estilo globalizante del *fast-food*.

La obra se tituló “Arte al paso” y jugaba con el contrapunto entre la ilusoria imagen del alimento instantáneo y la realidad de los envases vacíos. Buntinx agrega: “La muestra era un homenaje a esa economía de la pobreza que ha convertido el reciclaje en una forma de cultura y de supervivencia”. El taller Huayco elabora una estrategia de vinculación con “lo popular” que supone un procedimiento de captura y de reinterpretación de imágenes que recicla los procedimientos de trabajo y de producción de obra plástica. Para el grupo, tan importante como las obras realizadas era el proceso de vida que los involucraba en las barriadas, rellenos sanitarios, basurales, buscando los insumos para su producción de obra. Es decir, ese proceso de vida formaba parte estructurante de la producción de obra. Es decir, la mirada de Huayco señala la derrota económica y simbólica de las remodelaciones urbanas pensadas y construidas durante el período de Belaunde, en los sesentas.

Huayco lee e interpreta el síntoma de una cultura de la migración en que las imágenes se reelaboran mediante técnicas burdas y artesanales para producir una nueva y desconcertante visualidad urbana. Sin lugar a dudas, la muestra “Arte al paso”, a la que se agrega la edición de grabados en serigrafía, marcan la irrupción en la plástica peruana del *pop achorado*.

El vocablo “choro”, que designa en la jerga urbana al “ratero”, da lugar a la palabra “achorado” que sirve para calificar en los ochenta el arte surgido como aproximación radical a las contradicciones que definen al nuevo poblador urbano, sujeto y víctima de una migración que impide pensar la modernidad como “antigüedad”, sino como escenario de frustraciones permanentes y diferidas. Lima misma, como capital, se había vuelto una ciudad de emigrantes interiores, que venían principalmente de la sierra andina, configurando una población de nuevo tipo, afectada por su desplazamiento.

En esa época, muchos autores hablan de un “achoramiento” de la sociedad peruana. Es en ese contexto que Jesús Ruiz Durand acuña el término “pop achorado” para describir el estilo característico de los afiches que fueron diseñados por él mismo en los años setenta, para la promoción de la Reforma Agraria que lleva adelante el gobierno de Velasco Alvarado.

De este modo, la experiencia del grupo Huayco recupera en los años ochenta el impulso gráfico-crítico que Ruiz Durand había sostenido en los años setenta. Buntinx, a propósito del

“pop ahorado” extiende la denominación concebida para afiches de la Reforma Agraria hacia la práctica artístico-política de E.P.S. Huayco, con el objeto de exponer el tipo de radicalización de “la propia idea de modernidad en un contexto de infinitas modernizaciones fracasadas, como el del Perú todo y particularmente su escena artística”. Esta línea de reflexión ha sido sostenida por la lectura que Buntinx hace de los textos que Mirko Lauer, crítico de arte, escribe a comienzos de los años ochenta, cuando señala la inoportunidad de remitir el “pop ahorado” a la tradición del Pop-Art estadounidense, en una abierta mención a su resemantización en las prácticas artísticas peruanas, al punto de afirmar que “solo lo popular es realmente moderno en el Perú”.

4.- LAS BATALLAS URBANAS DE FINES DE LOS SETENTA.

En el momento que Ruiz Durand produce los afiches de la Reforma Agraria peruana, en Chile ocurre una situación similar, dando lugar a un grafismo político callejero que entra a ilustrar el programa de gobierno de Salvador Allende. Dicho grafismo posee niveles de expresión consistente en el terreno editorial y de la producción discográfica. Vinculado a la experiencia gráfica del afiche de cine cubano de comienzos de la revolución, el cartelismo chileno fue realizado por grafistas que reivindicaban con orgullo su no pertenencia al espacio artístico.

Los artistas chilenos desarrollaron una producción serigráfica más elaborada y vinculada a los problemas del propio campo artístico. Esto no estuvo exento de problemas políticos y simbólicos, ya que la garantía de las direcciones partidarias hacia el trabajo ilustrativo de los grafistas y pintores muralistas del período, subordinaba a los artistas a cumplir – prácticamente- funciones de apoyo al trabajo del grafismo. Esta situación configuró un tipo de distorsión en las relaciones entre arte y política que hasta hoy no han sido estudiadas. La situación inmediatamente posterior al golpe militar de 1973 le permitió a los artistas, trabajar en completa libertad respecto del peso vigilante que ejercía sobre ellos la categoría partidaria de dirección política. Es una paradoja de la dictadura que al reprimir a las organizaciones políticas, sin embargo permite que éstas dejen de ejercer su control sobre la producción simbólica. De este modo, las prácticas artísticas chilenas de los ochenta no recuperan en el grafismo de los setenta ningún activo iconográfico, sino que inician un proceso de cuestionamiento de las condiciones de reproducción tecnológica de la imagen, dando lugar a obras que hoy resultan ineludibles, como es el caso de la obra de Eugenio Dittborn.

Lo que no debe ser dejado de lado es el tipo de la juntura simbólica que se establece entre la tentativa peruana y chilena de recomposición del campo plástico en la coyuntura de los años sesenta. En el caso peruano, no es el academismo universitario el que es puesto bajo la mira, sino los efectos directos del indigenismo. El telurismo eruptivo de Antúnez, en Chile, se articula con el constructivismo abstractizante de las edificaciones pre-hispánicas de referencia andina. En ambos casos se instala el vaciamiento del sujeto nacional en cuyo nombre se realizan las operaciones institucionales.

Por ejemplo, Dore Ashton, la crítica estadounidense que opera como referente discursivo en los sesenta, ha calificado a Szyslo como un maestro de las texturas y claroscuros, pintor de altares, de escaleras sin destino; en suma, de iluminista onírico. Y Marta Traba se ha referido a él como un creyente de fuerzas subterráneas, ocultas, impredecibles, inasibles, que empujan el alma a un vaivén ligeramente errático. El mismo apelativo se le aplica a Nemesio Antúnez.

Resulta curioso constatar que las pinturas surrealizantes sirven de fondo simbólico al imaginario oligarca. Son estos los artistas que se hacen cargo de la nueva escuela de arte, abierta a comienzos de los sesenta por la Universidad Católica. Todo esto es drásticamente transformado por la reforma universitaria chilena, que desplaza los términos en que la oligarquía intenta recomponer el campo.

Ahora bien: en relación a los planes de reconversión oligarca del campo social, hay dos casos, que en el Perú y en Chile sellan el emblema de la modernidad. Ambas se verifican en el plano urbano. En la ciudad de Lima, con la edificación del complejo de San Felipe. En la ciudad de Santiago, con la Remodelación San Borja.

La Remodelación San Borja es un proyecto que se concibe bajo el gobierno del demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva, iniciándose su construcción en 1969. Consta de veinte edificios en altura, pensados para que vivan alrededor de diez mil personas. Su loteo privilegia el espacio público y las áreas verdes. Posee su propia central de agua potable y calefacción, servicios que reciben los moradores a bajo precio.

Recientes investigaciones publicadas en Revista de Urbanismo (N° 10, junio 2004, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile) señalan que en su concepción se tiene en cuenta la torre como un elemento monádico, insulado, repetido, desconectado de toda intención de adyacencia, entidad hegemónica, desprovista de valencias figurativas. En la situación chilena de fines de los sesenta resulta difícil encontrar un proyecto arquitectónico que proclame con tanta radicalidad y eficacia una nueva coherencia del espacio urbano. Para hacerlo era necesario tener la convicción correlativa del advenimiento de una nueva época y de una nueva sociedad que inaugurara la constitución de su propia memoria. El estudio en cuestión declara que "San Borja [Remodelación] no puede ser vista como una mera repercusión periférica, como una servil transposición imitativa de la modernidad arquitectónica europea, sino como la expresión justa, concisa y precisa, correlativa del discurso político ecuménico de su tiempo".

El primero de mayo de 1971, Salvador Allende, en su discurso a los trabajadores anuncia que el país ha tenido el privilegio de acoger la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo, que se desarrollaría en Santiago en abril del año siguiente. Inmediatamente, poniendo a prueba el espíritu del proyecto de la Remodelación, el arquitecto Miguel Lawner y un equipo, idearon una solución flexible y ajustada a las condiciones reales que tenía el país para cumplir con dicho compromiso. Esta consistió en redimensionar y reorientar el uso de una de las torres de la remodelación, convirtiéndola en un edificio de oficinas técnicas para la conferencia. A ello se le agregó una plataforma flotante de grandes dimensiones, que permitía sostener espacios para auditorios de sesiones y salas de reuniones. En su interior, se alhajó el espacio gracias a contratos de intervención de los principales artistas nacionales.

Una vez terminada la conferencia, el edificio emblemático fue convertido en centro cultural bajo el nombre de Edificio Gabriela Mistral, Premio Nobel de Poesía. Después del golpe militar de 1973 fue destinado a la Junta Militar y su nombre fue cambiado por el de Edificio Diego Portales, en homenaje a un líder autoritario del siglo XIX. Recuperada la democracia en 1990, el edificio está todavía en manos de los militares.

5.- LUCHAS INSTITUCIONALES EN LOS SESENTA.

La crítica de arte y el comentario filosófico sobre arte desestiman en sus análisis sobre la modernidad, esta variable tan poco aceptada en el ámbito académico, que se denomina “imperialismo norteamericano”. La lucha ideológica se da en el campo de las representaciones y no de los conceptos. Sobre todo, en la perspectiva de reconstrucción de la década del sesenta. En este sentido, no es posible abordar, en Chile, el análisis del campo plástico, sin recurrir al triángulo universidad / partido político / imperialismo norteamericano. Es decir, la universidad como espacio de producción de conocimiento crítico sobre el carácter del imperialismo; el partido político como categoría de organización del movimiento político y como espacio de producción cultural; el imperialismo como variable simbólica en relación al fantasma de la revolución cubana.

Durante la campaña presidencial de Salvador Allende, los artistas plásticos organizan un *frente de trabajadores de la cultura*, en cuyo marco montan un dispositivo de producción serigráfica, en el que editan más de un centenar de carpetas de grabado, alusivas a las cuarenta primeras medidas de carácter popular señaladas en el programa. Valga señalar hoy día que una de ellas era, por ejemplo, el derecho de todo niño chileno a consumir medio litro de leche al día.

Los artistas entran a colaborar en la campaña, proponiendo formas flexibles y pobres de propaganda, en relación a los medios de que disponen los candidatos de la derecha. Es por eso que la pintura mural y la edición de grabados en serigrafía serán propios de la campaña de Allende. Las carpetas de grabado eran fáciles de transportar y se montaron exposiciones a lo largo de todo el país, en condiciones “museales” muy precarias, como sindicatos, centros culturales, centros de madres, universidades, etc.

De este modo, la producción serigráfica es un espacio que debe ser estudiado, no solo en la escena chilena, sino también en la escena peruana, como lo señalaré más adelante.

Menciono, respecto de la variable del anti-imperialismo como fondo simbólico de gran parte de la producción plástica, es preciso mencionar la serie de pinturas que produce José Balmes, en 1965, como respuesta crítica a la invasión de Santo Domingo por los “marines”. Esta serie, justamente, marca un momento de no retorno, y por qué no decir, de aceleración, en la pintura chilena contemporánea.

En el Perú, accede al gobierno Velasco Alvarado; en Chile, Salvador Allende. ¡Horror de horrores! ¡Puras pequeñas historias! El embajador chileno del gobierno demócrata cristiano en la ciudad de Lima es Sergio Larrain Garcia-Moreno, articulador de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Pero además, es el que invita a Josef Albers a venir a Chile, a mediados de la década del cincuenta. Se trata del arquitecto articulador del modernismo arquitectónico chileno. En 1964 se instala como diplomático en un país que está siendo gobernado por un colega arquitecto: Fernando Belaunde Terry. Es bajo su gobierno que se construye el barrio San Felipe en Lima. Es en su contra que se levanta el general Juan Velasco Alvarado en 1968. Es decir, a dos años que sea elegido presidente de Chile, Salvador Allende.

Cuando Allende es elegido, Sergio Larrain Garcia-Moreno pasa a engrosar las filas de la oposición. La Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que había acompañado la gestión de Nemesio Antúnez como director, a comienzos de los años sesenta, lo sigue

apoyando, bajo otro estatuto en 1968, cuando es nombrado director del Museo de Bellas Artes de Santiago. Entre 1964 y 1970, sectores de la oligarquía reconvertida participan activamente del gobierno demócrata cristiano. En 1970 dejarán de apoyar iniciativas culturales, reemplazándolas por su apoyo activo a las conspiraciones que condujeron al derrocamiento de Allende en 1973. Mientras tanto, en esa coyuntura, Velasco Alvarado inicia la Revolución Peruana.

6.- EL CASO DE E.P.S. HUAYCO.

En el 2005, Gustavo Buntinx publica su célebre ensayo *E.P.S. Huayco*. En él, formula unas hipótesis extremadamente útiles para comprender la Antigüedad de las modernidades diferidas en nuestra zona. Y lo hace recuperando y reconstruyendo la existencia de la experiencia que en los años ochenta significa la práctica de este grupo de artistas. Y lo hace explicando el sentido que tiene la sigla E.P.S. en la argumentación, que será decisiva para dimensionar la importancia de un cierto tipo de gráfica política que se desarrolla durante el gobierno de Velasco.

Mariotti, artista suizo-peruano, trabaja para el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS). Pues bien: Mariotti y María Luy, su esposa, fueron absorbidos por las promesas de una revolución andina que se cristalizaba en el discurso de ciertas franjas del velasquismo. Buntinx señala que ambos artistas se trasladan a Cusco, donde desarrollan proyectos de arte y comunicación en sectores populares, que incluye la socialización de técnicas serigráficas entre la población campesina.

En Lima, ya en 1971, Mariotti había colaborado en el desarme de la perspectiva artística del Instituto de Arte Contemporáneo, al organizar Contacta 71, que era un festival de arte total cuyos resultados no solo cuestionaron el espacio museal, sino la propia institución artística.

Mariotti había sido invitado por el Instituto de Arte Contemporáneo, a exponer de manera individual en el Museo de Arte Italiano, pero decide abrir el juego y termina convocando a artistas y agentes creativos transversales en este formato de festival, que desafía todas las categorías y las jerarquías. Sobre todo, las que hasta ese momento sostiene la política del propio Instituto de Arte Contemporáneo, que deja de ser reconocido como eje de transferencia artística. De ahí que no resulte casual que una década más tarde, en los inicios de los ochenta, Mariotti participe en la organización de E.P.S. Huayco.

¿Qué significa E.P.S? Es un juego de palabras a nivel de siglas. En el universo del velasquismo, dicha sigla designa a las *Empresas de Propiedad Social*, creadas como cooperativas. En una extensión lúdica, Mariotti declara el uso de la misma sigla como *Estética de Proyección Social*. A esto hay que agregar que Huayco es el término quechua alusivo a las avalanchas, que como indica Buntinx, “descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas –Lima, por ejemplo- con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta”.

He mencionado con anterioridad, la importancia de Jesús Ruiz Durand y de su producción gráfica en el contexto de la promoción de la Reforma Agraria velasquista.

En este contexto, la publicación del libro de Gustavo Buntinx sobre E.P.S. Huayco, significa poner en situación edificatoria una iniciativa que *produce campo*. Esta producción contrasta con las ruinas anticipatorias del actual Museo de Arte Contemporáneo, en Barranco. Pero lo que hay que recuperar es el valor de la producción gráfica de Ruiz Durand, como síntoma de un movimiento social ascendente que descubre en el “pop achorado” la expresión de su

“misión histórica”, en proporción directa con el fracaso del proyecto modernista “oligarquizante” que en esa coyuntura sostiene el Instituto de Arte Contemporáneo. Es decir, la producción gráfica de Ruiz Durand es edificatoria.

Un libro como el de Buntinx se escribe tomando en cuenta este tipo de red argumental, así como pone en un contexto complejo de lectura y de análisis una producción artística en un espacio y en una temporalidad determinada.

Un museo se edifica a partir de la construcción de su colección; es decir, de la ficción de su necesidad, dibujada desde ya en la estrategia de recolección de sus obras. Lo que hay que preguntarse, en este sentido, es por el diagrama de constitución de dicha colección y de cómo ha negociado inicialmente su vigencia, hasta perder gran parte de su valor como referencia para el arte peruano de hoy.

La cuestión de la Antigüedad se conecta con la contemporaneidad estratificada de otras iniciativas de producción de campo. La gran diferencia entre Mariotti/Huayco y Szyslo/IAC/MAC, en Lima, es que la primera experiencia asume el diferimiento precario de la modernidad peruana, mientras la segunda no aprende todavía a dimensionar el alcance de su propia derrota político-cultural. De este modo, la construcción detenida del MAC en Barranco y la exhibición de las ruinas de su proyecto articulador, no hacen sino cerrar el ciclo de un modelo oligarca de recomposición de la cultura. Esas ruinas exhiben la contextura de su proyecto moderno fallido.

Ahora bien: cuando Mariotti organiza Contacta 71, montando un festival que pone en cuestión la propia institución artística peruana, en Santiago de Chile, los artistas organizan un museo. Es decir, no ponen en duda la institución del arte, sino que juegan a completar su función.

7.- EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD.

En 1971, Salvador Allende es presidente de Chile y su gobierno ha iniciado una serie de transformaciones que son severamente criticadas por una oposición interna que recibe todo el apoyo del Departamento de Estado. El gobierno de Allende debe enfrentar un cerco informativo que produce desinformación en relación a su accionar. En esta perspectiva monta una operación destinada a contrarrestar la manipulación informativa producida por los grandes consorcios internacionales de la información. Para lo cual invita al país a un conjunto de artistas e intelectuales que lo recorrerán para imponerse directamente de la realidad de esta particular “construcción socialista” chilena.

Estando los artistas e intelectuales en Chile, invitados por la “Operación Verdad”, algunos de ellos abrigan la voluntad de “hacer algo más” que venir a visitar el país y conocer directamente la experiencia política que se desarrollaba. Es a instancias del crítico español José María Moreno Galván, que nace la idea de constituir un museo, como acto de solidaridad de los artistas, con el proceso político chileno.

Lo inédito de esta iniciativa es que se funda un museo como acto de solidaridad con un proceso político, en un momento en que este mismo proceso es desnaturalizado discursivamente por la prensa nacional e internacional proclive a las políticas del Departamento de Estado. A mi juicio, es el único caso en que los artistas responden a los *media*, mediante un acto de producción museal.

En ese momento, el Estado de Chile carece de un ministerio de cultura. Existe la universidad, que hace las veces de “ministerio de cultura *avant-la-lettre*”. Es el Instituto de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que en 1971 se hace cargo de la recolección de obras para el Museo de la Solidaridad. Es decir, es el propio Estado de Chile quien, a través de su universidad, quien inicia la recolección de las obras. El crítico brasileño Mario Pedrosa se encuentra exilado en Chile y se encarga de la organización de la recolección, comprometiendo su prestigio personal y sus contactos con la crítica internacional.

La primera exposición del museo se realiza en 1972. Así como a nivel de una institución cultural tiene lugar la formación de un museo como acto político -siempre, la formación de un museo constituye un acto político-, a nivel de la institución del desarrollo social, tiene lugar una iniciativa minoritaria que, sin embargo, analizada en perspectiva, adquiere una dimensión expresiva de lo que podemos denominar en términos muy forzados, un “inconciente serigráfico”. Ya he mencionado el rol jugado por los artistas plásticos en la campaña electoral de Salvador Allende.

8.- LA COYUNTURA SERIGRÁFICA.

En 1972, en Chile, durante la Unidad Popular, existe una Consejería Nacional de Desarrollo Social. En el Perú, en la misma época, en el gobierno de Velasco Alvarado existe un Sistema Nacional de Movilización Social. Se trata de programas de “promoción popular”, planteados como estrategia de acceso a bienes mínimos de los que grandes sectores de la población estaban marginados. De hecho, en el léxico político de fines de los sesenta, palabras como “marginales”, “integración”, “promoción social”, están a la orden del día.

Mariotti trabaja en el Cusco en el montaje de programas de popularización de técnicas gráficas de impresión, en comunidades campesinas. En Chile, los artistas producen carpetas de grabado, como “colaboración” gráfica de procesos de movilización electoral. La movilización electoral debe ser convertida en movilización social ascendente. Grupos de monitores que trabajan en el interior de la Consejería de Desarrollo Social elaboran un proyecto de popularización de la serigrafía en sectores marginales de la población. La historia nos resulta, hoy día, increíble, porque tiene que ver con el carácter político de las estrategias editoriales.

El relato es el siguiente: los monitores en cuestión deciden pasar a la acción y convertir en programa una consigna del presidente Mao, según la cual no basta con darle un pescado a un hombre, porque con él comerá solo un día, mientras que si se le enseña a pescar, comerá toda la vida. Los monitores, imbuidos por este principio maoísta, que refuerza a su vez el fondo leninista originario, por el cual la base de la organización proletaria reside en el periódico del partido como “andamiaje”, deciden “enseñar a pescar” a los marginalizados. El marco de dicha enseñanza se realiza desde el reconocimiento de que los marginalizados poseen una voz propia que debe construir sus propios vehículos portadores de consigna.

Esto supone intervenir en la vida de los barrios, directamente, en la vida cotidiana de las comunidades carenciadas. Es de ese modo que algunos marginalizados tendrán la tarea de recoger los deseos de la comunidad y convertirlos en pequeños programas de acción, tendientes a mejorar sus condiciones de vida. Para ello, era preciso que los pobladores produjeran sus propios soportes editoriales.

Estos monitores de que hablo, se agrupan en un programa que denominan "Saltamontes" y recorren los barrios enseñando a producir afiches, con la idea de que la propia comunidad asumiera su propia producción gráfica. Para ello distribuían una maleta que contenía un "kit" de impresión, que estaba formado por un bastidor desmontable, confeccionado con malla de nylon obtenida del recorte de medias de mujer. A esto se le agregaba instrucciones para fabricar máscaras de bloqueo con cartón delgado o papel *kraft*. El calado de las letras y de las figuras simples se hacía con hojas de afeitar. La tinta se podía extraer de pasta de zapatos. De este modo, los pobladores podían elaborar sus propias ediciones serigráficas.

Es de suponer que este programa tuvo muy poca duración, ya que estos monitores de tendencia maoísta fueron prácticamente excluidos del servicio. Sin embargo, recupero este relato para señalar el efecto de un síntoma gráfico que hace de portador de un tipo particular de pulsión política en esa coyuntura. Es decir, en el momento que los grandes *trust* de la información organizan su boicot contra la política del gobierno de Allende, jóvenes operadores que trabajan directamente con las comunidades más marginalizadas, montan precarias ficciones editoriales destinadas a reproducir sus enunciados microsociales.

Hay otro dato que es necesario manejar: durante la Unidad Popular, además de los problemas de implementación de su política económica, hay un efectivo boicot comercial que impide que se disponga en el país de insumos para la industria gráfica, sobre todo en lo que fotografía se refiere. Resulta muy complicado conseguir, en el Chile de 1972, reveladores de fotografía y *kodolit*, por ejemplo. Esto dificultaba la producción gráfica. De modo que la serigrafía que se monta no es de carácter fotomecánico, sino que se realiza por bloqueo simple de malla. Eso permite la producción de gráfica política en alto contraste. Lo cual no obedece tanto a una opción "estética", sino a una manera flexible de satisfacer una necesidad expresiva, en el marco de gran carestía de insumos.

Los enunciados microsociales de las comunidades marginalizadas son un polo extremo de una inquietante y contradictoria coyuntura editorial. En el polo antagónico está la industria de la prensa. Contra ella, las iniciativas llamadas hoy día "micropolíticas" y la voluntad de montar, en sentido editorial, un *museo de la solidaridad* con las luchas sociales emprendidas, parecen constituir ejemplos utópicos de extrema fragilidad, por no decir, ingenuidad política.

Las dos iniciativas que menciono carecen de espesor político directo. Una, desarrollada por militantes minoritarios, depositan su confianza en la autoproducción de subjetividad barrial, al margen de las luchas obreras. Las luchas de los "sin casa" en los años setenta introducen en las luchas sociales el criterio de la pertenencia territorial, por sobre la unidad productiva que es base de movimiento sindical. En paralelo a esto, la constitución de una colección que da lugar a un museo, depende de un acto de donación exterior, cuyos efectos operan en el seno del campo artístico más restringido, como si los artistas del mundo hubiesen decidido hacer un aporte en obras, a una escena en la que la contemporaneidad no habría sido todavía asegurada.

9.- LA AUTONOMÍA PLÁSTICA.

En el análisis que he producido acerca de la modernidad pictórica chilena, he sostenido que en Chile, la pintura no ha sido más que ilustración del discurso de la historia. Esta hipótesis funcionaba tanto para la pintura del siglo XIX, en relación a la oligarquía, y también, en el siglo XX, respecto de la sujeción de la plástica al discurso literario, inspirado en la poesía de Pablo Neruda y en la pintura de Roberto Matta. No es este el lugar para exponer esta argumentación, pero valga señalar que la afirmación de la modernidad pictórica chilena está determinada por

la autonomía que adquiere respecto de esa subordinación al discurso literario. De todos modos, el empleo de la noción de modernidad plástica me pareció insuficiente, porque la autonomía plástica fue producto de una aceleración que disolvió la posibilidad de fijar un “momento moderno”, sino que dicha autonomía significó montar una plataforma contemporánea sin haber satisfecho una historia progresiva en donde la modernidad aparecía como una conquista inevitable, debido al desarrollo progresivo de las instituciones culturales en el país.

Simplemente, la ausencia de un movimiento de vanguardia clásica, dependiente del cubismo o del surrealismo, aceleró procesos de transferencia informativa que desplazaron a quienes habían obstruido la reproducción de información contemporánea. De tal manera, momentos tales como los que tienen lugar en torno a la pintura de Balmes, a mediados de los sesenta, afirman una contemporaneidad radical. Algunos historiadores sostienen que hay, en efecto, una modernidad chilena, porque reconocen la existencia de pintores abstractos geométricos a mediados de la década del cincuenta, a quienes se les atribuye una conciencia moderna en correlación a la existencia de una abstracción europea correspondiente.

En términos estrictos, los sesenta instalan una mirada sobre la materialidad de los signos que supera con creces interpretaciones de subordinación informalista. En verdad, el signismo chileno de los sesenta se contrapone a la abstracción peruana desarrollada por Szyslo, aunque este último tiene en Antúnez a su correspondiente en Chile. Y como he sostenido, se trata de un polo de recomposición oligarca del campo cultural. Las contradicciones del momento permiten que Antúnez sea director del Museo de Bellas Artes durante la Unidad Popular. La paradoja consiste en que, existiendo un Museo de Bellas Artes que podría haber recibido las donaciones de los artistas del mundo, en 1972, se le encomienda a la Universidad de Chile la tarea de organizar el “nuevo museo”, justamente, por asegurar una “mirada plebeya” para la organización de la transferencia de referentes contemporáneos.

El Museo de la Solidaridad se instala en Santiago en 1972, bajo el alero del Instituto de Arte Latinoamericano. En 1973, el golpe militar instala un régimen universitario que cierra dicho instituto y destierra toda mención a una perspectiva latinoamericana. En el exilio, quienes habían sido sus organizadores recomponen el secretariado del museo y se abre una segunda etapa de recolección de obras, donadas esta vez a un museo que ha cambiado su nombre, de Museo de la Solidaridad a Museo de la Resistencia. En el momento en que se inicia la Transición Democrática, las obras de la primera recolección se juntan con las obras recolectadas en el exilio y forman la colección del actual Museo de la Solidaridad.

En la actualidad, el museo ocupa una casa que fue restaurada y preparada para exhibir la colección, pero al mismo tiempo, para servir de asiento al Memorial Salvador Allende. Otra paradoja de la historia ha permitido que esta casa convertida en museo, haya sido sitio de detención y tortura durante la dictadura. De este modo, la instalación en ese lugar de un museo de arte contemporáneo que lleva el nombre de Salvador Allende, es compartida con la instalación de un “museo de sitio”. En la restauración, el arquitecto Miguel Lawner decidió guardar el espacio que había ocupado la oficina de espionaje telefónico de los servicios represivos del régimen militar. Testimonios de antiguos detenidos en ese lugar señalan que en esas salas también se torturó. La preservación de esas salas las convierte, hoy, en “lugares de reparación”.

No estaba previsto que en el 2006, en Santiago, un lugar de memoria y un lugar de arte contemporáneo compartieran un mismo espacio institucional. En Lima, las ruinas anticipadas de una institución que no llegó a edificar un proyecto de recomposición oligarca del campo

plástico, se levantan exhibiendo su incompletud, mientras en Santiago es re-inaugurado el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Regreso a mi argumento sobre la densidad edificatoria, recordando que frente a las ruinas del MAC de Lima, el libro de Gustavo Buntinx en que se consigna y se analiza la experiencia del grupo Huayco constituye un andamiaje de interpretación editorial que redefine las coordenadas del arte peruano contemporáneo. En el 2005 es publicado un libro que reconstruye una escena forjada en el comienzo de la década de los ochenta y que prefigura los rasgos catastróficos de una “guerra civil” en forma, que abarca el período de los noventa.

10.- CONCLUSIÓN PROVISORIA

Desde 1976, la “guerra sucia” ya se había instalado en la Argentina. Sin embargo, el efecto de una experiencia como *Tucumán Arde* ya había redistribuido, a su vez, las coordenadas de la contemporaneidad argentina. Todo esto ha podido ser reconstruido mediante un trabajo editorial consecuente, que permite triangular la escena historiográfica del cono sur en función de las empresas interpretativas de Andrea Giunta, Ana Longoni y Gustavo Buntinx.

Ana Longoni, historiadora argentina, en la presentación del libro (“Revolución en el arte”, Los libros de Sísifo, edhasa, Buenos Aires, 2004) en que se publican los textos de Oscar Masotta escritos a fines de los sesenta, cita a Lucy Lippard declarando en 1973, que después de haber visitado la Argentina y conocido la experiencia de , había retornado a los Estados Unidos “tardíamente radicalizada por contactos con artistas de allí, especialmente el Grupo de Rosario, cuya mezcla de arte conceptual e ideas políticas fue una revelación”.

Lucy Lippard había viajado en 1968 a la Argentina , para participar como jurado en el Premio “Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión”, junto al crítico e historiador francés Jean Clay. Este premio se realiza en un marco de protestas artísticas en contra de los espacios institucionales. En la Argentina, hay dos hechos que marcan el nivel de conflictividad de la escena. En primer lugar, el 12 de julio de 1968, en Rosario, es interrumpida la conferencia del crítico Jorge Romero Brest por un grupo de artistas rosarinos que se toman la sala, corean consignas a favor de los movimientos populares, cortan la luz y leen a oscuras una declaración contra la cultura institucional representada por el Instituto Di Tella. El 16 de julio, en Buenos Aires, otro grupo de artistas interrumpe la ceremonia de entrega de premios del Premio Braque. Estos sucesos señalan cuestiones que tienen directa consecuencia en los efectos que tendrá el Ciclo de Arte Experimental de Rosario.

El nuevo premio “Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión” es convocado en Buenos Aires en septiembre del mismo año, con el auspicio de la Unión Industrial Argentina, del Instituto Nacional de Tecnología Industrial así como de varias cámaras de comercio y firmas industriales, tanto públicas como privadas. El propósito era promover la manufactura de una obra que debía ser realizada a partir de uno de los materiales que producían los fabricantes. La muestra se realizó en el Museo de Bellas Artes, al igual que el Premio Braque. Nuevamente, el día de la inauguración se realizó un acto de protesta.

Mientras en Santiago, los artistas y operadores políticos buscan hacer más eficaz el funcionamiento de la escuálida institución artística, promoviendo la apertura del Museo de la Solidaridad, en Buenos Aires estos ponen en cuestión la naturaleza de la propia institución, reformulando los términos en que se daba la relación entre arte y política.

La represión directa no tardará en expresarse en la Argentina, mientras que en Santiago y Lima, el espacio artístico establecía directas relaciones con la dirección política de dos procesos que propiciaban reformas estructurales de la sociedad: la “revolución chilena” de Salvador Allende y la “revolución peruana” de Velasco Alvarado. Lo que esta situación comparativa enseña es que en escenas de represión política directa, los artistas ponen en duda las condiciones de legitimación y de existencia de la institución artística, mientras en situaciones de reformas ascendentes los artistas ocupan una posición ambigua.

En situaciones sociales de reformas que involucran momentos de ascenso del movimiento de masas, el tipo de relación que la dirección política plantea al espacio artístico es, si no represiva y regresiva, al menos ilustrativa. A mi juicio, es lo que ocurre de modo ejemplar durante la Unidad Popular, en Chile, con las brigadas de pintura mural.

Para las direcciones políticas, el brigadismo satisface la petición de “agit-prop”, a tal punto que los artistas experimentan un complejo de inferioridad fomentado por la inflación de los criterios de “ilustración” del programa. En numerosos artículos de la época se los designa como “trabajadores de la cultura” y se reivindica el hecho de que en cierto programa de incorporación de obras de arte al espacio arquitectónico, los artistas recibían el mismo salario que los maestros yeseros de la construcción.

Los artistas pudieron rebajar la inflación ilustrativa, participando de las iniciativas del brigadismo. Pienso que esta era una manera de apaciguar simbólicamente a la dirección política, como concepto de reducción del imaginario social. Por esta razón, la formación del Museo de la Solidaridad fue recibido como un acto no-ilustrativo de parte de los artistas, que percibían el apoyo de los artistas del mundo, en la tarea de asegurar la instalación de referentes contemporáneos. Sin embargo, esta hipótesis carece de un modo de expresión visible. Diré, simplemente, que el malestar de los artistas por esta presión ilustrativa no tiene una expresión reflexiva abierta, sino que se vive como un malestar menor en una historia de subordinación del espacio artístico a las representaciones hegemónicas del espacio político. Probablemente esto se deba a la fortaleza de los dispositivos de participación política, que impedía la existencia de un espacio artístico con autonomía relativa.

En un sentido opuesto, se podría sostener que a mayor fragilidad de los destacamentos políticos, era mayor la autonomía del campo del arte y los artistas podían desarrollar un programa, en que lo político se ubicaba en el cuestionamiento formal de la lógica de funcionamiento del propio sistema de arte. De ahí que las experiencias radicales de los artistas argentinos de fines de los sesenta, a través del Ciclo de Arte Experimental (Rosario), el Ier Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia y Tucumán Arde, señalan la existencia de un espacio de aceleración de transferencias que dan origen a un conceptualismo que no depende de la categoría de la analogía dependiente. Ciertamente, el espacio de apertura crítica más significativo del arte internacional, me atrevo a sostenerlo, está asentado en Buenos Aires a fines de esa década. A lo menos, propongo que éste sea un objeto de estudio para los críticos e historiadores de otras latitudes, ya que el sustrato teórico que sostiene sus intervenciones, hace uso de un capital analítico limítrofe con una producción de avanzada en las ciencias sociales, el psicoanálisis y la teoría y práctica literarias, cuyos efectos no son posibles de ser reconstruidos como expresiones locales de movimientos y actitudes definidos en otros lugares de mayor significación hegemónica.

He empleado en relación a esta invención argentina de fines de los sesenta, el término “conceptualismo caliente”, tomado prestado a Marcelo E. Pacheco. Esta designación define el tipo de autonomía teórica existente en la coyuntura argentina de 1972, por fijar un rango

temporal.

En 1972, mientras en Santiago tiene lugar la apertura del Museo de la Solidaridad, en Trelew (Argentina) los infantes de marina masacran a dieciséis prisioneros que habían intentado escapar de una prisión. Seis de ellos habían podido alcanzar un avión de pasajeros y desviarlo hacia Santiago. Los diecinueve prisioneros que no alcanzaron a llegar a tiempo a la cita, se rinden. Pero a los tres días son masacrados en la base naval Almirante Zar. Semanas más tarde, un grupo de artistas montan una exposición al aire libre en la Plaza Roberto Arlt, de Buenos Aires, que es clausurada por la policía. En esa ocasión, hubo un momento de no-retorno en el espacio artístico argentino. De eso hay que hablar, Eso es lo que hay que reconstruir, para producir un conocimiento nuevo sobre las relaciones entre arte y política.

En mayo de 1973 tendrá lugar en Chile, un Encuentro de Artistas del Cono Sur. Asistirá a este encuentro, una treintena de artistas argentinos, muchos de ellos vinculados a las experiencias que ya he mencionado. Hay que decir que la donación de los artistas argentinos fue la primera en llegar a constituir la primera colección de obras del Museo de la Solidaridad. El objeto de este encuentro es el de preparar un documento que debía exponer la posición de los artistas del cono sur en el Congreso de Cultura de La Habana, que se debía desarrollar en esa capital en octubre de ese año. A raíz del golpe militar de septiembre de 1973, en Chile, los artistas chilenos no pudieron asistir.

Acerca de todo lo anterior, solo es posible trabajar hoy. ¿Cuál puede ser el interés de reconstruir esas tramas de fines de los sesenta? No ha habido lectura, todavía, de las contradicciones de esa fase. Ciertamente, faltaba distancia analítica para un trabajo de historia no subordinado a las conveniencias del presente. El pasado cercano resulta siempre ser un producto de las conveniencias discursivas que lo habilitan como pregunta necesaria en un presente hecho a la medida de empresas de reconstrucción académica. Las preguntas se formulan desde una política de la verdad historiográfica. Y se responden desde el encubrimiento de sus representaciones institucionales. Con esto quiero sostener que las políticas de montaje de las preguntas señalan la existencia de estrategias diferenciadas de reconstrucción y de transferencia discursiva. No es lo mismo investigar en Lima, en Buenos Aires o en Santiago. De ahí la necesidad de indicar el modo como se construyen, en cada escena, las necesidades de formular estas preguntas sobre los estatutos de modernidad/contemporaneidad de las escenas consideradas.

COMPLEJO MUSEO DEL BARRO: UN CASO DE OBRA INSTITUYENTE.

Una bienal se debe a una ciudad como estrategia blanda de inserción en la disputa por su reconocimiento como ciudad global. De lo contrario no habría tantas bienales en el mundo. Sin embargo hay que ser optimistas: una bienal es un dispositivo de aceleración de transferencias. De este modo, es mi deber exhibir en este formato la reversión editorial de un modelo de recomposición discursiva que afecta la recepción que se puede tener, en la escena española, de una experiencia límite del arte latinoamericano.

En la abundancia de Estado –una bienal como expresión de un estado de abundancia- las experiencias límites están directamente vinculadas a la noción de infracción. Digámoslo: la escena artística española. En relación a otras escenas transcontinentales subordinadas en las que operan fundaciones telefónicas de todo tipo, la escena española se revela como espacio de goce de una abundancia institucional, al punto de ya construir un discurso contrainstitucional que se señala como síntoma de su buena salud.

En cambio, existen formaciones sociales en las que una iniciativa de institucionalización produce infracciones en el propio aparato estatal. No me he cansado de repetirlo en la escena del cono sur: no es lo mismo y no es lo mismo. O sea, trabajar de curador o director de museo en una formación social vulnerabilizada, que operar como agente de gestión curatorial para las ficciones orgánicas de completud europea. Aunque pasen por el descalabro de la mediterraneización de un debate ya nordificado en el imaginario de la *política de las nociones*. Resulta una gran ventaja poder hacer agendas propias con los problemas lejanos de otros.

El arte en la época de la hegemonía socialdemócrata resulta ser tan solo la continuación de la política por otros medios. Para nosotros, desde posiciones institucionales fragilizadas por los efectos locales de la hegemonía socialdemócrata referencial, ciertas prácticas artísticas sostienen la posibilidad de pensar en la ciudadanía, como respuesta a la defeción de las ciencias sociales convertidas en productoras de insumos para la industria de la gobernabilidad.

Vamos al punto: la propuesta denominada “Complejo Museo del Barro / Obra institucional” apunta a demostrar la existencia de una plataforma de resistencia ética, formal y política, en una zona de práctica curatorial minoritaria, que combina diversas experiencias de rearticulación discursiva en el cono sur, abordando el análisis de escenas disímiles, tanto si comparamos formaciones artísticas en países determinados, como si dentro de dichos países tomáramos en consideración sus propias escenas locales-locales.

No hay otro modo más eficaz de trabajar la pregunta “¿de quien soy contemporáneo? ¿con quien vivo?” que tomar como punto de amarre un viejo artículo de Ticio Escobar aparecido en una revista de antropología editada en Mendoza (Argentina) a comienzos de la década del noventa.

Ticio Escobar no es un curador *globe trotter*, sino un productor de infraestructura. No porta trajes Ugo Boss. Pero le ha sido otorgado el premio Bartolomé de las Casas. Aunque sabemos que jamás él usaría esta nominación para convertirla en criterio de autoridad. Toda la

potestas de su analítica ha sido adquirida a través de un consistente trabajo de campo. Pues bien: el artículo cuyo título es “El mito de la dominación en el arte” fue escrito hace quince años y se articula con los propósitos de Francesc Torres, respondiendo al dossier Arte y Política preparado por Exit Express en el mes de octubre del 2006, donde señala que “el arte contemporáneo es el arte oficial de la socialdemocracia y de la derecha política occidentales”.

El párrafo con que el editor de la revista destaca el artículo de Ticio Escobar resulta de una utilidad sorprendente para nuestro cometido: “El destino del arte popular, sus relaciones conflictivas, con las formas eruditas y oficiales, su capacidad de réplica y creatividad, son temas que desvelan al autor”.

Ticio Escobar lleva décadas desvelado. En los noventa estaba, aparentemente, más orientado a las artes populares. Pero esto le venía desde sus investigaciones de campo sobre “la belleza de los otros”. De todos modos, desde el arte popular y el arte indígena forjó su posición para sostener un discurso sobre el destino del arte contemporáneo que se construye en las antípodas metodológicas de lo que sostiene Francesc Torres.

No es que desmienta la posición de éste último. Solo descubro en el texto de Francesc Torres la confirmación de la decisión de traer el trabajo que a continuación voy a presentar en la Bienal de Valencia. Me refiero a “Complejo Museo del Barro”, cuya trama sustentable inicial se localiza en este artículo de Ticio Escobar para la revista de Mendoza. Más que nada, en la medida que hago jugar a este envío el mismo rol que Ticio Escobar le atribuye en esa coyuntura editorial mendocina al arte popular, en sus relaciones conflictivas con las formas eruditas y oficiales; por ejemplo, con una bienal de hoy.

Justamente, el arte popular como plataforma discursiva nos permite apelar a la embrollada imbricancia de diversos tiempos históricos, donde muchas formas culturales, pero sobre todo formas artísticas, cabalgan firmes entre uno y otro lado de una historia de transferencias. A lo que debo agregar la conexión necesaria entre la formación artística paraguaya y el modernismo brasileiro, a comienzos de la década de los cincuenta, cuando se inventa la Bienal de Sao Paulo.

Para responder a la pregunta por quienes son nuestros contemporáneos, resulta evidente tomar la Bienal de Valencia y ponerla en relación con el efecto que la Bienal de Sao Paulo produce en las escenas contiguas. Y no cualquiera de sus versiones, sino, en particular, la 27^a, que en su concepto habilita el pensamiento de las discontinuidades en las formaciones artísticas. ¿Será posible reconocer a la Bienal de Valencia como el compendio excepcional de una escena contigua? Todo esto, en el supuesto estricto de que para Valencia, hoy, el Paraguay pueda ser, siquiera, concebido como escena contigua. Sin dejar de considerar que las contiguidades territoriales están mediadas por contiguidades abstractas en extremo consistentes.

Habría que pensar, simplemente, en la situación de la propia escena artística española en el momento que se inicia la construcción de la represa de Itaipú. Valencia tiene bienal; lo que le falta es la represa. O sea, lo que podríamos denominar la “instancia represa” en toda modernización acelerada de las fuentes de producción de energía. Hay que buscarla. Aparecerá sola. Podría llamarse “factor OTAN”, por decir algo de tinte geopolítico “antiguo”. Una instancia valenciana de validación de la modernidad artística solo es posible de construir como dispositivo de autoreconocimiento inscriptivo en una escena respecto de la que debía limitar su tardanza.

El envío paraguayo a la Primera Bienal de Sao Paulo se realiza a bordo de un avión de la fuerza aérea brasilera, como efecto de contemporaneidad de la Misión Brasilera en Asunción, a cien años del ingreso a esa capital del contingente del duque de Caxias. No está del todo mal poner en relación estas situaciones, porque siempre hay un factor que podemos designar bajo el nombre de “factor Caxias” en el arte contemporáneo, articuladas a la “instancia represa” y el “factor OTAN”. Hay que preguntarse cual era el estado de situación de la escena plástica española en 1950. Esta pregunta debe adquirir una forma de visibilidad en la Bienal de Valencia del 2006, que expande el eje de la propia XXVII Bienal de Sao Paulo.

A la hipótesis de “¿Cómo vivir juntos?” se responde con una pregunta ortopédica: “¿Quién es mi contemporáneo?”. ¿De que manera Valencia era contemporánea de la escena paraguaya, en la coyuntura de los años cincuenta? ¿De qué modo podemos dimensionar las distancias formales entre la escena valenciana de hoy y del efecto que el Complejo Museo del Barro produce en la región del cono sur como estrategia flexible de resistencia y producción de infraestructura?

Ticio Escobar sostiene en este artículo al que hago referencia, que la utilización del concepto de hegemonía sirve para cuestionar el supuesto de que lo dominante puede ser considerado como una fuerza todopoderosa, capaz de cubrir todos los espacios y devorar todo lo que se ponga por delante. Es decir, señalo la importancia de haber insistido desde comienzos de los noventa en el empleo de una prótesis gramsciana para analizar, en la víspera de la celebración del Quinto centenario, la situación del arte como el único espacio no oficial posible en una escena paradigmática, como la paraguaya, donde se combina la contemporaneidad de lo a-capitalista (arte indígena), con lo pre-capitalista (arte popular) y capitalista (arte contemporáneo). Lo que no aparece en este recuento, es la contemporaneidad de la piratería como efecto del hiper capitalismo invertido en la zona de Ciudad del Este, como plataforma extra nacional de acumulación acelerada. Entonces, el Paraguay es un laboratorio social y político en que las formas de dominio no emergen como una casualidad histórica, sino como necesidad extrema del propio aparato de acumulación. Es evidente que ciertas formas precapitalistas de desarrollo son necesarias para una reproducción equilibrada del sistema. En el terreno del arte contemporáneo, la ausencia de políticas estatales responde a la necesidad que las élites poseen de convertir directamente sus gustos privados en políticas públicas. En sociedades más socialdemocratizadas esta conversión cuenta con mediaciones extremadamente diversas.

La base del análisis de Ticio Escobar supera el maniqueísmo de la dupla centro-periferia que alcanzó un sorprendente éxito analítico en la década pasada. El trabajo que ha realizado sobre la superposición estratificada de tiempos productivos, en la articulación de las áreas del arte popular, arte indígena y arte contemporáneo, permite sostener hoy día una plataforma de análisis similar, pero desplazada hacia las relaciones institucionales del arte contemporáneo bajo hegemonía socialdemócrata.

El precio que debemos pagar por ingresar en posiciones de prestigio en el seno de los mercados de las instituciones culturales es el que han experimentado las antiguas “formas tradicionales”, a las que se perdona la vida en la medida de su adaptación al mecanismo general del sistema. Lo que un envío como “El Complejo Museo del Barro” trabaja, entonces, es nada más que una adaptabilidad expandida, de negociación no traumatizante. Desde este punto de vista, la resistencia artística en los países en que se combina de manera brutal periferia y centralidad, estudia el modelo de producción social de un industria cultural que opera sobre vastas zonas de cultura popular. De este modo, la estrategia de formación de este envío ha sido el comportamiento ambiguo del arte popular y su fecundo carácter conflictivo,

que corre el riesgo de perder su coherencia y oscurecer su comprensión, llegando a configurar un mundo residual y sin fronteras donde las producciones subjetivas del pueblo se mimetizan y se protegen asumiendo formas híbridas que crecen más allá del control que pudieran ejercer las instituciones de vigilancia cultural.

La base del envío es el diagrama del montaje, distribuido en un rectángulo de diez metros por doce, con aperturas en sus ángulos, pero proporcionando la disponibilidad de cuatro muros sobre los que serán dispuestas las siguientes piezas: un mural de Carlos Colombino, cinco o seis trajes ceremoniales chamacoco, una centena de máscaras de madera y las pinturas de Núñez Soler. En términos estrictos, cada pieza es el complejo sensible que relata las condiciones de articulación de un espacio ceremonial.

Las piezas provienen de las colecciones del Museo del Barro, de Asunción. Originalmente, se constituyó como un Centro de Artes Visuales. Pero este centro modificó su condición y se transformó en un receptáculo de piezas de diverso origen, dando pie a lo que podría denominarse un “gabinete de curiosidades”, en el que piezas de arte indígena eran guardadas junto a piezas de arte popular, a impresos populares del siglo XIX, a libros raros, trozos de encajería del siglo XVIII, esculturas jesuíticas policromadas, máscaras rituales, grabados contemporáneos, pinturas, fotografías de guerra, por nombrar las más significativas. Sin embargo, hubo un hecho que impidió que este conjunto se estatuyera como “gabinete de curiosidades”. Lo que demuestra que un conjunto de colecciones reunidas no hacen un museo, sino el guión que las conecta, que las relaciona, que las convierte en una institución de enunciación. De este modo, la obra del propio Carlos Colombino se pudo leer como condición de lectura de la malla relacional que el resto de las piezas autorizaba. Este envío no es más que la trasposición de este gesto inicial.

La pieza mural de Carlos Colombino es una gran xilo-(picto)-grafía. Pone en escena más de cuarenta años de trabajo y obliga a remitir su factura a la historia de la mirada que el propio Colombino fijó sobre una matriz xilográfica y “descubrió” un uso desplazado. La escena tenía lugar en el taller de Olga Blinder. La exhibición de la matriz en cuestión bastaba para dar cuenta de la imagen. En la base de su “descubrimiento” hubo una abstención, una renuncia a la tecnología del traslado, una reversión del dispositivo del grabado, una regresión territorial que daría nacimiento a un vocablo: xilo-pintura. Desde entonces, la práctica pictórica de Colombino se afirmó transgrediendo las leyes del oficio del grabador esencial.

La escena en el taller de Olga Blinder ya estaba preparada. Colombino revierte la transferencia informativa de Livio Abramo, desde un comienzo, a través de la negativa a reproducir la copia de su enseñanza, que puede ser tomada como sinónimo de una transferencia directa del modernismo brasilero. Colombino trabaja el rencor histórico y lo convierte en fuerza de una resistencia cultural que adquiere rasgos tan elaborados como la retórica paródica del *Kamba Ra'Anga*. Como se sabe, Abramo se instaló en el Paraguay para ser atravesado formalmente por la geometría sensible que sostiene la ornamentalidad pesada y compleja de la cestería indígena. Pero la posición formal de Abramo implicó realizar un salto por sobre la estética de la recuperación republicana. Colombino, en ese sentido, puso sobre la mesa la cuestión de la merma propia de las copias y regresó a la reconstrucción de las readequaciones ya mermadas de la transferencia colonial. En ese sentido, Abramo blanqueó el siglo XIX y la guerra contra la Triple Alianza. Colombino no hizo más que hacerlo recordar en todo momento.

Desde sus primeras obras, en las que manifestó una evidente referencia al naturalismo caótico, se fue deslizado hacia obras de figuración en las que la naturaleza imprimió su carácter, dando lugar a imágenes caóticas dotadas de una tasa mínima de reconocimiento. El aparente

naturalismo de los comienzos resultó ser una vía desviada para abordar la crítica política por la pintura, de una situación jurídico-política represiva. Es así como el naturalismo de fines de los años cincuenta dio paso a un “culturalismo” extremadamente historizado que tomó luego direcciones múltiples, pero hilvanadas por el procedimiento y fortalecidas por las referencias sostenidas a instancias de soporte.

En el mural que se ha dispuesto, las erupciones retenidas de figuración deformada remiten a las alteraciones experimentadas por un plinto que en sus modificaciones evoca el *malestar de sostener eso* que debiendo estar sumergido, sin embargo emerge, inestable, sobre la plataforma; tan inestable que requiere de apuntalamientos y amarres para sostener la erupción bajo una forma terminal determinada.

Colombino talla todos los detalles de sus figuras (mentón, boca, nariz, ojos cerrados, frente) para proporcionar un carácter de masa relativamente informe a cabezas que emergen a penas desde un volumen de loca geometría, sin boca, los ojos cerrados o cosidos, como si fueran esculturas de seres no nacidos o nacidos-muertos. Debo señalar que Carlos Colombino es, además de pintor, autor de un libro: *Kamba Ra'Anga (Las últimas máscaras)*. Por cierto, qué duda cabe, la casa editora es el propio Museo del Barro.

¿De qué trata este libro? De las supervivencias de manifestaciones populares del interior del país, en las que ya se ha olvidado el contenido original por quienes hoy las realizan; “son lejanas formas que se cargan de nuevas razones o que continúan degradadas o desprovistas de la antigua fuerza que le otorgaba su raíz vital, su entronque con la historia, su poder de aventar los temores colectivos y de convertirlos, con el acto mágico de la puesta en escena, en una obra de arte”.

En el siglo XVIII se inició en Asunción la fiesta de la rua; festividad de origen hispánico parecida a un auto-sacramental. Ya en esa época los cronistas se asombran de la sobrevivencia en América de esta fiesta en la que participan *kamba ra'anga*, *guaikuri*, turcos, moros y húngaros. El *kamba ra'anga* es un individuo que se presenta disfrazado de negro, con trapos y ropas viejas. En algunas ocasiones viste ropas femeninas y lleva el rostro cubierto con una máscara. Se trata, entonces, de blancos o mestizos disfrazados de negros, que en el desfile de la rua preceden a los *guaikurú*. Las palabra *kamba* designa al enemigo. Es decir, a los enviados negros que preceden la llegada de los *bandeirantes*.

Colombino trabaja la figura del *kamba ra'anga* como sinónimo de otra figura amenazante, que corresponde a la del *pombeiro*. Esta palabra proviene del “*pombeiro*”, que ocupa el Paraguay de manera sucesiva desolando las Misiones Jesuíticas a la caza de indios destinados al comercio de esclavos. El indio tiene un terror pánico al “*pombeiro*”, que es un adelantado de los “*bandeirantes*”. De tal manera, Colombino escribe un libro sobre estas figuras para montar una ficción crítica destinada a situar las relaciones del propio arte paraguayo con las determinaciones modernistas brasileras, tipificadas como *kamba*, enemigo, en todo caso, amenaza, frente a la cual, las formas artísticas se recargan de nuevas razones degradando las determinaciones de ese modernismo referencial.

La genealogía de la figuración del mural de Colombino se remonta al *kamba ra'anga* como un modelo de la reversión hospitalaria que define el trato con el “otro”, con a amenaza, venga de donde venga. Es más: la *teoría política* de Colombino se asienta en el modelo del *kamba ra'anga*. Justamente, el libro fue editado en 1989. Un año antes de la publicación del artículo de Ticio Escobar en la revista que he mencionado. Pero la investigación fue realizada en forma paralela en 1985 y 1986, con el propósito de poner en orden el conocimiento que el propio

Colombino tenía de las piezas. Por esta razón, el libro de Colombino-historiador no es el compendio de un capítulo sobre artes populares, sino la evidencia de la *dependencia estructural* que el arte contemporáneo del Paraguay sostiene, tanto respecto de las artes populares como de las artes indígenas.

La fiesta de la *Rua* viene a ser recuperada por Colombino como un modelo de crítica política montado desde el empleo de prácticas hispanas residuales que en su pervivencia permiten armar la ficción de resistencia con el arma de la parodia.

Desde ya, lo primero que recupera Colombino es la deformación ostentatoria de esas máscaras. De algún modo, realiza una investigación en la que asume el papel del erudito que necesita exponer los fundamentos sobre los que se sostiene su sarcasmo político, cuya historia se remonta a la pintura que realiza en los 60's. En 1983, en cambio, su memoria de lo grotesco ha habilitado el paso a una dureza formal que reproduce condiciones iconográficas que denotan una gran fragilidad institucional. La reivindicación del *Kamba Ra'Anga* como "procedimiento cultural" remite a la existencia de su propio trabajo como productor institucional.

Este mural se arma como dos placas superpuestas: un fondo violentado, sin uniformidad, con gruesas marcas de incisión salvaje; una primera capa lisa, uniforme, que reproduce en relieve el dibujo marcado por la acción regular de la gubia. El fondo de la memoria ha sido domesticado por una figuración que a nivel del dibujo, su masa gráfica reproduce la condición de un pedestal que sostiene un busto extremadamente rebajado, al punto de sumergirse parcialmente en él. ¿Desde cuando se ha visto que los bustos se incrustan en el pedestal? Lo único que expresan es una imposibilidad de alcanzar una figuración completa. Una especie de retrato a medio camino que pone en crisis la noción de despiece de la efigie. Lo cierto es que se trata de una representación de la talla ilusoria de un pedestal, que de esa manera escapa a su petrificación. Esta viene a ser la puesta en escena gráfica más exacta de lo "kamba" (enemigo). Stroessner cae en 1989. El pedestal se hiergue como una urna que difícilmente contiene el cadáver. Por eso está marcado por fisuras que amenazan con dejar libre la representación del cuerpo referido. Lo que emerge como una disolución de la representación de un retratado se acerca a la máscara que en las sociedades primitivas cumplen un papel profiláctico y curativo: "sirven para curar los síntomas y también para ahuyentar, para expulsar al enemigo que trajo el mal".

Una curaduría es un modelo editorial complejo. El mural de Colombino y el muro de las mascaradas *kamba* señalan un momento de *densidad institucional* específico en la construcción de la contemporaneidad de la escena artística del Paraguay. Esta es una escena en que las instituciones nacionales aparecen exhibiendo un tipo de fragilidad que no debe ser leída como fatalidad. Por el contrario, se trata de construcciones institucionales buscadas para reproducir un sistema precarizado desde la partida. La Misión Brasileña no debe ser entendida como el momento desencadenador de una escena moderna, como extensión colonial regional. La existencia del trabajo realizado por el Museo del Barro, convertido en Complejo acelerador de transferencia artística, afirma una recomposición discursiva desarmando los criterios de escritura de las historias académicas; es decir, las que se escriben como réplica tardía de las epopeyas del vanguardismo europeo en tierras lejanas. Esto es lo que se ha venido verificando como desfases, en el nivel del discurso, entre modernidades metropolitanas y modernidades periféricas, en cuyo diferimiento éstas últimas tuercen el sentido originario señalado por las primeras.

El propio Carlos Colombino se encarga de montar la importancia decisiva, como distorsión estructurante, que posee un fragmento de historia popular en la construcción de su ficción pictográfica.

Ahora bien: en el primer capítulo de su libro “El arte fuera de sí”, editado en el 2005, Ticio Escobar sostiene la existencia de sujetos “sub-periféricos”, sectores populares, suburbanas e indígenas “que no pretenden imitar o construir versiones particulares de las señales euro-norteamericanas, sino proseguir sus propios caminos históricos, generalmente de origen tradicional (colonial o prehispánico), y asumir con naturalidad que las oscuras razones del tiempo los llevan, cada vez con más frecuencia, a internarse en territorios regidos por códigos modernos (códigos económicos, sociales, culturales, estéticos). Es decir, a estos colectivos o a estas personas no les desvela la preocupación de ser modernos, pero tampoco la ansiedad por conservar la “autenticidad”. Ni les incomoda conservar, obstinadamente, formas arcaicas cuando mantuvieren ellas vigencia”. Y agrega. “Las atrevidas incauciones que hacen ciertos sectores populares de la compleja iconografía de la modernidad ni implican la adscripción al programa moderno, ni mucho menos, la afiliación a principios vanguardísticos o el reconocimiento de la autonomía de lo estético. Los artistas populares no conciben sus producciones como secuencias de una historia linealmente ordenada: toman directamente las figuras necesarias y las insertan en el curso de un camino diferente, el propio, y a la altura de tiempos distintos”.

Para los efectos de la concepción y producción editorial de la obra “Complejo Museo del Barro / Obra institucional” he tomado en cuenta dos escenarios: el primero, la producción de la obra de Carlos Colombino; el segundo, el modelo designativo de los *kamba ra'anga*, en el límite de las artes populares. Debo recurrir a otros dos escenarios suplementarios: Núñez Soler y el *debylyly*. Tal como señala el diagrama de montaje, la presencia de un pintor imaginero aparece conectada a un ceremonial indígena. De todos modos, ya hemos saltado de un ceremonial popular como la fiesta de la *Rua* para reforzar el poder del rito. Y por otro lado, se ha establecido una línea de trabajo entre dos artistas: Colombino y Núñez Soler, en que el primero protesta contra la amenaza ominosa del modernismo brasilero y el segundo es trabajado por Ticio Escobar, como un caso ejemplar en que “ciertos artistas urbanos o suburbanos cuyas sensibilidades se encuentran fraguadas en matrices populares, aunque sus obras lleguen a circular en las instituciones cultas del arte”. Ignacio Núñez Soler, en efecto, creció sin ningún contacto con el desarrollo de la modernización artística, mientras Colombino -lo repito- tuvo que soportar un exceso de referencialidad modernista.

¿Qué es lo que amarra estas articulaciones? La representación de los rostros: solo que en el caso de los trajes chamacoco, las cabezas están cubiertas. En las máscaras, en el mural de Colombino y en Núñez Soler, el retrato resulta ser simplemente un atributo cartográfico.

Roberto Amigo, crítico e historiador argentino ha insistido en el hecho de que “Núñez Soler se torna artista cuando el anarcosindicalismo ha sido desplazado de cualquier posibilidad de hegemonía como organización clasista por el comunismo desde fines de la década del veinte”. La pintura resulta ser una actividad simbólica que repara una derrota política. Es a través de la práctica de producción “imaginera” que Núñez Soler va a realizar muchos retratos de personas a quienes respeta: “El conjunto, que lleva el título general de *Mis personajes*, integra dos series, compuestas a su vez de muchos cuadros cada una. La una se llama *Pensadores, sociólogos, escritores, maestros, oradores y sindicalistas*; y la otra, *Hombres y mujeres que se destacaron como artistas en el arte de la pintura en el Paraguay desde 1890 hasta 1971*”.

Los personajes aparecen alineados como si fueran parte de un fichero, de un inventario fisiognómico realizado de acuerdo a criterios que desafían las continuidades temporales, de un modo similar a cómo se ha montado en el Museo del Barro un muro completo de máscaras *kamba ra'anga*. De este modo, los retratos de Núñez Soler, en el terreno de la reparación personal, son el anverso de la amenaza representada por el *pombero*. En este sentido Ticio Escobar sostiene que “convocados por el artista desde sus diferentes tiempos y lugares y, como piezas de un collage o las efigies de un álbum fotográfico, los anónimos o prominentes retratados son destinados a compartir un lugar y coincidir para siempre en un tiempo abierto sólo para resguardar sus renombres reales o soñados”.

La diferencia de tiempos y lugares comprime las percepciones locales de las prácticas de arte contemporáneo y devuelven sus efectos orgánicos para una lectura institucional diferida. Los últimos sobrevivientes *tomáraho* huyen de la explotación de los obrajes e inician su sedentarización forzada para volverse agricultores. Núñez Soler huye de las determinaciones del comunismo partidario para resistir al sedentarismo de la política a través de la pintura como síntoma de su derrota. La propia pintura adquiere un carácter ritual para conjurar la amenaza. Los *tomáraho* continúan representando sus ritos que pertenecen a un estadio anterior de producción subjetiva. Realizan una ceremonia de cazadores y sostienen un andamiaje simbólico en un mundo que les resulta estructuralmente adverso. Al respecto, la reciente historia de los *ebytoso* demuestra la implacable desaparición del ritual cuando el grupo es diezmado simbólicamente por los misioneros y por la explotación de mano de obra que los ha convertido en sombras de una historia. Las enseñanzas que estas experiencias proporcionan a las prácticas de arte contemporánea no son menores. Cuando un grupo logra conservar un espacio de producción significativa, puede reconstruir un imaginario social que incorpora las nuevas condiciones, reacomodando el culto, adaptando las explicaciones de los orígenes y empleando otras figuras para denominar nuevas situaciones.

Desde esta perspectiva, la cuestión no radica en conservar o proteger, incluso integrar el arte popular o el arte indígena, sino en convertirlos en plataforma de reposición de sus existencias, como factores indicativos de una producción formal que pone en tela de juicio las propias condiciones de producción de los imaginarios locales. El arte contemporáneo en la escena paraguaya es un *paradigma de bolsillo* que permite habilitar la desconfianza estructural que podemos proyectar, en el resto del sub-continente, sobre las producciones institucionales de sociedades que viven las ficciones de su completud.

Frente a la amenaza espectral de la completud museal, de referencia europeonoramericano, las experiencias de campo de la escena paraguaya permiten levantar y sostener experiencias de sobrevivencia como hay pocas. Si hay algo que debe ser reivindicado, en este terreno, es esta noción de experiencia de campo. Es allí donde nace la experiencia de los antropólogos, que deben depender del poder de narración de los informantes. Estos, en posesión desigual de varias lenguas, relatan a los investigadores lo que éstos desean escuchar, porque no saben nada nuevo más que lo que aquellos necesitan confirmar.

La existencia en Asunción de un dispositivo ritual denominado Museo del Barro, pero que alberga un Centro de Artes Visuales y la Fundación Migliorisi, configura una anomalía instituyente que ha sido preciso tomar en cuenta como un modelo flexible de Obra Institucional. Esto significa atribuir a la acción sistemática de edificación de una alternativa práctica de recolección, acopio, clasificación, disposición y disponibilidad de colecciones diversas, el rol de Obra Instituyente. Asunción, en este aspecto, es un “más-que-Asunción”, puesto que se ha convertido para quienes realizamos un trabajo crítico en la producción de infraestructura en un precedente que posee unos efectos metodológicos que apuntan a

convertirse en efectos de *política pública*, tanto en el dominio de los archivos como de la clasificación de nuevos espacios de conocimiento.

En la vitrina del cuarto muro del montaje en sala, serán dispuestos cinco o seis trajes ceremoniales que son utilizados entre los *ishir* en la gran ceremonia anual llamada *debylyby*. Esta gran ceremonia renueva las condiciones de los pactos sociales. También tiene que ver con el duelo. Es decir, pacto social y duelo se anudan en una ceremonia de conjuración extremadamente compleja, en que los varones se visten con prendas de mujeres, para así engañarlas ocupando el lugar de los dioses que ellos asesinaron. Sin embargo cuando estas prendas y utensilios domésticos ingresan al espacio del *harra*, la escena ceremonial, dejan de ser bolsos y esteras y pasan a ser ostentosas piezas de una indumentaria ritual. Esto quiere decir que partes de esta indumentaria se llenan de woso, esa extraña y potente energía que puede ser adversa o propicia y que los arranca de su banal facticidad.

El guión referencial relata la escena de Ashnuwerta, la diosa del resplandor rojo, señora de los anábsoro, cuyo nombre conviene en lo posible no pronunciar y que encarna la mediación, el desdoblamiento y la identificación. Ashnuwerta introduce los cánones y los códigos que rigen la convivencia, los tabúes, las formas del rito y las prohibiciones. Si con la restricción surge el deseo, con el deseo, el arte, la cultura. Aquí emerge el rol del personaje Nemur, que significa el complemento y la contrapartida de Ashnuwerta. Si ésta representa el papel benefactor de dar la palabra e instaure la Ley, recalcando la mediación, Nemur marca el momento del castigo ante la norma violada; es el gran administrador del castigo, el portador de la tristeza, el vigilante del *tobich*, que es el espacio ceremonial, el centro iniciático donde se localiza la sede del mito, la casa del verbo.

La maldición de Nemur es aquella mediante la cual éste le recuerda a los *ishir* que, pese a haberse desembarazado de sus dioses, “quedaban obligados a ocupar sus lugares y suplantarlos en el rito para no olvidar las oscuras razones del pacto social ni perder el rumbo incierto del sentido”.

He mencionado de manera forzada y libre ciertas nociones que provienen de los trabajos que Ticio Escobar ha elaborado a partir de su experiencia de campo, transmitiendo los relatos de los shamanes, poniendo en riesgo su posición de “interpretante”, asumiendo su condición de exhibirse en la escena de la enunciación como un traductor ritual que modifica el sentido de la lengua de partida en sus negociaciones con la lengua de recepción. El *tobich* es el espacio de la iniciados en el arte contemporáneo que producen la necesidad de la escena ceremonial de la crítica y del montaje museográfico, para sostener un guión confeccionado a la medida simbólica de la institución convocante. No se participa en una bienal como “obra (re)forzada”, sino a condición de dejar establecido los términos de la producción de forzamiento. La diosa de las prácticas sociales tiene como contraparte al Nemur que vigila el cumplimiento del pacto social, cuyas oscuras determinaciones encubren el acceso al *harra*, como metáfora de las definiciones del arte contemporáneo.

Para terminar, solo queda señalar que este montaje se legitima en la medida que hacemos operar sus piezas como núcleos generativos de producción de relaciones que dan lugar al montaje de instituciones de archivo, en una escena donde el olvido y el escamoteo de las huellas resulta ser la condición del dominio simbólico de las poblaciones sub-alternas a las que se arrebatada cada día su práctica de producción de ciudadanía.

XII

REPENSAR EL MUSEO EN LATINOAMERICA.

Pido disculpas a la audiencia por la pretensión del título “Re-pensar el museo en Latinoamérica”. Mi propósito no es presentar una teoría general de la musealidad en Latinoamérica, sino ofrecerles el relato de dos experiencias de producción museal en medios institucionales hostiles. La proposición “re-pensar” es solamente una manera de designar una

acción de resistencia. Re-pensar quiere decir, en el contexto que les voy a describir, montar una ficción que permita producir unas acciones de institucionalización mínima. Estas deben convertirse en plataformas susceptibles de sostener durante un tiempo relativamente largo, unos procedimientos destinados a dotar de consistencia un cierto tipo de prácticas. Estas prácticas tendrán efecto en el terreno del conocimiento de historia del arte local y de la producción de archivos.

La ficción corresponde a un guión de trabajo destinado a suplir las fallas de completud de nuestras experiencias de musealidad. La ficción opera como un factor de restauración de la musealidad en ruinas. Pongamos las cosas de este modo: existen zonas del planeta en que la idea y práctica de la musealidad es incompleta. No me refiero tan solo a la musealidad del arte contemporáneo, sino a la musealidad del arte en general. Es probable que en Sudamérica sostengamos museos de arte precolombino, arte colonial, arte del siglo XIX, de manera muy competente, sin embargo es menos probable que descubramos museos de arte contemporáneo en términos estrictos. La mayoría de las veces se denomina contemporáneo a conjuntos de colecciones que en museos de otras latitudes estarían bajo el rótulo de arte moderno. En otros casos, nos encontraremos con museos de bellas artes que en la práctica se comportan como galerías nacionales de arte. En otros, sobre todo en ciudades del interior, tenemos museos de arte contemporáneo que destinan sus esfuerzos a establecer al menos una masa crítica local de obras. Es decir, nada es como debió haber sido. Ni siquiera el fantasma de la aplicación de un modelo estadounidense de museo representa una amenaza. Más bien, lo que tenemos son instituciones híbridas que bajo diversos nombres realizan un trabajo de recuperación, de catalogación, de formación de colecciones, de archivos, muchas veces a pesar de los esfuerzos de los aparatos estatales, lo que significa que la mayoría de las veces va en contra de políticas de Estado que se han caracterizado en los últimos decenios por reducir sus intervenciones en el terreno museal.

Para re-pensar la musealidad no es preciso pensar en su re-fundación, sino en cómo montamos dispositivos de institucionalización de experiencias de archivo y de inscripción de prácticas artísticas que no se ajustan a la retórica del cuadro. Para ilustrar lo que deseo plantear tomaré como punto de partida dos experiencias de los años setenta. La primera de éstas se refiere a la intervención que realizan Gordon Matta-Clark y Jeffrey Lew en el Museo nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, en abril de 1971. La segunda consiste en la formación del Museo de la Solidaridad, en esta misma ciudad, ese mismo año. Debo señalar que ninguna de estas iniciativas están conectadas en el momento que ocurren. Solo la perspectiva de un trabajo crítico realizado recientemente ha permitido articular ambas experiencias en un mismo frente de problemas.

Hagamos un poco de historia: Roberto Matta viajó a Santiago en noviembre de 1970' para asistir a la ceremonia en que Salvador Allende asumía la presidencia de la república, permaneciendo en el país hasta fines de marzo de 1971. Al comienzo de su estadía, en el mes de noviembre, realiza unas pinturas que en el conjunto de su producción presentan ciertas características especiales. Poseen materia. Matta trabaja con tierra, yeso y paja, ayudado por los albañiles que restauran el museo. En términos estrictos, reproduce en pintura la textura de un muro de adobe de casa campesina chilena pintado a la cal. Sobre dicha textura dibuja unos signos antropomorfos que serán específicos de este período. En entrevistas a la prensa dirá que esas pinturas/muros expresan los deseos del pueblo, cuyas voces han sido históricamente acalladas.

Gordon Matta-Clark visita Chile en mayo de 1971, en el marco de un viaje por Sudamérica, junto a su amigo Jeffrey Lew. Ya tiene a su haber el montaje de *Foods*, antes de salir de viaje.

Ya ha redactado una carta/manifiesto pidiendo a los artistas estadounidenses que no asistan a la bienal de Sao Paulo. Su idea es montar en Santiago una especie de “contrabiennial”. La idea no prospera. Sin embargo, realiza un trabajo de intervención en el subterráneo del museo, mientras Jeffrey Lew realiza una excavación en el hall central de éste, en el mismo sitio en que Roberto Matta prepara sus telas de noviembre de 1970.

Frente al exceso de denotación de la pintura de Roberto Matta, lo que hacen Jeffrey Lew y Gordon Matta-Clark es una crítica de los cimientos de la propia institución artística. Esa es la gran divergencia que se establece en ese instante. Mientras Matta ilustra el discurso de los que a su juicio carecen de voz propia, Matta-Clark adopta una posición situacionista, de crítica institucional, poniendo en crisis los fundamentos de las propias transferencias culturales, ya que interviene en el subterráneo de una edificación que ya es una copia de un museo referencial: el Petit Palais (Paris).

Pues bien: la situación referida tiene lugar en 1971. Es decir, un momento distintivo en la historia del arte latinoamericano. Fíjense ustedes que si estamos pensando en divergencias espacio temporales, la intervención de Matta-Clark no será recogida por los artistas que en mayo de 1973 se reúnen en Santiago de Chile en el Encuentro de Artistas del Cono-Sur. Jamás se enteraron de que Matta-Clark había realizado esta intervención. Este Encuentro fue una especie de congreso en el que se debía preparar un documento a ser presentado en el Segundo Congreso de Cultura de La Habana, en septiembre de ese año. Imagínense ustedes a un grupo de artistas que debe montar un encuentro para redactar un documento que, a su vez, debe ser presentado en un sitio referencial. Esto nos proporciona suficientes elementos para estudiar una literal subordinación política de las prácticas artísticas. Esto sería una especie de “espíritu de época”.

Sin embargo, resulta sorprendente que la reconstrucción de este encuentro no haya sido recogida por historia alguna del arte latinoamericano. Existen algunos investigadores jóvenes en la Argentina que le están siguiendo la pista. La visita de Matta-Clark a Santiago no será visible ni para la escena local ni para la crítica histórica posterior. Es en fecha reciente, que la publicación del volumen de Phaidon dedicado a Matta-Clark bajo los cuidados de Corinne Diserens, incorpora las fotografías de dicha intervención. A lo que se agrega la exposición *Transmisión: the art of Roberto Matta and Gordon Matta-Clark*, que Betti-Sue Hertz realizó en agosto del 2006 en el Museo de Arte de San Diego, California. Esta última exposición por su solo título plantea el problema que nos ocupa: transmisión de conocimientos y de referentes artísticos. Resulta ejemplar este incidente filial que tiene lugar entre Matta y Matta-Clark. Ambos, padre e hijo, intervienen en un mismo sitio, con meses de distancia, en el mismo año, y no se encuentran.

El desencuentro no es solo filial, sino institucional. Ambos trabajan en un museo que fue construido para celebrar el centenario de la república. Es el museo que la oligarquía a la que Matta pertenece se edifica a si misma para celebrar su política. Matta va en contra de la memoria de su tribu, pintando en el templo de la vanidad aristocrática, una obra que hace referencia al universo rural sobre cuyo dominio se basa el poder de su clase de origen. Matta-Clark en cambio, trabaja sobre los cimientos mismos que ponen en crisis el propio acto crítico de su padre, haciendo obra en el subsuelo.

Ese mismo año de 1971, no habiendo podido impedir el acceso de Allende a la presidencia de la república, el Departamento de Estado y las multinacionales se combinan para organizar un gran boicot informativo sobre la situación chilena. Es lo que en léxico de Inteligencia se denomina “intoxicación informativa”. En ese momento, el gobierno de Allende invita a

intelectuales y artistas a Chile, para que informen directamente sobre lo que ocurre en el país y lo transmitan a su vez a sus pueblos y gobiernos. En este contexto, críticos y artistas deciden hacer algo más que informar. Para colaborar con el gobierno del presidente Allende en su lucha contra el manejo de información de los EEUU y de las transnacionales, deciden realizar un gesto solidario donando obras que deben servir de base para la formación de un museo.

Lo que me interesa hacer resaltar es la situación en que unos artistas realizan un acto de protesta contra el manejo de información, donando obras para la fundación de un museo. En términos más estrictos, quiero pensar que se trata de un caso “curioso” que enfrenta de manera no-directa, a los artistas con los Medios de Comunicación. La donación de unas obras son la prueba de una “verdad” que los Medios están encubriendo y manipulando. La paradoja consiste en que la formación de un museo, como gesto institucional, toma su origen en un acto por la libertad de información. Esto es, por lo menos, una rareza, en la historia de los museos de arte contemporáneo. Es así como se inicia rápidamente la recolección de obras y se llega a exhibir la primera colección, donde hay obras de Miró, Calder, Stella, Monory, Rancillac, Adami, Velickovic, Vostell, Vasarely, Tapies, Canogar, Genovés, por mencionar a algunos.

Existe una colección histórica formada por la primera fase de donación. Pero el golpe militar de 1973 pone a dicho museo, y a la sociedad chilena, en “estado de excepción”. La colección quedará guardada durante toda la dictadura, en los subterráneos del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, intervenida por los militares. Sin embargo, en 1974, en exilio, se rebautiza el museo con el nombre de Museo de la Resistencia y se inicia una segunda fase de recolección de obras, que dura hasta inicios de los ochenta. Ambas colecciones se reúnen en 1991, iniciada la Transición Democrática, bajo un mismo techo, que tomará el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En la actualidad el museo cuenta con más de dos mil obras y está ubicado en calle República, en un barrio que a comienzos del siglo XX fue ocupado por la oligarquía pero cuya fisonomía ha cambiado, al punto de ser hoy día un barrio universitario. Las mansiones existentes son sedes de instituciones universitarias, mientras que aquellas que fueron demolidas dieron paso a la expansión de estas mismas instituciones. Sin embargo, este es un fenómeno que se desarrolla en la última década. La mansión en la que se localiza el museo fue construida en la década del veinte. Luego, en los cuarenta fue la sede de la embajada de España, para terminar siendo una dependencia universitaria en 1969. Allí se instaló un Departamento de Estudios Humanísticos, dependiente de la Universidad de Chile, que funcionó hasta 1976, momento en que fue requisada por los militares para instalar allí un comando de la Central Nacional de Inteligencia. Allí funcionó, en el subterráneo, un gran aparato de vigilancia telefónica.

En el inicio de la Transición Democrática esta casa fue abandonada. Los agentes de los servicios hicieron política de tierra arrasada. Sin embargo, no cubrieron totalmente sus huellas. Los restos y las ruinas hablan. La restauración de la casa ha permitido rehacer el relato de la historia del lugar. La decisión fue dejar intacta una sala emblemática, donde se habían instalado los equipos de vigilancia.

Expongo a ustedes la necesidad de pensar en esta articulación institucional que hace de este lugar un espacio excepcional: en una misma edificación se construye la articulación entre un Memorial, un Museo de Sitio y un Museo de Arte Contemporáneo. Este es el desafío conceptual, político e institucional de este museo. Por eso no es un museo de arte cualquiera. La contiguidad de los otros dos espacios –memorial y museo de sitio- lo convierten un lugar de excepción. Es aquí que se pone en escena una idea sobre la representación de las memorias del arte y de la acción colectiva de unos sujetos históricos que tuvieron que pagar

un costo material y simbólico de gran envergadura.

La memoria del Museo Allende se trabaja a partir de la movilidad de su manejo. En la necesidad de conectarse con el circuito del arte latinoamericano, el museo debe mover su colección. No se trata solo de eso: sino de imaginar cómo las donaciones de obras en la actualidad se conectan con la memoria del proceso político que encabezó el presidente Allende. Hay que poner la cuestión de la donación en el centro de nuestra crítica. La única razón en la que se sostiene su viabilidad es la solidaridad política. Sin embargo, se debe entender que la noción de solidaridad política se ha transformado de modo radical entre los años setenta y el dos mil siete. Pero además, resulta imperativo pensar en un modelo de gestión que colabore en la formulación de una política nacional de museos, que debe completar sus “objetivos democrático-burgueses”, para usar una fórmula antigua. Los museos son el cemento ideológico de la construcción de las naciones.

En esa medida, nuestros museos reflejan las condiciones actuales de modernidades discontinuas, si no incompletas y recompuestas, que toman a cargo su incompletud para encubrir las fallas de su constitución. Es decir, la existencia de nuestros museos plantea la existencia de una “situación narrativa” en la que conviven múltiples “regímenes textuales”. Es necesario completar la historia clásica al mismo tiempo que se plantean nuevos desafíos a los museos, en el terreno de la ruptura de la noción de exhibición que le está aparejada como en el de la producción de archivos.

El segundo caso de museo anómalo que debo abordar en esta comunicación corresponde al Museo del Barro, instalado en Asunción del Paraguay. Debo señalar que si el Museo Allende fue el efecto de una prueba de solidaridad, en el marco de una lucha entre arte y medios de comunicación, el Museo del Barro es el efecto de un proyecto de auto-producción artística, que nace con el propósito de cubrir una falla en la producción institucional.

El Museo del Barro se inicia en 1972, en una época cercana a la formación del Museo Allende. Sin embargo, en Paraguay se vive todavía la dictadura de Stroessner. Pero lo que aquí resulta fundamental para entender de qué modo se armó un proyecto de autoproducción, en el seno de una feroz dictadura, es vincular la iniciativa a las personas de Olga Blinder y Carlos Colombino, artistas paraguayos. Nuevamente, son los artistas los que montan acciones institucionales, a falta de institución. Carlos Colombino ya había enviado en los años sesenta, un lote de piezas de cerámica popular al Museo de América de Madrid, en pleno franquismo. Desde esa misma época, gente como Olga Blinder, Bartolomeo Melia, Gato Chase, Josefina Pla, comienzan a recolectar piezas de algo que denominarán “arte indígena”, sobre todo dibujos. Después continúan rescatando piezas de arte popular, principalmente cerámicas y tejidos.

La actividad de este grupo de ciudadanos sirve de marco para que en 1972 pongan en pie la Colección Circulante, que consistió en una muestra de grabados y pinturas que va a circular por plazas, universidades y pequeños centros culturales por todo el país. En 1978 esta colección se ha acrecentado a tal punto que obliga a contar con un espacio de almacenaje propio. Este será el momento en que se comienza de manera relativamente sistemática a catalogar y conservar una colección en la que las fronteras entre arte indígena, arte popular y arte contemporánea, de manera conciente, jamás fue establecida. En ese año de 1978, la Cámara Junior de Asunción cede a préstamo un espacio para que esta colección adquiera un estatuto de permanente. En 1979 se inaugura el Centro de Artes Visuales en los terrenos que hoy ocupa el museo, cedido por Carlos Colombino. Era una zona anegable, de difícil acceso, cercana a la ruta que conduce al aeropuerto de Asunción. Las gestiones para un espacio más accesible no dieron ningún resultado. En 1980, Ysanne Gayet y Osvaldo Salerno, artista,

gestionan la ocupación de una casa en el pueblo de San Lorenzo, que será durante unos tres años la sede del Museo del Barro, quedando situada en la cercanía de dos centros de producción de cerámica popular: Ita y Tobati.

Por otra vertiente, Ticio Escobar, antropólogo y crítico de arte, venía desde fines de los sesenta coleccionando y produciendo teoría sobre arte indígena del Paraguay. Señalo desde ya que la noción “arte indígena” es incierta y su derrotero errante deambula por los dominios de la antropología, la etnografía, la estética y la historia del arte. Para hacerlo operativo es preciso emplearlo de manera híbrida. Es a partir de los años ochenta que el trabajo de Ticio Escobar, se conecta con el Museo del Barro, que en una pequeña estructura va a albergar un Museo de Arte Indígena y un Museo de Arte Contemporáneo. Es preciso señalar que es en 1993 que Ticio Escobar publica “La belleza de los otros” en la ediciones del Museo del Barro. El museo, en este terreno, se revela como un aparato editorial que promueve la articulación de diversos saberes que atraviesan diversos géneros discursivos.

Tenemos el caso de un grupo activo de agentes artísticos, que montan una iniciativa que tarda una década en instalarse y que funciona desde hace tres décadas, siempre en condiciones de inestabilidad financiera, buscando recursos internacionales y nacionales, pero manteniendo una actividad de muestras y de interconexiones con el arte contemporáneo, que lo han convertido en un sitio ineludible no solo en el mapa del arte latinoamericano, sino en el diagrama continental de experiencias de rescate de producciones artesanales en situación de riesgo, así como proyectos sociales vinculados a la Comisión de Solidaridad con los pueblos indígenas.

En la Bienal de Valencia 2007 (España), junto con Ticio Escobar formulamos una propuesta curatorial denominada “Complejo Museo del Barro / Obra institucional”. Nuestro propósito fue demostrar la existencia de una plataforma de resistencia ética, formal y política, en una zona de práctica curatorial minoritaria.

Para responder a la pregunta por quienes son nuestros contemporáneos, resultó evidente tomar la Bienal de Valencia y ponerla en relación con el efecto que la Bienal de Sao Paulo ya había provocado en las escenas contiguas. Y no cualquiera de sus versiones, sino, en particular, la 27ª, que en su concepto habilitaba el pensamiento de las discontinuidades en las formaciones artísticas.

Lo que un envío como “El Complejo Museo del Barro” trabajó fue nada más que una adaptabilidad expandida, de negociación no traumatizante. Desde este punto de vista, la resistencia artística en los países en que se combina de manera brutal periferia y centralidad, estudia el modelo de producción social de un industria cultural que opera sobre vastas zonas de cultura popular. De este modo, la estrategia de formación de este envío fue el comportamiento ambiguo del arte popular y su fecundo carácter conflictivo, que corre el riesgo de perder su coherencia y oscurecer su comprensión, llegando a configurar un mundo residual y sin fronteras donde las producciones subjetivas del pueblo se mimetizan y se protegen asumiendo formas híbridas que crecen más allá del control que pudieran ejercer las instituciones de vigilancia cultural.

Desde esta perspectiva, la cuestión no radica en conservar o proteger, incluso integrar el arte popular o el arte indígena, sino en convertirlos en plataforma de reposición de sus existencias, como factores indicativos de una producción formal que pone en tela de juicio las propias condiciones de producción de los imaginarios locales.

El arte contemporáneo en la escena paraguaya es un *paradigma de bolsillo* que permite habilitar la desconfianza estructural que podemos proyectar, en el resto del sub-continente, sobre las producciones institucionales de sociedades que viven las ficciones de su completud.

Frente a la amenaza espectral de la completud museal, de referencia europeonoramericano, las experiencias de campo de la escena paraguaya permiten levantar y sostener experiencias de sobrevivencia como hay pocas. Si hay algo que debe ser reivindicado, en este terreno, es esta noción de experiencia de campo. Es allí donde nace la experiencia de los antropólogos, que deben depender del poder de narración de los informantes. Estos, en posesión desigual de varias lenguas, relatan a los investigadores lo que éstos desean escuchar, porque no saben nada nuevo más que lo que aquellos necesitan confirmar.

Lo que sostendré a continuación será el relato de una ceremonia indígena llamada *debylyby*, consignado por Ticio Escobar en su libro "La maldición de Nemur". Es decir, sostendré mi teoría de la flexibilidad institucional sobre este relato indígena. Esta es una gran ceremonia en la que se renueva las condiciones de los pactos sociales. Pero también tiene que ver con el duelo. Es como si un mito de la selva paraguaya anticipara la teoría que valida la aparición del museo como una institución clave en la construcción republicana. Es decir, que en el *debuliby* pacto social y duelo se anudan en una ceremonia de conjura extremadamente compleja, en que los varones se visten con prendas de mujeres, para así engañarlas ocupando el lugar de los dioses que ellos mismo asesinaron. Sin embargo cuando estas prendas y utensilios domésticos ingresan al espacio del *harra*, la escena ceremonial, dejan de ser bolsos y esteras y pasan a ser ostentosas piezas de una indumentaria ritual. Esto quiere decir que partes de esta indumentaria se llenan de *woso*, esa extraña y potente energía que puede ser adversa o propicia y que los arranca de su banal facticidad.

El guión referencial relata la escena de *Ashnuwerta*, la diosa del resplandor rojo, señora de los *anábsoro*, cuyo nombre conviene en lo posible no pronunciar y que encarna la mediación, el desdoblamiento y la identificación. *Ashnuwerta* introduce los cánones y los códigos que rigen la convivencia, los tabúes, las formas del rito y las prohibiciones. Si con la restricción surge el deseo, con el deseo, el arte, la cultura. Aquí emerge el rol del personaje *Nemur*, que significa el complemento y la contrapartida de *Ashnuwerta*. Si ésta representa el papel benefactor de dar la palabra e instaure la Ley, recalcando la mediación, *Nemur* marca el momento del castigo ante la norma violada; es el gran administrador del castigo, el portador de la tristeza, el vigilante del *tobich*, que es el espacio ceremonial, el centro iniciático donde se localiza la sede del mito, la casa del verbo.

En la hipótesis que les he presentado es preciso pensar al museo como la casa del mito contemporáneo, como un lugar en que verbo e imagen se articulan para repensar las condiciones de escritura de la historia. El museo, para nosotros, debiera ser como ese espacio ceremonial establecido por el *tobich*.

Imagínense ustedes, que en la región sudamericana del cono sur, estos dos casos de museos anómalos perviven gracias a la voluntad de unas iniciativas de autoproducción. Sin embargo, en esto reside su gran fragilidad institucional. En sus condiciones de existencia, el Estado participa de modo precario. Más bien, como sucede a menudo, se ve obligado a participar en iniciativas que lo superan. Y las instituciones que los sostienen, deben recurrir a la ayuda extranjera para realizar las tareas mínimas que se han impuesto sus equipos de conducción. Esto reproduce condiciones de asistencia internacional que debe plantear modelos de desarrollo que no signifique el traslado mecánica de experiencias de gestión museal pensadas para instituciones del primer mundo. En todo proceso de transferencia y de cooperación

existe una merma de traslado que afecta a instrumentos y espacios de recepción, los que dan lugar a nuevas formas de gestión y promoción de proyectos que involucran a significativos sectores de ciudadanos. En este contexto, este tipo de museos pueden pasar a ser verdaderos dinamizadores de una vida micropolítica que pone en el centro de su preocupación, la disolución de las fronteras entre arte contemporáneo y producción social de subjetividad anclada en estas formas de manufactura popular e indígena, cuya circulación atraviesa directa e indistintamente una gran cantidad de espacios simbólicos.

No quisiera terminar esta presentación sin hacer referencia a la intervención de Matta-Clark en el Museo de Bellas Artes de Santiago, en 1971. Esa acción es relativamente contemporánea de la formación de las dinámicas sociales que condujeron a las formaciones del Museo del Barro y del Museo Allende. Esa acción consistió en hacer de la excavación un método de recuperación de los restos de la historia. Al respecto, deseo mencionar que al ingresar a la sede del Museo Allende se ha abierto un espacio para su Memorial. Se ingresa a visitar la colección del museo a través de esta zona, en la que se ha instalado un muro de vidrio opaco, con orificios pequeños para alojar pequeños parlantes de radio, a través de los cuáles se escuchan las voces del pasado. Es la voz de Allende, en declaraciones, en discursos, junto a la voz de gente diversa grabada en múltiples oficios, rescatada de registros realizados entre los años 1970 y 1973. La voz registrada es amplificada como un murmullo que sustituye los cuerpos "ausentados". Esto significa apelar a lo que Benjamín llama historia subterránea de los por ahora vencidos, que como sostiene Eduardo Gruner en "El sitio de la mirada", no es una apelación a una memoria abstracta, "sino a la construcción activa de la *memoria anticipada* de un futuro de redención".