

ramona

67

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires. diciembre de 2006 / \$7 ó 7 venus

Repolitizar la galaxia, reescribir el universo > una reescritura editorial

Dossier Sao Paulo + ramona-Documenta 12/Magazine. Sexta Entrega.

¡Vivamos juntos! > Una introducción

Geopolítica del rufián > Suely Rolnik

Personas en random. Arquitecturas de la coexistencia > Rafael Cippolini

Corte y confección editorial: editar ramona > Justo Pastor Mellado

Maxi Bonus Track: Desmenuzando las megamuestras > Susan Douglas

Maxi Bonus Track 2: Entrevista a Robert Storr, próximo curador de la Bienal de Venecia

Nacimiento de la TV color por el espíritu del fútbol. A propósito del "Atlas del niño mierda"
> Lux Lindner

Dossier Súper coleccionable (más y más coleccionismo)

A modo de introducción > Melina Berkenwald

Los artistas tienen un poder enorme que muy pocas veces utilizan. Disparadores para comprar y coleccionar arte contemporáneo > Ana Martínez Quijano, Florencia Balestra, Luis Incera, Andrés Waissman, Adrián Villar Rojas y Melina Berkenwald en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

No es tanto cuestión de plata sino de que te guste o no > Conversando con Luis Parenti
Bestiario Personal > José Roca

Mínimo glosario situacionista

¡Hiper-tsunamis en letras de molde para arremolinarse en verano!

ramona

revista de artes visuales
n° 67. diciembre de 2006

\$7

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes
Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Jorge Di Paola, Mario Gradowczyk,
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,
Ana Longoni, Alberto Passolini,
Alfredo Prior, Daniel Link,
Mariano Oropeza, Melina Berkenwald,
Marcelo Gutman, M777.

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Hector Barreiro

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariel Morel y Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti, Julieta Reynoso, Renata Cervetto

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores
www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Bs As
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Mariana Rodríguez Iglesias

Producción
Laura Martínez Bigozzi

Producción agenda y fotogalerías
Carla Lucini, Berenice González García,
Guadalupe Ruiz

colaboran en Fundación Start:

webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

índice

- 04 Repolitizar la galaxia,
reescribir el universo,
hacerle un lifting al planeta
por Rafael Cippolini
- DOSSIER SAO PAULO + DOSSIER DOCUMENTA MAGAZINE SEXTA ENTREGA**
- 07 Introducción: ¡Vivamos juntos!
08 Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)
por Suely Rolnik
- 22 Personas en random: arquitecturas de la coexistencia
por Rafael Cippolini
- 28 ramona: corte y confección editorial
por Justo Pastor Mellado
- 32 Las megamuestras de arte internacional: un planteo crítico
por Susan Douglas
- 46 Entrevista a Robert Storr, próximo curador de la Bienal de Venecia (2007)
por Alberto Sánchez
- 52 Nacimiento de la TV color por el espíritu del fútbol
por Lux Lindner
- Dossier Coleccionismo**
- 55 Súper Coleccionable
Mucho más coleccionismo para nuestros lectores
por Melina Berkenwald
- 56 Los artistas tienen un poder enorme que muy pocas veces utilizan. Disparadores para comprar y coleccionar arte contemporáneo
Ana Martínez Quijano, Florencia Balestra, Luis Incera, Andrés Weissman, Adrián Villar Rojas y Melina Berkenwald en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- 74 No es tanto cuestión de plata sino que es cuestión de que te guste o no te guste
Conversando con Luis Parenti
- 80 Esta colección que les propongo esconde pasiones personales que terminan por ser explicitadas.
por José Roca
- 90 Mínimo glosario situacionista

DOCUMENTA
KASSEL
16/06—23/09
2007



Repolitizar la galaxia, reescribir el universo, hacerle un lifting al planeta

A Héctor Libertella
mi adorado maestro, siempre

Rafael Cippolini

¿Para qué sirve un texto? Entre tantos y tantos usos uno descolla, se impone y explota: un texto nos interesa, antes que nada, para ser reescrito. Se nos va la vida rescribiendo. ¿El mejor elogio que podemos tributar a los autores que amamos no es reescribirlos? Libertella sintetizaba así su teoría de la reescritura: "¿Por qué el libro viejo desaparece a favor del joven? ¿Qué ha hecho el joven en el viejo? ¿Un lifting? ¿Cuál es cuál y cuál más viejo ahora?". Se nos va la vida rescribiendo. Pocas prácticas más subversivas que la reescritura, el reformateo manual por excelencia. La idea que se esconde tras la noción de reescritura sin dudas es tan parecida a la de hacer una revista: no reafirmar, no subrayar, no declarar, sino ¡poner a prueba un tejido, reformular el mundo! Me gusta pensar y creerme que **ramona** es una antología del manual de instrucciones de un mundo que no conocemos, de un planeta que está por descubrirse pero se parece demasiado a éste. ¿No es lo que queremos para un ready-made? Nunca nos tomamos en serio el que fuera un objeto cualquiera fuera de contexto, sino más bien seguimos entendiendo que a ese mismo y vulgar objeto le descubrimos un uso nuevo. La práctica artística consiste en encontrar nuevos usos para el mundo.

El arte reescribe al mundo, lo transforma en cada ensayo en algo diferente. No existe aún ningún objeto, ninguna palabra, ningún pensamiento que no pueda ser reescrito, que no pueda transformarse a voluntad.

ramona, número a número, propone más y más texto para rodear los objetos, para merodear y fagocitar todos los discursos, todas las voces. ¿O acaso "año nuevo" no significa "más y más oportunidades para seguir reescribiendo al universo"?

¿Ustedes se preguntaban qué hacer?

Milagros de ramona

6 años haciendo que ramona sea posible.

Con inteligencia, esfuerzo y simpatía.

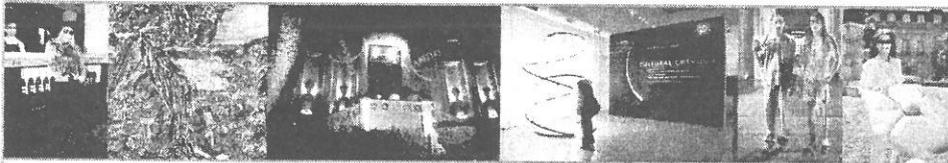
Muchas gracias, **Milagros Velasco**.

Y muchos logros como coordinadora artística
de la Fundación Andreani.

Te desea, la gente de ramona, Proyecto V
y de Fundación Start.

CHANDON

desde siempre apoyando el **Arte** y la **Cultura**.



¡Vivamos juntos!

Toda la intensidad puesta en Sao Paulo, en la primavera brasileña del 2006: si el mundo cambia, si el arte acompaña ese cambio o participa en él o incluso si lo provoca, el epicentro paulista da cuenta de todo: nos propuso tantos interrogantes como estimulantes respuestas. Sincrónicamente a la inauguración de la vigésimo séptima edición de la Bienal, muy cerca del Parque de Ibirapuera, el Proyecto Documenta 12 Magazines realizaba uno de sus meetings transregionales: ramona asistió a una y otro y descubrió cruces, desvíos, contactos y contagios. En este dossier presentamos una de las ponencias más interesantes del encuentro (Geopolítica del rufián, de Suely Rolnik), fragmentos del cuaderno de bitácora de nuestro editor y una visión sobre la revista propuesta por el más sagaz de los críticos chilenos. Y a modo de Bonus Track, Susan Douglas critica y desmenuza la política de las Megamuestras.

Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)

Hace ya unos cuantos meses comenzó a circular en Buenos Aires la imprescindible reedición de *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Tinta y limón ediciones) que Rolnik escribió junto a Félix Guattari. El texto que presentamos en esta oportunidad traza el diagrama de un nuevo campo de fuerzas sobre los usos perversos de la maravillosa antropofagia oswaldiana que reclaman una reacción más que inmediata.

Por **Suely Rolnik**

Fuertes vientos críticos volvieron a agitar el territorio del arte desde mediados de la década de 1990. Con diferentes estrategias, desde las más activistas y distantes al arte hasta las más contundentemente estéticas, tal movimiento de los aires del tiempo tiene como uno de sus principales orígenes el malestar de la política que rige los procesos de subjetivación —especialmente el lugar del otro y el destino de la fuerza de creación—, propia del capitalismo financiero que se instaló en el planeta a partir del final de los años 1970.

En Brasil, curiosamente este movimiento sólo se esboza en el cambio de siglo, por parte de una nueva generación de artistas que comienza a -2 en los llamados "colectivos". Más reciente aún es la participación del movimiento local en la discusión mantenida hace mucho más tiempo fuera del país. Hoy, este tipo de temática ha comenzado incluso a incorporarse al escenario institucional brasileño, en la estela de lo que viene ocurriendo hace ya algún tiempo fuera del país, donde las prácticas artísticas que involucran estas cuestiones se han transformado en una "tendencia" en el circuito oficial -un fenómeno propio de la lógica mediática y su principio mercadológico que rige una parte significativa de la producción artística en la actualidad. En esa migración, tales cuestiones suelen vaciarse de su densidad crítica, para constituirse en un nuevo fetiche que alimenta el sistema institucional del arte y la voracidad del mercado que depende de él.

Ante la emergencia de este tipo de temática en el territorio del arte, se plantean algunas preguntas: ¿Qué hacen esas cuestiones en este territorio? ¿Por qué han sido cada vez más recurrentes en las prácticas artísticas? Y en Brasil, ¿Por qué aparecen ahora? ¿Cuál es el interés de las instituciones en incorporarlas? Voy a esbozar aquí algunas vías de pros-

pección para enfrentarme a estas preguntas.

Por lo menos dos presupuestos orientan la opción por esas vías. El primero es la idea de que el surgimiento de una cuestión se produce siempre a partir de problemas que se presentan en un contexto singular, tal como atraviesan nuestros cuerpos, provocando cambios en el tejido de nuestra sensibilidad y una consecuente crisis de sentido de nuestras referencias. Es el malestar de la crisis el que desencadena el trabajo del pensamiento —proceso de creación que puede expresarse en forma verbal, ya sea teórica o literaria, pero también en forma plástica, musical, cinematográfica, etc., o simplemente existencial. Sea cual sea el medio de expresión, pensamos/creamos porque algo de nuestra vida cotidiana nos fuerza a inventar nuevos *posibles* que integren al mapa de sentido vigente, la mutación sensible que pide paso —nada que ver con la demanda narcisística de alinearse a la "tendencia" del momento para ganar reconocimiento institucional y/o prestigio mediático.

La especificidad del arte como modo de producción de pensamiento es que en la acción artística, las transformaciones de la textura sensible se encarnan, presentándose en vivo. De allí el poder de contagio y de transformación que esa acción lleva potencialmente: es el mundo el que esta pone en obra, reconfigurando su paisaje. No es de extrañarse entonces que el arte indague sobre el presente y participe de los cambios que se operan en la actualidad. Al entender desde esta perspectiva para qué sirve pensar y el arte como un modo de hacerlo, la insistencia en este tipo de temática en el territorio artístico nos indica que la política de subjetivación, de relación con el otro y de creación cultural está en crisis y que, seguramente, viene operándose una mutación en estos campos. Así, si quisiéramos responder a las preguntas anteriormente planteadas

no podríamos evitar el trabajo de problematización de esa crisis y del proceso de cambios que supone y acarrea.

El segundo presupuesto es que pensar este campo problemático impone la convocatoria a una mirada transdisciplinaria, ya que están ahí imbricadas innumerables capas de realidad, tanto en el plano macropolítico (los hechos y los modos de vida en su exterioridad formal, sociológica), como en el micropolítico (las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad). Lo que propondré son elementos para una cartografía de ese proceso trazada desde un punto de vista fundamentalmente micropolítico.

En busca de la vulnerabilidad

Uno de los problemas que afrontan las prácticas artísticas en la política de subjetivación en curso ha venido siendo la anestesia de la vulnerabilidad al otro-anestesia tanto más nefasta cuando este otro es representado en la cartografía imperante como jerárquicamente inferior por su condición económica, social, racial u otra cualquiera. Es que la vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad. Ahora bien, ser vulnerable depende de la activación de una capacidad específica de lo sensible, la cual fue reprimida durante muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas. Éstas culminaron en las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuya acción tuvo efectos que marcaron el arte a lo largo del siglo. Más ampliamente, se propagaron por el tejido social dejando de ser privilegio de las elites culturales, principalmente a partir de los años 1960. La propia neurociencia, en sus investigaciones recientes, comprueba que cada uno de nuestros órganos de los sentidos es portador de una doble capacidad: cortical y subcortical¹

La primera corresponde a la percepción, que nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, y así atribuirles sentido. Esta capacidad, que nos es más familiar, está pues asociada al tiempo, a la historia del sujeto y al lenguaje. Con ella, se yerguen las figuras de sujeto y objeto, claramente delimitadas y manteniendo entre sí una relación de exterioridad. Esta capacidad cortical de lo sensible es la que permite conservar el mapa de representaciones vigentes, de modo tal que podamos movernos en un escenario conocido donde las cosas permanezcan en sus debidos lugares, mínimamente estables.

La segunda capacidad, subcortical, que a causa de su represión histórica nos es menos conocida, nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. El ejercicio de esta capacidad está desvinculado de la historia del sujeto y del lenguaje. Con ella,

el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos. Se disuelven aquí las figuras de sujeto y objeto, y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo. Desde los años 1980, en un libro que ahora ha sido reeditado², llamé "cuerpo vibrátil" a esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto. Es nuestro cuerpo como un todo el que tiene este poder de vibración de las fuerzas del mundo.

Entre la vibratibilidad del cuerpo y su capacidad de percepción hay una relación paradójica, ya que se trata de modos de aprehensión de la realidad que obedecen a lógicas totalmente distintas e irreductibles una a la otra. La tensión de esta paradoja es lo que moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/ creación, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible operan mutaciones intransmisibles por medio de las representaciones de las que disponemos. Por esta razón ellas ponen en crisis nuestras referencias y nos imponen la urgencia de inventar formas de expresión. Así, integramos en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala, y a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales. En esta operación se restablece un mapa de referencias compartido, con nuevos contornos. Movidos por esta paradoja, somos continuamente forzados a pensar/ crear, acorde con lo que ya he sugerido. El ejercicio de pensamiento/ creación tiene por tanto un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo. El peso de cada uno de estos dos modos de conocimiento sensible del mundo así como la relación entre ellos es variable. Es decir, varía el lugar del otro y la política de relación que con él se establece. Ésta define a su vez un modo de subjetivación. Se sabe que las políticas de subjetivación cambian con las transformaciones históricas, ya que cada régimen depende de una forma específica de subjetividad para su viabilización en el cotidiano de todos y de cada uno. Es en este terreno que un régimen gana consistencia existencial y se concreta. De ahí se desprende la idea de "políticas" de subjetivación. Sin embargo, en el caso específico del neoliberalismo, la estrategia de subjetivación, de relación con el otro y de creación cultural adquiere una importancia esencial, pues cobra un papel central en el propio principio que rige el capitalismo en su versión contemporánea. Sucede que es fundamentalmente de las fuerzas subjetivas, especialmente las de conocimiento y creación, de las que este régimen se alimenta, a punto tal de haber sido calificado más recientemente como "capitalismo cognitivo" o "cultural".³ Considerando lo señalado, puedo ahora proponer una cartografía de los cambios que han llevado al arte a plantear este tipo de problema. Tomaré como punto de partida los años 1960/ 1970.

Nace una subjetividad flexible

Hasta principios de los años 1960 estábamos bajo un régimen fordista y

vous cabe o sopra. São Paulo: Pinacoteca del Estado de São Paulo, 2006; pp. 73-78. El texto es la transcripción de una entrevista que filmé con Godard para un proyecto que vengo desarrollando desde 2002, que apunta a la construcción de una memoria viva sobre las prácticas experimentales propuestas por Lygia Clark y el contexto cultural brasileño y francés donde tuvieron su origen. Las 68 filmaciones realizadas hasta el momento tuvieron un rol central en la exposición antes mencionada, realizada en Francia y en Brasil.

2) *Cartografía Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989 (Agotado). Re-edición con nuevo prefacio: Porto Alegre: Sulina, 2006.

3) Las nociones de "capitalismo cognitivo" o "cultural", propuestas a partir de los años 1990, principalmente por investigadores actualmente asociados a la revista francesa

1) V. Hubert Godard. "Regard aveugle". En: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. catálogo de la exposición de mismo nombre con comisariado de Rolnik, Suely & Diserens Corinne. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes. 2005; pp. 73-78. Traducción brasileña: "Olhar cego". En: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a*

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

4) La noción de "subjetividad flexible" se origina en la de "personalidad flexible" planteada por Brian Holmes (V. Brian Holmes, "The Flexible Personality". En: *Hieroglyphs of the Future* (Zagreb: WHW /Arkzin, 2002), online at: www.u-tangente.org). La desarrollé desde el punto de vista de los procesos de subjetivación en algunos de mis ensayos recientes. V. "Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark". En: Terry Smith, Nancy Condee & Okwui Enwezor (Edit.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2006. "Life for Sale". En: Adriano Pedrosa (Edit.), *Farsites: urban crisis and domestic symptoms*. San Diego/ Tijuana: InSite, 2005.

disciplinario que alcanzaría su ápice en el *american way of life* triunfante en la posguerra, donde reinaba en la subjetividad la política identitaria y su rechazo al cuerpo vibrátil. De hecho, estos son dos aspectos inseparables, porque sólo en la medida en que anestesiáramos nuestra vulnerabilidad podemos mantener una imagen estable de nosotros mismos y del otro, o sea, nuestras supuestas identidades. Sin esa anestesia, somos constantemente desterritorializados y llevados a rediseñar los contornos de nosotros mismos y de nuestros territorios de existencia. Hasta dicho período, la imaginación creadora operaba principalmente escabulléndose por los márgenes. Este tiempo terminó en los años 1960/1970 como resultado de los movimientos culturales que problematizaron el régimen en curso y reivindicaron "la imaginación al poder". Tales movimientos pusieron en crisis el modo de subjetivación entonces dominante, arrastrando junto a su desmoronamiento toda la estructura de la familia victoriana en su apogeo hollywoodense, soporte del régimen que en aquel momento comenzaba a perder hegemonía. Se crea una "subjetividad flexible"⁴, acompañada de una radical experimentación de modos de existencia y de creación cultural, para hacer implosión en el corazón del deseo, el modo de vida "burgués", su política identitaria, su cultura y, por supuesto, su política de relación con la alteridad. En esta "contracultura", como se la llamó, se crean formas de expresión para aquello que indica el cuerpo vibrátil afectado por la alteridad del mundo, dando cuenta de los problemas de su tiempo. Las formas así creadas tienden a transmitir la incorporación por la subjetividad de las fuerzas que agitan el medio y lo desterritorializan. El advenimiento de tales formas es indisoluble de un devenir-otro de sí mismo, como así también del propio medio. Se puede decir que la creación de estos nuevos territorios tiene que ver con la *vida pública*, en un sentido fuerte: la construcción colectiva de la realidad accionada por las tensiones que desestabilizan las cartografías en uso, tal como éstas tensiones afectan singularmente al cuerpo de cada uno y a partir de estos afectos se expresan. Dicho de otro modo, lo que cada uno expresa es el actual estado del mundo -su sentido pero también, y sobre todo, sus colapsos de sentido- tal como lo vivimos en nuestro cuerpo. La expresión singular de cada cual participa así del trazado infinito de una cartografía necesariamente colectiva.

Hoy en día estas transformaciones se han consolidado. El escenario de nuestros tiempos es otro: no estamos más bajo ese régimen identitario, la política de subjetivación ya no es la misma. Disponemos todos de una subjetividad flexible y procesual tal como fue instaurada por aquellos movimientos -y nuestra fuerza de creación en su libertad experimental no sólo es bien percibida y acogida, sino que incluso es insuflada, celebrada y frecuentemente glamourizada. Así y todo, hay un "pero" en esto que no es precisamente irrelevante y que no podemos soslayar: en la actualidad, el destino más común de esta flexibilidad subjetiva y de la libertad de creación que la acompaña no es la invención de formas de expresividad movida por una escucha de las sensaciones que apuntan

los efectos de la existencia del otro en nuestro cuerpo vibrátil. Lo que nos guía en esta creación de territorios en nuestra flexibilidad posfordista, es la identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y por la cultura de masas.

Ahora bien, al ofrecer territorios ya listos a las subjetividades fragilizadas por desterritorialización, esas imágenes tienden a sedar su desasosiego, contribuyendo así a la sordera de su cuerpo vibrátil y, por lo tanto, a una invulnerabilidad ante los afectos de su tiempo que ahí se presentan. Pero tal vez no sea éste el aspecto más nefasto de esta política de subjetivación, sino el mensaje que tales imágenes invariablemente portan, independientemente de su estilo o público-objetivo. Se trata de la idea de que existirían paraísos, que ahora ellos estarían en este mundo y no en un más allá y, sobre todo, que algunos tendrían el privilegio de habitarlos. Y más aún, tales imágenes transmiten la ilusión de que podemos ser uno de estos VIPs, basta para ello con que invirtamos toda nuestra energía vital -de deseo, de afecto, de conocimiento, de intelecto, de erotismo, de imaginación, de acción, etc.- para actualizar en nuestras existencias estos mundos virtuales de signos, a través del consumo de objetos y servicios que los mismos nos proponen.

Estamos ante un nuevo arrebato para la idea de paraíso de las religiones judío-cristianas: espejismo de una vida llana y estable, bajo perfecto control. Esta especie de alucinación tiene su origen en el rechazo de la vulnerabilidad al otro y de las turbulencias desterritorializadoras que ésta provoca; y también en el menosprecio por la fragilidad que resulta necesariamente de esta experiencia. Sin embargo, esa fragilidad es fundamental pues nos señala la crisis de un cierto diagrama sensible, de sus modos de expresión y sus cartografías de sentido. Al menospreciar la fragilidad, esta deja de convocar el deseo de creación; al contrario, pasa a provocar un sentimiento de humillación y vergüenza, cuya consecuencia es el bloqueo del proceso vital. En otras palabras, la idea occidental de paraíso prometido corresponde a un rechazo de la vida en su naturaleza inmanente de impulso de creación y de diferenciación continuas. En su versión terrestre, el capital sustituyó a Dios en la función de garante de la promesa, y la virtud que nos hace merecerlo pasó a ser el consumo: éste constituye el mito fundamental del capitalismo avanzado. Frente a todo esto, es un error considerar que carecemos de mitos en la contemporaneidad: es precisamente a través de nuestra creencia en este mito religioso del neoliberalismo, que los mundos-imagen que este régimen produce, se vuelven realidad concreta en nuestras propias existencias.

La subjetividad flexible se entrega al rufián [al chulo]

En otras palabras, el "capitalismo cognitivo" o "cultural", concebido precisamente como salida a la crisis provocada por los movimientos de los años 1960/1970, incorporó los modos de existencia que estos inventaron y se apropió de las fuerzas subjetivas, en especial de la potencia de creación que en ese entonces se emancipaba en la vida social, poniéndola de facto en el poder, como lo habían reivindicado aquellos movimientos.

Sin embargo, ahora sabemos que esa ascensión de la imaginación al poder es una operación micropolítica que consiste en hacer de su potencia el principal combustible de una insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital, a punto tal de poder hablar de una nueva clase trabajadora a la que algunos autores denominan "cognitariado". Es esta fuerza, así rufianizada [chuleada, cafishiada], la que a una velocidad exponencial viene transformando el planeta en un gigantesco mercado y a sus habitantes en zombis hiperactivos incluidos o trapos humanos excluidos -dos polos entre los cuales se perfilan los destinos que les son asignados, frutos interdependientes de una misma lógica. Ese es el mundo que la imaginación crea en nuestra contemporaneidad. Es de esperar que la política de subjetivación y de relación con el otro que predomina en este escenario sea de las más pauperizadas.

Actualmente, pasadas ya casi tres décadas, nos es posible percibir esta lógica del capitalismo cognitivo operando en la subjetividad. Sin embargo, al final de los años 1970, cuando tuvo inicio su implantación, a la experimentación que venía haciéndose colectivamente en las décadas anteriores, a fin de emanciparse del patrón de subjetividad fordista y disciplinario, difícilmente podía distinguirla de su incorporación por el nuevo régimen. La consecuencia de esta dificultad es que la clonación de los cambios propuestos por aquellos movimientos ha sido vivida por gran parte de sus protagonistas como señal de reconocimiento e inclusión: el nuevo régimen los estaría supuestamente liberando de la marginalidad a la que estaban confinados en el mundo "provinciano" que por ese entonces se desmoronaba. Deslumbrados con la entronización de su fuerza de creación transgresora y experimental que los ponía ahora bajo los focos glamourizadores de los medios, los lanzaba al mundo y les llenaba sus bolsillos de dólares, los inventores de los cambios de las décadas anteriores cayeron frecuentemente en esta trampa. Muchos de ellos se entregaron voluntariamente a su rufianización [a su chuleo, a su proxenetización], transformándose así en los propios creadores y concretadores del mundo fabricado para y por el capitalismo en su nuevo ropaje. Esta confusión es sin duda producto de la política de deseo propia de la rufianización [del chuleo] de las fuerzas subjetivas y de creación -un tipo de relación de poder que se da básicamente por medio del hechizo de la seducción. El seductor convoca en el seducido una idealización que lo aturde y lo lleva a identificarse con el y a someterse a él: o sea, identificarse con su agresor y someterse a él, impulsado por su propio deseo, con la esperanza de que lo reconozca y lo admita en su mundo. Sólo recientemente esta situación se ha tornado consciente, lo que tiende a llevar a la ruptura del hechizo. Esto trasparece en las diferentes estrategias de resistencia individual y colectiva que se acumulan en los últimos años, por iniciativa sobre todo de una nueva generación que no se identifica en absoluto con el modelo de existencia propuesto y se da cuenta de su maniobra. Evidentemente, las prácticas artísticas -por su misma naturaleza de expresión de las problemáticas del presente tal como atraviesan el cuerpo del artista- no podrían permanecer indiferentes a este

movimiento. Al contrario, es exactamente por esta razón que estas cuestiones emergen en el arte desde el inicio de los años 1990, tal como fuera mencionado al principio. Con diferentes procedimientos, tales estrategias vienen realizando un éxodo del campo minado que se ubica entre las figuras opuestas y complementarias de subjetividad-lujo y subjetividad-basura, campo donde se confinan los destinos humanos en el mundo del capitalismo globalizado. En ese éxodo se van creando otras especies de mundo.

Una herida rentable

Pero la dificultad para resistir a la seducción de la serpiente del paraíso en su versión neoliberal se agrava más aún en países de Latinoamérica y Europa Oriental que, al igual que en Brasil, se encontraban bajo regímenes totalitarios en el momento de la instauración del capitalismo financiero. No olvidemos que la *apertura democrática* de estos países, que se dio a lo largo de los años 1980, se debe en parte a la llegada del régimen posfordista para cuya flexibilidad, la rigidez de los sistemas totalitarios constituía un estorbo.

Es que si abordamos los regímenes totalitarios no en su cara visible (macropolítica) sino en su cara invisible (micropolítica), corroboraremos que lo que caracteriza tales regímenes es la rigidez patológica del principio identitario. Esto vale tanto para totalitarismos de derecha como de izquierda, pues desde el punto de vista de las políticas de subjetivación tales regímenes no difieren tanto. A fin de mantenerse en el poder, no se contentan con sencillamente ignorar las expresiones del cuerpo vibrátil, es decir, las formas culturales y existenciales engendradas en una relación viva con el otro, que desestabilizan continuamente las cartografías vigentes y nos desterritorializan. Incluso el propio origen de tales regímenes constituye precisamente una reacción violenta a la desestabilización, cuando esta sobrepasa un umbral de tolerabilidad para las subjetividades más servilmente adaptadas al *status quo*; para éstas, tal umbral no convoca la urgencia de crear, sino por el contrario la de preservar el orden establecido a cualquier precio. Destructivamente conservadores, los Estados totalitarios van más lejos que la mera desconsideración o censura de las expresiones del cuerpo vibrátil: se empeñan obstinadamente en descalificarlas y humillarlas hasta que la fuerza de creación, de la cual tales expresiones son producto, esté a tal punto signada por el trauma de este terrorismo vital que ella misma termine por bloquearse, reducida al silencio. Un siglo de psicoanálisis nos habrá mostrado que el tiempo de afrontar y elaborar un trauma de este porte puede extenderse por treinta años⁵.

No es difícil imaginar que el encuentro de estos dos regímenes vuelve el escenario aún más vulnerable a los abusos de la rufianización [del chuleo]: en su penetración en contextos totalitarios, el capitalismo cultural sacó ventaja del pasado experimental, especialmente audaz y singular en aquellos países, pero también y sobre todo de las heridas de las fuerzas de creación resultantes de los golpes que habían sufrido. El nuevo

5) Al comenzar la dictadura militar en Brasil, el movimiento cultural persiste con toda su garra. Con la promulgación del Acto Institucional Número 5 (AI5) en diciembre de

1968, el régimen recrudesció y el movimiento pierde aliento, tendiendo a paralizarse. Como todo régimen totalitario, sus efectos más nefastos tal vez no hayan sido aquellos palpables y visibles de la prisión, la tortura, la represión y la censura, sino otros, más sutiles e invisibles: la parálisis de la fuerza de creación y la consiguiente frustración de la inteligencia colectiva, por quedar asociadas a la amenaza aterrizadora de un castigo que puede llevar a la muerte. Uno de los efectos más tangibles de tal bloqueo fue el número significativo de jóvenes que vivieron episodios psicóticos en la época, muchos de los cuales fueron internados en hospitales psiquiátricos y no fueron pocos los que sucumbieron a la "psiquiatización" de su sufrimiento, no habiendo vuelto jamás de la locura. Tales manifestaciones psicóticas, en parte provenientes del terror de la dictadura, ocurrieron igualmente en el ámbito de las experiencias-límite, características del movimiento contracultural, que consistían en toda especie de experimentación sensorial, incluyendo generalmente el uso de alucinógenos, en una postura de resistencia activa a la política de subjetivación burguesa. La presencia difusa

del régimen se presenta no sólo como el sistema que acoge e institucionaliza el principio de producción de subjetividad y de cultura de los movimientos de los años 1960 y 1970, como fue el caso de EE.UU. y de los países de Europa Occidental. En los países bajo dictadura, éste gana un plus de poder de seducción: su aparente condición de salvador que viene a liberar la energía de creación de su yugo, a curarla de su estado debilitado, permitiéndole reactivarse y volver a manifestarse. Si bien el poder vía seducción, propio del gobierno mundial del capital financiero es más *light* y sutil que la pesada mano de los gobiernos locales comandados por Estados militares que los precedieron, no por eso son menos destructivos sus efectos, sin embargo con estrategias y finalidades enteramente distintas. Es de esperarse, por lo tanto, que la sumatoria de ambos ocurrida en estos países haya agravado considerablemente el estado de alienación patológica de la subjetividad, especialmente en lo que se refiere a la política que rige la relación con el otro y al destino de su fuerza de creación.

Zombis antropofágicos

Si enfocamos ahora nuestra mirada micropolítica en Brasil, descubriremos un rasgo más específico aún en el proceso de instalación del neoliberalismo y de la clonación que realizó de los movimientos de los años 1960-1970. Es que estos mismos movimientos ya tenían allí una especificidad, por la reactivación de una cierta tradición cultural del país que se dio en llamar "antropofagia". Son algunas de las características de esta tradición la ausencia de una identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de una obediencia ciega a las reglas establecidas, que genera una plasticidad de contornos de la subjetividad (en lugar de identidades); una apertura para incorporar nuevos universos, acompañada de una libertad de hibridación (en lugar de atribuir valor de verdad a un repertorio en particular); una agilidad de experimentación y de improvisación para crear territorios y sus respectivas cartografías (en lugar de territorios fijos signados por lenguajes estables y predeterminados) -y todo eso llevado con gracia, alegría y espontaneidad.

Tal tradición originariamente había sido circunscrita y designada en los años 1920 por los modernistas brasileños reunidos en torno al Movimiento Antropofágico. Como todas las vanguardias culturales del inicio del siglo XX, el espíritu visionario de los modernistas locales apuntó críticamente, ya en aquellos años, los límites de las políticas de subjetivación, de relación con el otro y de producción de cultura propia del régimen disciplinario, tomando como uno de sus principales blancos su lógica identitaria. Pero mientras que las vanguardias europeas intentaban crear alternativas a ese modelo, en Brasil ya se disponía de otro modo de subjetivación y de creación inscrito en la memoria de los brasileños, desde la fundación del país. Quizá sea ésta la razón por la cual Oswald de Andrade, el referente mayor del Movimiento Antropofágico, haya vislumbrado en esa tradición un "programa de reeducación de la

sensibilidad" que podría funcionar como una "terapéutica social para el mundo moderno"⁶. El servicio que el movimiento modernista brasileño prestó a la cultura del país al iluminar y nombrar esta política fue el de valorarla, lo que hizo posible la toma de consciencia de esta singularidad cultural que pudo afirmarse, a contrapelo de la idealización de la cultura europea, herencia colonial que marcaba la *intelligentzia* del país. Cabe acotar que esta identificación sumisa es aún hoy en día la marca de buena parte de la producción intelectual brasileña, que en algunos sectores solamente sustituyó su objeto de idealización por la cultura estadounidense, lo que se registra especialmente en el caso del arte. En los años 1960-1970, como lo vimos, las invenciones de comienzos de siglo dejaron de restringirse a las vanguardias culturales; pasadas algunas décadas, éstas habían contaminado la política de subjetivación, generando cambios que vendrían a expresarse más contundentemente en la generación nacida después de la segunda guerra mundial. Para esta generación, la sociedad disciplinaria que alcanzaba su apogeo en aquel momento se tornó absolutamente intolerable, lo que la hizo lanzarse en un proceso de ruptura con este patrón en su propia existencia cotidiana. La subjetividad flexible se tornó así el nuevo modelo, propio de una contracultura. Es en ese proceso que, en Brasil, el ideario antropofágico se reactivó, lo que aparece más explícitamente en movimientos culturales como el Tropicalismo, tomado en su sentido más amplio⁷. La convocatoria de las marcas de esta tradición inscritas en el cuerpo de los brasileños daba a la contracultura en este país una libertad de experimentación especialmente radical, y generó propuestas artísticas de gran fuerza y originalidad.

Ahora bien, la misma singularidad que tanto había fortalecido a los movimientos contraculturales en Brasil, agravó por otra parte los efectos de la clonación de los mismos, operada por el neoliberalismo. Sucede que el *know how* antropofágico dota a los brasileños de un juego de cintura especial para adaptarse a los nuevos tiempos. En este país, las clases medias y las élites quedan extasiadas por ser tan contemporáneos, tan a gusto en la escena internacional de las nuevas subjetividades postfordistas, de tan bien equipados que son para vivir esta flexibilidad postfordista (lo que los torna por ejemplo campeones internacionales de publicidad y los ubica entre los grandes en el *ranking* mundial de las estrategias mediáticas⁸). Sin embargo, ésta es tan sólo la forma que tomó la voluptuosa y alienada entrega a este régimen en su aclimatación en tierras brasileñas, haciendo de sus habitantes, principalmente los urbanos, verdaderos zombis antropofágicos. ¿Características previsibles en un país con pasado colonial? Sea cual sea la respuesta, una señal evidente de esta identificación patéticamente crítica para con el capitalismo financiero de parte de la propia elite cultural brasileña, es el hecho de que el liderazgo del grupo que reestructuró el Estado brasileño enyesado por el régimen militar, haciendo del proceso de redemocratización su alineamiento al neoliberalismo, se compone, en gran parte, de intelectuales de izquierda, que vivieron muchos de ellos en el

del terror y la paranoia que éste engendra habrá sin duda contribuido a los destinos patológicos de estas experiencias de apertura de lo sensible a su capacidad vibrátil.

6) Oswald de Andrade. "A marcha das utopias" [1953]. En *A Utopia Antropofágica*, Obras Completas de Oswald de Andrade. Globo, São Paulo, 1990.

7) El movimiento contracultural en Brasil fue especialmente radical y amplio, habiendo sido el Tropicalismo una de las principales expresiones de su singularidad. La juventud activa de la época se dividía entre la contracultura y la militancia, las cuales sufrieron igual violencia por parte de la dictadura: prisión, tortura, asesinato, exilio, además de los muchos que sucumbieron a la locura, como ya he señalado. La contracultura, no obstante, jamás fue reconocida en su potencia política, a no ser por el régimen militar que castigó ferozmente a aquéllos que de ella participaron, colocándolos en los mismos pabellones destinados a los presos

oficialmente políticos. La sociedad brasileña proyectaba sobre la contracultura una imagen peyorativa, originada en una visión conservadora. compartida en este aspecto específico por la derecha y por la izquierda (incluso por los militantes de la misma generación). Tal negación, aún hoy, persiste en la memoria del período que, diferentemente, preserva y enaltece el pasado militante.

8) La televisión brasileña ocupa un lugar privilegiado en el escenario internacional. Una señal evidente de esto es el hecho de que las novelas de la red Globo se transmiten actualmente en más de 200 países.

9) Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago" [1928]. En: op.cit.

10) Comencé a elaborar esta cuestión de la antropofagia, en el sentido en que lo esto problematizando aquí, a comienzos

exilio durante el período de la dictadura.

Es que la Antropofagia en sí misma es sólo una forma de subjetivación, de hecho distinta de la política identitaria. No obstante, esto no garantiza nada, pues esta forma puede investirse según diferentes éticas, de las más críticas a las más execrablemente reaccionarias, lo que Oswald de Andrade apuntaba ya en los años 1920, designando a estas últimas como "baja antropofagia".⁹ Lo que distingue tales éticas es el mismo "pero" que señalé anteriormente al referirme a la diferencia existente entre la subjetividad flexible inventada en los años 1960/1970 y su clon fabricado por el capitalismo postfordista. Esta diferencia está en la estrategia de creación de territorios e, implícitamente, en la política de relación con el otro: para que este proceso se oriente por una ética de afirmación de la vida es necesario construir territorios con base en las urgencias indicadas por las sensaciones -es decir, las señales de la presencia del otro en nuestro cuerpo vibrátil. Es en torno a la expresión de estas señales y de su reverberación en las subjetividades que respiran el mismo aire del tiempo que van abriéndose *posibles* en la existencia individual y colectiva.

Ahora bien, no es de ninguna manera ésta la política de creación de territorios que ha predominado en Brasil: el neoliberalismo movilizó lo que esta tradición tiene de peor, la más baja antropofagia. La "plasticidad" de la frontera entre lo público y lo privado y la "libertad" de apropiación privada de los bienes públicos -tomada en broma y exhibida con orgullo- es una de sus peores facetas, ciertamente impregnada de la herencia colonial. Es precisamente por esta faceta de la antropofagia que Oswald de Andrade había llamado la atención al designar su lado reactivo. Este linaje intoxica a punto tal a la sociedad brasileña, especialmente a sus élites económicas y políticas, que sería ingenuo imaginarse que pueda desaparecer como por arte de magia.

Son cinco siglos de experiencia antropofágica y casi uno de reflexión sobre la misma, a partir del momento en que, al circunscribirla críticamente, los modernistas la tornaron consciente. Ante esto, el *know how* antropofágico de los brasileños -especialmente en su actualización en los años 1960-70- puede ser aún útil hoy en día, pero no para garantizar su ingreso en los paraísos imaginarios del capital, sino para ayudarlos a problematizar esta desgraciada confusión entre las dos políticas de subjetividad flexible, separando la paja del trigo, que se distinguen básicamente por el lugar o no lugar que ocupa el otro. Este conocimiento los pondría en condiciones de participar de modo fecundo en el debate que se traba internacionalmente en torno a la problematización del régimen que hoy se tornó hegemónico, como así también de la invención de estrategias de éxodo del campo imaginario que tiene origen en su mito nefasto.¹⁰ El arte tiene una vocación privilegiada para realizar semejante tarea en la medida en que al hacer visible y decible las mutaciones de la sensibilidad, el deshilacha la cartografía del presente, liberando la vida en sus puntos de interrupción, devolviéndole la fuerza de germinación -una tarea totalmente distinta e irreductible a la del activismo macropolítico.

Esta última se relaciona con la realidad desde el punto de vista de la representación, denunciando los conflictos propios de la distribución de los lugares establecidos en la cartografía vigente (conflictos de clase, de raza, de género, etc.) y luchando por una configuración más justa. Dos miradas de la realidad distintas y complementarias, que corresponden a dos potencias de interferencia sobre la misma y que participan complementariamente en la definición de su destino. Sin embargo, el problematizar la confusión entre ambas políticas de la subjetividad flexible, con miras a intervenir efectivamente en ese campo y contribuir para romper el hechizo de la rufianización [del chuleo] seductora, estilo neoliberal, pasa indefectiblemente por *tratar* la enfermedad que resultó de la desafortunada confluencia en Brasil de los tres factores históricos que incidieron negativamente en la imaginación creadora: la traumática violencia por parte de la dictadura, la explotación rufianesca [chulesca] por parte del capitalismo cultural y la activación de una baja antropofagia. Esta confluencia tornó sin duda más exacerbados el envilecimiento de la capacidad crítica y la identificación servil con el nuevo régimen.

Aquí podemos volver a nuestra indagación inicial acerca de la situación peculiar de Brasil en el campo geopolítico del debate internacional que viene trabándose hace más de una década en el territorio del arte, en torno del destino de la subjetividad, su relación con el otro y su potencia de invención bajo el régimen del capitalismo cultural. La triste confluencia de los tres factores históricos puede ser una de las razones por las cuales este debate es tan reciente en este país. Por supuesto que hay excepciones, como es el caso de la artista brasileña Lygia Clark, quien un año después de mayo de 1968 preanuncia ya esta situación. He aquí como ella la describe por entonces: "En el mismo momento en que digiere el objeto, el artista es digerido por la sociedad que ya encontró para él un título y una ocupación burocrática: él será el ingeniero de los pasatiempos del futuro, actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales. La única manera en que el artista puede escapar de la recuperación es buscando desencadenar la creatividad general, sin ningún límite psicológico o social. Su creatividad se expresará en lo vivido."¹¹

¿Qué puede el arte?

Es desde dentro de este nuevo escenario que emergen las preguntas que se plantean para todos aquellos que piensan/ crean -especialmente, los artistas- en el afán de delinear una cartografía del presente, con el objetivo de identificar los puntos de asfixia del proceso vital y hacer irrumpir allí la fuerza de creación de otros mundos.

Un primer bloque de preguntas sería relativo a la cartografía de la explotación rufianesca [chulesca]. ¿Cómo se opera en nuestra vitalidad el torquete que nos lleva a tolerar lo intolerable, y hasta a deseirlo? ¿Por medio de qué procesos nuestra vulnerabilidad al otro se anestesia? ¿Qué mecanismos de nuestra subjetividad nos llevan a ofrecer nuestra fuerza de creación para la realización del mercado? ¿Y nuestro deseo, nuestros afectos, nuestro erotismo, nuestro tiempo? ¿Cómo son capturadas todas

de los años 1990. Este trabajo fue objeto de tres textos. El primero, escrito en 1993, es *Schizoanalyse et Anthropophagie*. En: Eric Alliez (Org.), Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 1998; pp.463-476. Edición brasileña: *Esquizaanálise e Antropofagia*. En: Gilles Deleuze. *Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000; pp. 451-462. El segundo es "Subjetividade Antropofágica"/ En: Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa (Edit.), *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros*, XXIV^a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 128-147. Edición bilingüe (portugués/ inglés). Reeditado En: Daniel Lins (Org.), *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. El tercero es "Zombie Anthropophagy". En: Ivet Curlin y Natasa Ilic (eds.), *Collective Creativity dedicated to anonymous worker*. Kunsthalle Fridericianum: Kassel, 2005. Edición bilingüe (alemán/ inglés). Publicado en francés en versión reducida como "Anthropophagie Zombie". En: *Mouvement. L'indiscipline des Arts Visuels*, n° 36-37, pp. 56-68. Paris: Artishoc, Sept-Décembre 2005.

11) "L'homme structure

vivante d'une architecture biologique et cellulaire". En: *Robho*, n. 5-6, París, 1971 (facsimile de la revista disponible en: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le mole, à vous de donner le souffle*, op.cit.). Reproducido con el título "(1969) O corpo é a casa". En: *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980, colección Arte Brasileira Contemporánea, editada por Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira e Vera Bernardes; pp. 35-37 (Agotado). Texto disponible con el título: "O corpo é a casa: sexualidade, invasão do 'território' individual, en: Manuel J. Borja Villed y Nuria Enguita Mayo (Edit.), *Lygia Clark* (catálogo de exposición), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997 ediciones bilingües: español/ inglés y francés/ portugués; pp. 247-248.

esas potencias nuestras por la fe en la promesa de paraíso de la religión capitalista? ¿Qué prácticas artísticas han caído en esta trampa? ¿Qué es lo que nos permite identificarlas? ¿Qué hace que ellas sean tan numerosas? Otro bloque de preguntas, en verdad inseparable del primero, sería relativo a la cartografía de los movimientos de éxodo. ¿Cómo liberar la vida de sus nuevos impasses? ¿Qué puede nuestra fuerza de creación para enfrentar este desafío? ¿Qué dispositivos artísticos estarían logrando hacerlo? ¿Cuáles de éstos estarían *tratando* al propio territorio del arte, cada vez más codiciado (y al mismo tiempo socavado) por la rufianización [el chuleo] que encuentra allí una fuente inagotable para extorsionar plusvalía de creación para incrementar su poder de seducción? En suma, ¿cómo reactivar en los días actuales, en sus distintas situaciones, la potencia política inherente a la acción artística? Ese poder de encarnar las mutaciones de lo sensible, y con eso, contribuye a reconfigurar los contornos del mundo. Respuestas a éstas y otras tantas preguntas están construyéndose mediante diferentes prácticas artísticas junto con los territorios de todo tipo que se reinventan cada día. Imposible prever los efectos de esas perforaciones sutiles en la masa compacta de la brutalidad que domina el planeta en la actualidad. Lo único que se puede decir es que, por lo que todo indica, el paisaje geopolítico de la rufianización globalizada [del chuleo globalizado] ya no es exactamente el mismo. Corrientes moleculares vienen moviendo las tierras. Algo me dice que eso no es poco. ¿Quién lo sabe?

* **Suely Rolnik** es psicoanalista, crítica cultural y curadora. Es Docente Titular de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, donde coordina el Núcleo de Estudios Transdisciplinarios de la Subjetividad, del Posgrado en Psicología Clínica. Luego de ir presa a manos de la dictadura militar en 1970, se exilió en París entre 1970 y 1979, donde además de su formación psicoanalítica se diplomó en Filosofía, Ciencias Sociales y Psicología. Data de esa época el comienzo de su relación con Deleuze y Guattari. Tradujo al portugués parte de *Mil mesetas* y participó con Guattari en la clínica de La Borde y en los movimientos que agitaron la psiquiatría europea de los años 70. De la colaboración entre Rolnik y Guattari surgió este libro: *Micropolítica. Cartografías del deseo*, publicado originariamente en portugués en Brasil en 1986 y ahora en Argentina, Francia (Seuil, 2007), España y otros países. Data igualmente de dicho período su amistad con Lygia Clark, cuyo trabajo intitolado *Estruturação del Self* fue el tema de su tesis en Francia (1978) y de un texto de la artista publicado con su colaboración (1980) -una investigación que reanudó en 2002 en el marco de un proyecto de construcción de la memoria viva, presentada en una exposición que contó con su curaduría: *Somos o molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005, y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. El tema principal de Rolnik son las políticas de subjetivación en la actualidad, abordadas desde un punto de vista transdisciplinario que se concentra en los últimos años en el arte contemporáneo en sus interfaces con la política y la clínica.

¡MUCHAS GRACIAS!

A QUIENES NOS AYUDARON A AYUDAR ORGANIZADORES, AUSPICIANTES Y POR SUPUESTO A LOS ARTISTAS QUE APORTARON SU TALENTO

EXPOTRASTIENDAS
Tema de arte en Argentina
2007

2ª CAMPAÑA ASESORADA
La segunda

VISA
Nº1 en el Mundo

Saint Felicien
BODEGA CATENA ZAPATA

Alejandro Montes de Oca - Gyula Kosice - Ana Eckell - Daniel Zelaya - Luis Wells Alicia Díaz Rinaldi - Zulerna Maza - Blas Castagna - Bastón Díaz - Juan Doffo Clorindo Testa - Alfredo Prior - Juan Travnik - Miguel Repiso (REP) - Leonardo Gotleyb - Margit Lijosaa.

"Gracias a todos ellos pudimos obtener \$60.000 en la Subasta solidaria de Buzones de Correo Andreani intervenidos por artistas, reforzando así nuestra ayuda a las escuelas rurales argentinas"

Lo recaudado fue destinado a total beneficio de:
**Asociación de Padrinos de Escuelas Rurales (APAER),
Fundación Escolares, Fundación Cimientos,
Fundación Cruzada Patagónica,
Equipo Pro Escuelas Rurales y Comunidades de Jujuy.**

Santo Domingo 3220 - (C1293ARG) - Ciudad de Buenos Aires - Tel/fax: 4016-0805
E-mail: info@fundacionandreani.org.ar - Web Site: www.fundacionandreani.org.ar

15 años
FUNDACION
Andreani
Otra forma de llegar



Personas en random: arquitecturas de la coexistencia

Presentamos algunos extractos transcritos del cuaderno de bitácora (un cuaderno Arte de Estrada, anillado y con tapa semi-rígida, 100 hojas rayadas) y ensayo de materiales sobre la experiencia Sao Paulo-octubre de 2006: Documenta 12 Magazine + 27° edición de la Bienal.

por Rafael Cippolini **De la baja antropofagia al Fogón de los Arrieros.** ¿No es la *baja antropofagia* una de nuestras peores pesadillas? Aristóteles ya nos advertía, hace siglos, que no existe peor corrupción que el cambio de signo de la belleza (de la sabiduría, del bien, sea lo que sea que entendamos por una y otro). Parfraseándolo rápidamente: no conocemos peor corrupción que la perversión de lo mejor que tenemos. El artículo de Suely Rolnik [*Geopolítica del rufián*] posee la virtud de ponernos en alerta a propósito de las siniestras perspectivas de la peor de las utilidades que puede realizarse con la estrategia antropófaga (¡para colmo ya prevista por el mismísimo Oswald de Andrade!). Y la advierto horrorosa en doble grado, porque nos señala y sugiere que esa *cafishización* (ese chuleo) también invade, degrada y deprava la más potente de las políticas culturales argentinas: nuestra piratería borgeana, nuestra perversamente provechosa utilización de los argumentos de *El escritor argentino y la tradición*. Borges nos señaló el camino de la desbordada piratería: nos habilitó (y exhibimos con orgullo nuestra patente de corsos) para saquear y reutilizar todas las tradiciones y culturas de la historia de la humanidad. Para desterritorializarnos y contagiarnos de todas las apariencias. ¡Zelig del universo!: cualquier bien cultural es para nosotros una invitación a la reescritura, a la reapropiación lúdica, al más demoníaco de los lifting. ¡Así abusamos del pensamiento borgiano! Y no existe ningún ejemplo más acabado de esta fórmula que *El Fogón de los Arrieros*, en la ciudad chaqueña de Resistencia. Paso a explicar mi hipótesis.

De la rabiosa yuxtaposición a la descarada apropiación. Me fui dando

cuenta de lo apropiado del ejemplo mientras participaba de una clínica de obra en Mar del Plata, a fines de setiembre pasado: recordé la foto de Borges en el Fogón de los Arrieros, a principios de la década del cincuenta: exactamente cuando comenzaba a darle forma en su cabeza al *modus operandi* que desplegaría en su *Escritor argentino y la tradición*. Apropiarse de un bien cultural no es nada distinto de descontextualizar su origen, de proponerle otra necesidad, otro uso, de reescribirlo y reinscribirlo. ¿Y qué otra cosa nos demuestra esa maravillosa experiencia chaqueña? Miles de objetos recontextualizados: las increíbles y pequeñas esculturas de Juan de Dios Mena junto a los guantes de Nicolino Loche, alguna pieza de Lucio Fontana contaminándose de partituras de tango de vanguardia y valiosísimos manuscritos de imprescindibles poetas franceses. El Fogón de los Arrieros es una cueva de piratas culturales, un enorme y tan modernista recinto de botines que trazan el mejor mapa de heterogeneidades del Siglo XX: el exquisito orden anárquico de muchas de las mejores aventuras de los últimos sesenta u ochenta años. El trabajo de tejido de un colectivo (el mismo *corte y confección* que Justo Pastor Mellado reclama para *ramona*). Como quería Tricky, una potente práctica de yuxtaposición que opone una reconfortante diversidad al cada vez más preponderante manual de texanización del arte latinoamericano (el archivo Houston vs. el archivo Austin). Con Bush a la cabeza, hay muchos diagramas del mundo que proceden del Estado de Texas.

Ya lo dijo Barthes: "juntos somos dinamita". El leitmotiv, slogan y tra-

zado de la última edición de la Bienal de Sao Paulo está tomado del título de las notas de cursos y seminarios de Roland Barthes en el Collège de France (1976-77): *Cómo vivir juntos*. Esta amplia convivencia implica para nosotros (ahora sí ¡nosotros somos todos los habitantes del planeta!) un novísimo listado de interrogantes con respecto a la ya señalada espantosa fagocitación de la baja antropofagia descrita por Suely Rolnik (y nuestros contagios locales ¡la reutilización del esquema Borges-Fogón de los Arrieros por parte del capitalismo cognitivo!): ¿qué maniobras debemos trazar con respecto a la reutilización de lo mejor que tuvimos? ¿Qué papel juega aquí la reescritura, en el más amplio de los sentidos? Nuestro tesoro (el saqueo apropiativo de todas las tradiciones) es el que está siendo parasitado por nuestros peores enemigos (prometo ampliar el análisis de todo esto muy pronto).

Una semiología borgeana negativa. Este “Borges cambiado de signo”, esta nueva perversión de un Borges por demás perverso (ese que había plagiado de Macedonio aquella frase que Héctor Libertella nunca dejó de festejar “cuanto más marginal, más central”) es lo que nos inquieta. ¿Debemos oponer nuevos Borges –cada vez más perversos, es decir perversión sobre perversión, perversos al cuadrado– como quien utiliza nuevos venenos como antídoto? No hace falta que lo aclare pero lo aclaro: no me referí nunca al Borges histórico, al literato, sino a la manipulación de sus efectos culturales. A ese que trasladaba una narración asiria a un conventillo de la calle Talcahuano y una riña de malevos al escenario de un siglo remoto para “volver más verosímiles las ficciones de la realidad”.

Coda de cruce. Con Cordula Daus (nuestro contacto más intenso en el Proyecto Documenta Magazine) hablamos del *Manifiesto Frágil* [ver *ramona* número uno] y de sus otros usos [ver *El arte en tiempos de fragilidad. Esbozo para una estrategia de supervivencia*, de Mario Gradowczyk en *ramona* 63]. Un *Manifiesto Frágil* ya muy por fuera de la coyuntura que le dio origen, esto es, dos muestras allá lejos y hace tiempo. De hecho, ese texto no es más que una reescritura de los argumentos borgeanos en el irónico y tardío formato de vanguardias que ya no existen. Es que procurar un *Manifiesto* ya es en sí montarse en una máquina del tiempo. También retomaré este asunto, pero no en estas notas.

Una bienal redireccionada. Quien deseaba escuchar voces apocalípticas referidas al nuevo rumbo de la 27ª edición de la Bienal de Sao Paulo, pudo acrecentar su archivo sin demasiado esfuerzo. Y hay que decirlo: no se trata de una transformación a futuro, sino de un cambio a presente. Con esto quiero decir: el modelo ya cambió hace rato. La Bienal de Sao

Paulo sólo se está *aggiornando*. De hecho, el modelo –el esquema– de la Bienal de Venecia es el de un museo que nos recuerda su arqueología, esto es: cómo funcionaron las Exposiciones Universales en las que Brasil participó (Londres 1862, París 1867, Viena 1867, Filadelfia 1876 y París 1889). Es toda una genealogía: la Bienal de Venecia proviene de estas experiencias así como la Bienal de Sao Paulo toma su modelo de su hermana mayor veneciana. Cada país estaba representado por su envío y respectivo pabellón: por su bien nacional, su cultura exótica en tanto local. Un diagrama del mundo que nos recuerda aquellos ensayos de H. G. Wells. Venecia es (como nos dice Olivier Mongin en *La condición urbana*) una ciudad-museo, una gran máquina de museificar.

Personas en random geográfico. ¿Qué era una Exposición Universal? El sitio (siempre central y validador) al cual el resto de las naciones (todo tan Herder, tan *espíritu de los pueblos*) enviaban lo mejor de sus producciones culturales. La 27ª edición reúne también obras que capturan la realidad de su sitio, aunque ya no coincida con “el objeto más amable”. Así Miki Kratsman (artista de Tel Aviv, aunque nacido en Buenos Aires) exhibe imágenes tan poéticas como desgarradoras de lo que la guerra deja y promueve. La Bienal parece articulada en dos ejes: obras arquitecturizantes (rearticulando los montajes de inspiración arquitectónica –propuestas como la del mexicano Héctor Zamora, el francés Didier Faustino, Ann Lislegaard de Dinamarca, o Brendon Wilkinson, de Nueva Zelanda y el Atelier Bow-Bow de Tokio, entre tantos otros) y otras que funcionan como “noticieros” del mundo (Bregtje Van Der Haak de Utrecht, residente en Holanda, Claudia Andujar, Suiza residente en Sao Paulo, Marwain Rechmaqui de Beirut, Narda Alvarado de La Paz o Paula Trope de Rio de Janeiro). Por supuesto, existe un tercer grupo de obras cuya mayor referencia es que no se ajustan plenamente a ninguno de los dos anteriores. Pero como ya resulta de algunos ejemplos dados un rasgo predominante es el nomadismo de una gran mayoría de los artistas seleccionados (cuyas edades se extienden entre los 25 y 45 años): parafraseando a Diederich Diederichsen, se encuentran en pleno random geográfico. Tomás Sarraceno, una de las estrellas de la Bienal (al menos para la prensa argentina) es un tucumano que vive en Frankfurt; Pepón Osorio es portorriqueño y vive en Filadelfia; Raymond Chaves es bogotano y vive en Los Angeles; Randa Shaath nació en Filadelfia pero vive en El Cairo; Goshka Macuga nació en Varsovia y vive en Londres; Dominique González-Foerster nació en Estrasburgo y vive en París, etc., etc., etc.). Una nueva comunidad de artistas atravesados por muchas tradiciones. Si Diederichsen, en un ensayo revelador, nos demuestra cómo una política de estímulo al viaje intereuropeo de estudiantes a principios de los setenta devino en la muy posterior creación de la Comunidad Económica

Europea, esta nueva generación de artistas viven en una suerte de post-geografía (un efecto de transculturación permanente).

Otro ejemplo nacional. Esta vez, antes de viajar a Sao Paulo, me tomo el tiempo para revisar los catálogos de todas las ediciones anteriores de la Bienal. Para repasar en qué consistieron los envíos nacionales argentinos (o sea, el resultado de esa política que tanto defendieron curadores anteriores de Sao Paulo como Paulo Herkenhoff o Alfons Hug; su argumento fue más que atendible: hasta mediados de la década del noventa la Documenta de Kassel casi no advertía la presencia de artistas de los países llamados periféricos, mientras que las bienales de Venecia y Sao Paulo, debido mayormente a los envíos nacionales, invariablemente se habían mostrado como más cosmopolitas en un sentido global). Pero lo cierto es que, en lo que nos atañe (Argentina estuvo presente en todas las bienales de Sao Paulo, salvo en la primera y en la de 1955) casi todos los envíos fueron regulares o pésimos, por más que en cada uno de ellos hayan participado muchos artistas buenisimos. Hubo excepciones, por supuesto, pero fueron eso: excepciones. Por otra parte, que un artista *represente* a un Estado Nacional ¿no constituye una propuesta antiquísima?

Nomadismos densificados. Una vez más, esta dispersión cultural yuxtapuesta no genera "tierras de nadie" (una de las teorías de los responsables de la anterior Bienal de Sao Paulo proponía un *espacio liberado* para el arte contemporáneo: un más allá de lo nacional). El modelo de esta bienal es otro: se trata de unidades (densidades) culturales en tránsito, bagajes artísticos en circulación. Y es que el campo del arte contemporáneo ya no recontextualiza sólo a los objetos, sino también a los artistas.

Crossover temporal. No nos tendría que resultar curioso que el texto de Suely Rolnik comience justo en la fecha que Alfons Hug (quien tampoco curiosamente es alemán) señala como eje de cambio para la Documenta de Kassel, como momento de apertura a otros paralelos y meridianos. Los *vientos críticos* que desplegaron sus remedios a la creciente rufianización actuaron sin lugar a dudas como drogas de prueba. Es que no podemos dejar de advertir que la disseminación de estrategias que antes pertenecían a un único sitio (la antropofagia –alta o baja– a la toponimia brasileña; las perversiones borgísticas al locus argentino, debido a la coyuntura que las provocaba) hoy se enrarecen en un campo de pruebas por demás expandido. Me gusta la expresión *drogas de prueba*. Suely me regaló un libro dedicado a Lygia Clark (*Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*) en el cual Tunga cuenta que Lygia descreía que lo suyo fuera arte.

"Cuando conocí a Lygia, ella me dice: 'yo no hago arte'. Tal vez porque tenía la pretensión de exiliarse de ese territorio, de la práctica artística, para poder invadir otro. Acuerdo en que existan dos modos de pensar eso. Por un lado, ¿en qué medida el discurso de un artista sobre su obra es la verdad de la obra, en qué medida el discurso de un sujeto sobre sus prácticas revela la verdad de esas prácticas? Eso ya es un tema complicado, denso e interesante, a ser explorado sobre Lygia Clark. Y, por otro lado, cabría aquí preguntarnos lo siguiente: ¿qué es arte? No nos corresponde a nosotros definir qué es arte".

Lygia Clark consideraba sus prácticas como terapias: drogas de prueba.

Un ejemplo de dulzura. Otros de los tantos *artistas desplazados* presentes en la Bienal es Meschac Gaba, nacido en Cotonou, Benin, y residente en Amsterdam. Su obra, *Sweetness*, consiste en la enorme maqueta de una ciudad realizada con más de 200 kilos de azúcar por el arquitecto diabético Silvio Romero. Si la observamos atentamente, advertimos que se trata de una mega-ciudad: una metrópoli que no es sino la yuxtaposición de varias de las más importantes capitales del mundo. Esta obra podría ser considerada una puesta en abismo de la Bienal: un esquema de lectura referido a la construcción de lo contemporáneo en tanto entelequia: coexistencia y amalgama. Reescribir las ciudades, encontrarles otros usos.

Las ciudades museo y las ciudades de tránsito. Una hipótesis sobre el futuro de las ciudades ya inscripto en el presente sería la siguiente: coexisten las ciudades museo (Venecia sería un ejemplo de esto) con las ciudades de tránsito: urbes que funcionan como un gran hotel de personas que se desplazan permanentemente de aquí para allá. La contemporaneidad ya no parece ser propiamente cosmopolita (la diversidad en un único sitio) sino generadora de un tránsito nómada. Por supuesto, un modelo se opone al otro, crea diferencia. Quizá en este momento ambos sean necesarios: tanto como en la Bienal de Sao Paulo se superponen dos modelos para entender el arte –en la misma dirección en que lo plantea Larry Shiner en *La invención del arte*–: al esquema central se le formula y presenta la Paralela, una exposición donde la presencia curatorial se enfatiza en un montaje clásico; una imperdible muestra de artistas brasileños sin un concepto central. Un muy buen catálogo de producción formal y actual. En la presentación del Proyecto Ciudades, en **ramona 63**, nos preguntábamos por el uso de las mismas: una Bienal quizá sirva como modelo para discutir y analizar estos usos.

ramona: corte y confección editorial

Más que un desafío editorial: una propuesta (¡ya en marcha!) y una pretensión de edición crítica; y por sobre todo, una urgente ponencia en el Encuentro Transregional de Documenta 12 Magazine en Sao Paulo.

Por Justo Pastor Mellado

Hace unos cuántos años, con Marcelo E. Pacheco hablamos de hacer una historia de las "historias de corte y confección" que se armaban en la escena del Cono Sur. Yo todavía no conocía a Cippolini. Pero conocí a Feliciano Centurión, que me fue presentado por Nora, la mujer de Noé. Sus mantas eran el significante "sastrecillo valiente" que faltaba, para dimensionar las tallas de los cuerpos por representar.

De ahí, a través de Irma Arestizábal, conocí la obra de Lecuona. Las pinturas de los patrones Burda. Pero luego, en una de las muestras de grabado Curitiba, adquirí una colección de moldes Mc Call, que ya tenían mi edad. En otro país, el recorte de los cuerpos se hacía análogo a los cortes de carne en el matadero.

Cuestión de representar diagramas de calce. Como si de todo eso no hubiera más que el relato de las costuras como sustitución de las suturas simbólicas por las que desfallecía nuestra producción subjetiva. Lo que no entendí en ese momento fue que mi ensoñación por el corte y confección era la pantalla encubridora de las "artes de la excavación".

Una cosa llevaba a la otra. La discusión con Pacheco siempre fue retomada como una hebra interminada que, siempre quedaba flotando. Eso es. Existía la flotabilidad de las nociones compartidas, fácilmente retomadas para cerrar con ciclos temporales. Es así que cayó en mis manos el catálogo de Oxford: "Argentina 1920-1994". Fue allí que conocí el concepto de "conceptualismo caliente", a partir de Grippo. Eso le daba el crédito a Buntinx, que en Lima trabajaba sobre las "analogías dependientes". Es decir, una manera de sortear una historia de subordinaciones metodológicas, recurriendo a la retórica tomada en préstamo a las ciencias sociales de los sesentas, que vendría a ser nuestra mejor plataforma infraestructural: Dussel, Quijano, del Barco, por mencionar a algunos. Que repercuten hoy, en el encuentro de editores de Documenta 12 Magazine, en Hong Kong, al mencionar Ovidiu Tichenleanu que estas lecturas bien podrían ser extremadamente útiles para el análisis de las coyunturas políticas actuales en las sociedades post-comunistas de la Europa Central.

Esto es lo que se llama "singularidad de singularidades", para no tener que aceptar la validez dudosa de la hipótesis de un conceptualismo aséptico, anglosajón, calvinista. Determinante, a la hora de programar la representación del "otro". Por eso, el conceptualismo caliente me permitió suponer el proto-conceptualismo de Balmes, que en el 65 pinta la serie de Santo Domingo, para poner en suspenso la densidad de los cuerpos; los cuerpos tipográficos de la letra figurada en el espacio de un cuadro que se sustraía de la dinámica subordinante del "collage".

La hipótesis del proto-conceptualismo de Balmes aparece en el catálogo "Utopías Invertidas". Apenas pude "introducir" un problema local, entre los otros tantos problemas locales planteados por la exposición.

Porque si hay algo que se puede concluir de esa exposición, es que tenemos muchas localidades y que si bien, todas somos iguales, hay algunas localidades que son más iguales que otras. Al menos marca una recomposición estratégica en la percepción de la densidad de la escena del Cono Sur. ¡Qué alivio!

Encontrar una exposición donde una cierta representación mexicana no dé lecciones universales sobre el arte del sur. Y mejor aun, que no aparezca el fridakahlismo estadounidense de rigor, destinado a encubrir el espesor de otras escenas. ¿Por qué no decirlo abiertamente?

Así como "Utopías Invertidas" redimensiona abiertamente el rol de la escena rioplatense, por decir lo menos, la aparición de **ramona** convierte a Buenos Aires en una escena local expandida; a tal punto, que compartimos la certeza de que el eje del debate en el Cono Sur pasa por **ramona**. Lo que no es poco. Es la ficción que agrega el "plus" analítico que sella la consistencia de una reflexión colectiva de múltiples entradas y salidas. **ramona**, en este sentido, no es UNA; hay varias **ramona** superpuestas en diversos regímenes textuales. De este modo, la mención de Mario Gradowczyk a la polémica Houston/Austin remite a un tipo de conflicto sobre cuyos objetivos generales todavía no hay claridad en la escena del Cono Sur.

Principalmente, porque los agentes de transferencia son diversos y

poseen diversos intereses. El aparato de investigación universitaria, en aquellas escenas en que hay investigación universitaria, están más propensos a compartir la definición de políticas de gobierno que una revista, cuyo eje es la aceleración de conexiones y el trazado de mapas de una intensidad analítica que posee otra temporalidad que la universitaria. Lo que se disputa aquí, son cuotas de influencia efectiva, a través de alianzas de mediano plazo, en una escena argentina que enfrenta la defeción del Estado en el terreno cultural con un "plus" de ciudadanía que nos parece ejemplar. Toda la sabiduría que le hace falta a la clase política, la poseen los agentes del sistema de arte argentino.

Esta situación no se da ni en Santiago ni en Lima ni en Asunción. No existiendo investigación universitaria, ni políticas de Estado consecuentes en artes visuales, en Lima, el trabajo de resistencia lo realiza el Museo de Arte de Lima (Natalia Majluf) y la ficción programática del Micro-Museo (Gustavo Buntinx). Resistencia, significa en este terreno, simplemente, producción institucional. En Asunción, esto se verifica con la producción del Museo del Barro como complejo de intercambio y aceleración de relaciones. En Santiago, la endogamia vigilante sostenida por el sistema universitario, así como la conversión del arte chileno en un "arte de formulario", desmontan toda capacidad de resistir; es decir, de producir institución. De tal manera que, frente a la pertinencia editorial de ramona, en términos estrictos, tanto en Lima como en Asunción la respuesta editorial se localiza en la producción institucional; es decir, en el montaje de condiciones de existencia de un campo artístico, teniendo como eje la construcción de musealidad. En Santiago, iniciativas editoriales como Revista de Crítica Cultural no hacen sino reproducir el mito académico de la "escena de avanzada", en alianza forzada con estrategias universitarias anglosajonas, que han instalado en los "estudios culturales" y en los "estudios visuales" un nuevo campo de reproducción académica en el plano local. La única iniciativa que me parece viable como plataforma de producción institucional es un soporte editorial independiente, www.arteycritica.cl, sostenido por artistas emergentes que han resuelto luchar con medios propios contra la endogamia del "arte de formularios" y escapar, al mismo tiempo, de las políticas saturnales fomentadas por la academia de los "padres totémicos" del arte chileno de las últimas décadas.

Respecto a Buenos Aires y ramona, una cosa es poner en duda la utilidad metodológica de la metáfora analítica de las Constelaciones, propuesta por Maricarmen Ramírez; otra cosa es poner en un mismo plano, dos estrategias de reconstrucción programática cuyo destino no se resuelve en el espacio anglosajón, sino que depende de las consistencia de nuestras obras y de nuestros discursos. Me refiero a que Houston es un proyecto en el que la exposición opera tan sólo la sombra anticipada del concepto de recuperación de fuentes para la (nueva) historia del arte latinoamericano.

Por esta razón, su catálogo ha sido un camote ineludible para la academia estadounidense de los "estudios latinoamericanos". Pero pasemos.

Lo que hace Austin no es tan sólo ocuparse de cómo la "integración" de las obras argentinas pueden acomodarse de manera efectiva en la colección general del museo. No hay que olvidar que Austin remite a un museo universitario, con un efecto académico que puede tener directos retornos sobre el espacio universitario argentino, pero no necesariamente sobre su trama curatorial. En cambio, en Santiago, la apuesta de Austin podría tener efecto en la recomposición curatorial, porque la endogamia del espacio universitario no lo convierte en superficie de recepción consistente. Mientras que la presencia de Houston, debiera tener un efecto universitario en la medida que los equipos que aseguran su trabajo de investigación de fuentes están localizados en un aparato universitario de provincia, que sin embargo no es suficientemente reconocido por las entidades universitarias de la capital.

En Buenos Aires, en cambio, Houston y Austin reproducen la visibilidad de propósitos diferenciados en varios sub-sistemas de agentes locales. Hay sectores para quienes Houston representa una alianza significativa en el establecimiento de políticas de archivo. Aquí se juega un poder simbólico sobre la reconstrucción historiográfica. Mientras que Austin, apuntando lateralmente hacia un objetivo similar, pero de menor intensidad, a lo que apunta es a incidir en los mecanismos de reconocimiento del arte argentino en el mercado estadounidense; tanto a través del integracionismo museal, como de la conquista de mercados efectivos.

A mi juicio, esto constituye un propósito modesto; excesivamente modesto para lo que significa la "invención" formal de un conceptualismo caliente que debe adquirir algo más que un precio en las subastas.

Eso está muy bien. Pero lo que **ramona** debe poner en el debate es la suspensión de la propia noción de "integración" de colecciones, si ése es el tono con que en arteBA 2006, Austin declara sus propósitos.

La palabra "integración", como he señalado en otros lugares, remite a la estrategia de los Cuerpos de Paz del arte contemporáneo. En todo caso, allí no se define el problema del arte argentino. Es **ramona** quien lo define, al editorializar su trama de intensidades. Es decir, es **ramona** quien retoma en su discursividad, el pulso de sus coordenadas. Justamente, por el extraño modo como combina su editorialidad: entre el "no-leninismo" de la teoría clásica del periódico partidario y un espíritu pata-físico de inquietante factura. Por eso afirmo: ni Houston, ni Austin, sino **ramona**. Ésa puede ser una consigna, editorialmente viable, que ya no hace de la "emergencia", una Estética, sino de la densidad de su formación, historización compleja incluida, una Estrategia de Consolidación Gráfica de una Escena de Arte. Esto es lo que denomino, a propósito de **ramona**, una "ciencia popular" de corte y confección editorial.

Las megamuestras de arte internacional: un planteo crítico

Análisis y discusión de la arquitectura política de las grandes vidrieras del arte

por **Susan Douglas**
School of fin Art and
Music. University of
Guelph, Ontario,
Canada.

INTRODUCCIÓN

Se puede afirmar que, en el campo de las artes visuales, los circuitos internacionales (bienales, trienales, megaexhibiciones, etc.) representan un importante espacio de referencias. Para el mercado, los curadores, los museos, y las galerías, los encuentros son una fuente de inspiración, ya que estas producciones de altísimo nivel convocan la mirada de los proponentes del vanguardismo contemporáneo. Los identificamos en esto como fuentes de información. Y además, para los críticos, teóricos y los intelectuales, para los artistas, estos encuentros que nomino ubican el desafío y la polémica. A mi ver, las exposiciones internacionales siempre fueron representaciones en donde influyeron el poder, la economía, las agendas políticas y la sociedad. Propongo un recorrido crítico a través de este mundo de las conexiones, sincronías y diferencias tan significativo.

UNO

Últimamente las megamuestras están recargadas de instalaciones, videos, fotografías, performances, films y mil derivaciones de estas, tales como la pintura digitalizada, la video-instalación, etc. Es que la megamuestra de arte visual hace mucho que dejó de ser una presentación de un grado superior de estética y pasó a ser un problema vital y económico donde se incorpora la tecnología con una actitud utilitarista. Su creciente inserción en la economía de mercado la ubica, a la vez, como vidriera ante el mundo de la crítica. Para comprender mejor las megamuestras, hay que tener en cuenta que difunden los bienes culturales de una época. No se puede negar que registran la riqueza expresiva de los elementos e imaginarios de hoy. Pero tampoco hay que olvidar que se ajustan, con aparente sencillez, a una lógica en que influyen desde hace tiempo nociones sobre lo que es el vanguardismo, el poder y la economía, así como, más recientemente, los mensajes cifrados que ofrecen los medios. Las exposiciones de arte internacionales, como grupo, tienen otros rasgos importantes. El más fundamental es que, al lograr una mirada globalizante, reconocen en principio que hay tantas maneras de narrar la historia del arte como las hay de producir el arte plástico. El tema es que mantienen una estructura institucional, es decir, se fijan ideológicamente, lo que al mismo tiempo implica que localizan un momento histórico, que registran una visión puntual y ágil de la creatividad. En los encuentros

internacionales estas dos ideas se relacionan por medio de la mirada que otorga el director artístico de turno, es este el que, de alguna manera, organiza el mundo fragmentario y contradictorio de las obras, formas e imaginarios que hoy representan la modernidad.

Hace casi cincuenta años, cuando nacía la primera Documenta en Kassel (Alemania) en un clima de reconciliación de posguerra, Joseph Beuys militaba con lo que Marcel Duchamp patentó. En una palabra, se embarcó en un camino similar al de Duchamp al recalcar el concepto de que el arte no tiene límites, ya que ser artista implica animarse a ir más allá de lo conocido y aceptado. El proyecto que realizó Beuys para esa Documenta de 1965 fue plantar un sendero de nogales al borde de la ciudad; estos árboles aún están allí, claro que ya crecidos. Por otra parte, en el museo de la ciudad de Kassel tenemos también a Beuys con su visión radicalizada, ubicado entre los soportes más tradicionales del arte, es decir con la pintura, la escultura y el dibujo de otros siglos, como un código más para lo que es el canon. Creo que podemos rescatar varias cosas de esta anécdota que les doy. Todo arranca de un momento de creatividad, sí, pero también se sigue viviendo a partir de un momento posterior de reflexión crítica, es entonces cuando nace el arte moderno. Surgirá así un sentido importante de la cultura. Como bien se puede ver en el ejemplo, el sentido de la forma que se hace visible y se desarrolla en un encuentro dado, no desaparece cuando las obras se dejan de exhibir. Es más, es todo lo contrario. Cuando la obra deja de exhibirse, adquiere otra vida, pasa a ser una comunicación y permanece así, atenta a la máquina que es la industria cultural. Es cierto que los visitantes ven en una gigantesca muestra de arte lo que entienden por medio del guión que les ofrecen los responsables a los artistas para explicar su programa de trabajo o a ellos mismos como disparador del trabajo curatorial; cobra protagonismo con su difusión —después que los pabellones oficiales de la muestra hayan cerrado— y por medio de la crítica. Así, el discurso contestatario se despega de su contexto y se va difundiendo como otra experiencia del arte: así abre el juego a nuevas experiencias, se prolifera.

En principio esto ocurre por medio de la repetición: lo que se ve en la megamuestra se ve también y en poco tiempo en otros terrenos, de exposición. También en el aula se repiten los nombres de los consagrados y

conceptual que ubico y en el espacio físico de la muestra, se desarrollan las actividades artísticas más variadas, producto de aspiraciones, enfrentamientos, expectativas, intereses y posicionamientos como los que hay en todas las exposiciones globales. En conjunto van creando densidades al nivel intelectual y afectivo para un público ávido de emociones rápidas y novedades. Antes insinué que la megamuestra, hoy en día, es el ámbito de los artistas-peregrinos ya que, como Neshat, Meireles o Marcaccio, muchos de los artistas más codiciados viajan de una megaexposición a otra, siempre peleando su lugar en el podio de los contemporáneos famosos. Muchas veces se encuentran más a gusto en Nueva York, Londres o Berlín, que en sus países de origen o de nacimiento. Con esto, no está de más recordar que el artista de hoy es un vendedor ambulante que, viajando por el mundo, entrega sus obras para satisfacer la demanda. Pero no es sólo el artista que ha perdido su inocencia, sino también el público. Sí, las megamuestras ofrecen oportunidades para el desarrollo profesional y económico. Pero aunque los curadores, críticos, artistas y *marchands* se capitalizan, no debemos descartar la influencia del espectador/lector sobre lo desplegado en estos espacios. Todos vivimos en una cultura de información que lo absorbe todo, donde el marketing y los impactos gruesos se utilizan para llamar la atención. Por eso es que en el ámbito de los encuentros, donde la aprobación o admiración del público por una obra o un artista a veces tiene que ver más con el marketing que con una visión sensible, las obras a veces salen como productos industrializados de una fábrica, frontales. Un esquema simplificado de los circuitos artísticos internacionales nos demuestra que, en general, se tiende a premiar el arte conceptual, las estructuras minimalistas, los medios tecnológicos y los valores estéticos que éstos consagran. Para mí esto plantea interrogantes. Se ha creado una mirada depurada y sin compromiso, la mirada de un estilo globalizante que es portadora de un argumento con poder legitimizador que surge de la necesidad de una eficiencia casi corporativa. Es que el artista valorado de hoy tiene que producir obras para las más prestigiosas colecciones de arte del mundo y para los más importantes coleccionistas. Y si la mayoría de los artistas deciden darle brillo a la tecnología o incorporan lenguajes tecnológicos (computadora, video, fotografía), existe también un problema de recursos y un problema ético y moral. Por un lado, las exposiciones se usan como plataformas para artistas consagrados y cotizables, muchos de ellos están influidos por los medios de comunicación y por el marketing. Y a su vez, lo que vemos es una caducidad de ideas, de visiones sensibles, son trabajos a gran escala donde el profuso empleo de los idiomas tecnológicos y el conceptualismo (especie de arte conceptual 'light') confieren marginalidad, esa marginalidad que los artistas de una nueva generación han mentalizado como una estrategia para adquirir glamour y celebridad.

TRES

Advertimos que la definición de lo que pueda llegar a ser una megamuestra se puede alcanzar sólo si procuramos eludir generalizaciones

fáciles, por allí donde encontramos puntos de tensión.

Comprender el mundo de la Documenta es comprender que el arte contemporáneo está involucrado en situaciones que aluden a las vivencias sociales y políticas, y por lo tanto que las prácticas artísticas se articulan y entrecruzan globalmente impulsadas por un conjunto de intereses en los que predomina la teoría crítica y el mercado. En encuentros como este y otros, los amigos y conocidos (como en todos los ámbitos) se afirman entre sí poderosamente creando la impresión de movimientos artísticos donde tal vez estos no existan y otorgando también en potencia una representación aplanada del ámbito creativo actual. Esta impresión, en todo caso, la otorga la sucesión de fragmentos en el tiempo que se percibe al leer las megamuestras como texto, producto de la ficción construida por los paisajes sucesivos y sin límites precisos, que registran como reflexión de la escena del arte global. Esta imagen, la de las plataformas virtuales, la utilizó la Documenta XI para identificarse. Pero curiosamente, pienso que es una representación apropiada para ubicar otra imagen formada de impresiones que se suceden invisiblemente. La que describo es más compleja. Me sugiere los mecanismos, casi invisibles, de la globalización. La globalización política y estética es una concepción resaltante en los encuentros de arte.

CUATRO

La globalización estética avanza sin pausa y con un número creciente de artistas capturados por los códigos del arte conceptual. Se trata de producciones de altísimo nivel, y que convocan la mirada de quienes, por momentos, se aproximan al fenómeno de los encuentros con el fin de hacernos pensar en los problemas de la óptica globalizante que hoy imponen. Gerardo Mosquera los identifica como fuentes de información para artistas jóvenes y trofeos para los proponentes del vanguardismo contemporáneo. Así los caracterizó muy recientemente y de manera implícita Alfons Hug, curador encargado de organizar la Bienal de San Pablo, al referirse a su muestra como un bazar de objetos a elegir.¹ Este argumento resulta altamente satisfactorio para los historiadores y críticos, los cuales mostraron el papel clave que ejercen los encuentros internacionales en el desarrollo del arte de nuestros tiempos. Algunos de ellos, como Francesco Bonami, curador de la Bienal de Venecia 2003, explotan admirablemente el sentido de que el espectador es la víctima de un artificio discursivo. Su bienal se tituló "El desplazamiento del observador". Otras lecturas, como la de Catherine David para la Documenta X, imponen una mirada hacia el futuro. La de la Documenta XI, organizada por Utwe Enwesor y un comité internacional de curadores, se basó en la idea de la megamuestra como un punto culminante, logrando así, a mi juicio, poner en evidencia la fragilidad de una mirada historiográfica.

Apunto a algo que los organizadores de los encuentros dan por sentado: que el contenido intelectual de sus intervenciones ya viene de antes, de las Exposiciones Universales que funcionaban como vidrieras en los que se podían ver contrastes jerarquizadores y naturalizantes. Así lo describe

1) Alfons Hug, chief curator, *Image Smugglers in a Free Territory*, concept of the 26th São Paulo Art Biennial, press information by the organizers, December 2003.

el académico Tony Bennett. Efectivamente, hay cuestiones centrales para la consideración de las megamuestras y la representación que parten de procesos filosóficos e ideológicos. Los voy a sintetizar de la manera siguiente.

1. Educación basada en la comparación entre lo conocido y lo nuevo. La experiencia de una exposición consiste primariamente en las relaciones activas que existen entre el espectador, el ambiente y las obras. En casi todos los casos aprendemos algo al visitar la muestra; la experiencia supone que uno está más o menos conectado con la ola de sensaciones y pensamientos que allí se ubican. La experiencia también supone cambio, la muestra recarga el sentido de que lo conocido y lo nuevo se entrelazan entre sí. Esto tiene ciertas consecuencias.

Primero, la actividad de aprender estimula a dirigir el pensamiento, al mismo tiempo que otorga sentido a la experiencia. Todo se conoce en conexión con un acto de la visión, del conocimiento, de la educación y se otorga por medio del intelecto, aunque esto no se percibe conscientemente ya que el descubrimiento de la conexión entre las cosas se va desarrollando de una manera relativamente casual. Esto no quiere decir que no tenga significación, todo lo contrario, expresa fundamentalmente el principio de que el proyecto de cualquier sociedad civilizada está formado en la representación y que la cultura se puede sintetizar desde el punto de vista crítico.

A lo largo de la historia del arte varios autores han tratado de establecer posiciones respecto de como representar la obra a través de las épocas. En la historia del arte, la metodología de los contrastes formales se basa en los escritos de Hendrich Wölfflin, célebre historiador de arte de origen germánico, quién se propuso hablar del estilo de las obras de arte, así como también comprender los factores emotivos e intelectuales que la representación asume. Según él, estos pueden leerse como referentes de una época. El desafío para Wölfflin no fue, como algunos lo entienden, adjudicar mérito a un estilo con el propósito de relativizar a otro, sino que fue organizar las varias constantes en el campo de las artes visuales y reproducirlas como referentes históricos. Así convocó una idea general de la representación según las épocas (renacimiento/manierismo/barroco) lo que se fue convirtiendo en un modelo idealizado de la historia del arte según las formas, una idea que (podríamos agregar) los críticos y teóricos de la vanguardia han cuestionado severamente desde los años 60. Analizando a Wölfflin queda claro que la crítica formal y estilista genera lecturas homogeneizantes ya que se trata de un modelo que unifica los estilos como categorías estéticas bajo un sólo término. Roland Barthes, al estudiar los procesos culturales en el campo de la semiótica, caracterizó este tipo de conocimiento social como "mitología". Los circuitos internacionales también tienden a absolutizar por medio de enfatizar la identidad como manija [*I don't understand this phrase - and my Barthes is a bit rusty - is it a set phrase and/or a recognized translation?*], lo que en teoría podría generar nuevos tipos de conocimientos, pero muchas veces acaba por producir aproximaciones estéticas caracterizables

como superficiales y frívolas. Podemos buscar una explicación para este fenómeno en una estructura conceptual de dualismos donde dominan las jerarquías (centro/periferia) y polaridades (forma/contenido), como otros ejemplos: tradición/modernidad, norte/sur, local/global. Todo esto parte de antiguos modelos totalizantes del pensamiento filosófico cuyo funcionamiento se debe a la abstracción y pretensión de dotar de un fundamento ideológico a la base del conocimiento. En las exhibiciones este aspecto del dualismo puede llegar a crear un espacio "dulcificador", una zona de confort que es fundamental tener en cuenta.

La idea que la megamuestra desarrolla es la de una posición cultural relativa donde una tentativa de explicar "las bellas artes" es permanentemente atravesada por ideas del progreso material y cultural de las naciones. Claro está que este mandato varía considerablemente según las diferentes exposiciones. Pero aún así, con esto de las comparaciones, lo que perdura desconcertantemente, es una mira modernista que pretende orientar al público y seguramente con la finalidad de manifestar una orientación progresista. En la Bienal de Venecia del 2003, me sorprendió que la muestra comprendiera carteles descriptivos que ubicaban, en términos de las nacionalidades, a varios de los artistas presentes. Como no había ido antes a la de Venecia, también me sorprendió que hubiera pabellones nacionales, como a los que me refiero. En conjunto promueven, creo yo, algo así como la idea de que las prácticas artísticas se podrían entender por recurso a narrativas autocontenidas y singulares [*unclear - rephrase*]. También instrumentan una explicación de la obra, manifestando sutilmente los fines didácticos que subyacen detrás de un panorama del arte en el mundo. El problema es que, al referirse a los valores formales, los estilos y la alteridad, se vuelve a brindar información acerca de la cultura a partir del discurso vanguardista, como si el mandato fuese el de elevar la actividad cultural a un nivel intelectual y productivo, tal como lo era en la época del Salón de París o las Exposiciones Universales en los tiempos de las "grandes obras" consagratorias, cuando las jerarquías en materia de valores estéticos estaban bien claras. Claro es que también servían para catalogar a los artistas "atrasados" o "mediocres" entre los cuales muchas veces quedaron ubicados los argentinos y los canadienses. Se percibe como consecuencia de este modernismo al que me refiero que el espectador queda involucrado en una experiencia conflictiva. La actividad de visitar la muestra remite a valores que suponíamos superados. La selección de textos e imágenes de la Documenta y otras muestras responde, en gran manera, a un criterio de selección convencional. Organizar una exhibición en términos de enfrentamientos visuales más o menos duros se sirve de códigos que aluden ineludiblemente al modernismo. El esquema, a primera vista, se basa en el didacticismo. Es esto lo que permite cultivar una retórica nacionalista o localista con la finalidad de ir cristalizando el contenido de un momento histórico. El objetivo es ni más ni menos que facilitar la comprensión sistemática del conjunto, lo cual otorga a la Documenta una dimensión informativa que la hace significativa como referencia documental.

Esta mirada hacia el arte actual depurada y sin compromiso, la mirada de un archivo historiográfico, pasa por encima de una representación canónica del arte contemporáneo, la que tiene un explícito compromiso político. Están ligadas para plantear interrogantes en el espectador en torno a la definición del postmodernismo como ideología. Para mí esto plantea interrogantes. La Documenta también va adquiriendo una cierta entidad y coherencia a través de un discurso postmoderno. Hablamos de un posmodernismo de puro parcialismo, con su compleja densidad, y también con diversos compromisos sociales y subjetivos. Se trata de un posmodernismo de sutiles y complicadas percepciones tanto intelectuales como sensibles. Precisamente, este posmodernismo no pretende ser cronológico ni lineal, ni mucho menos tener compromiso con el juicio estético que avanzaba Climent Greenberg, otro formalista para el cual el acto crítico (la metodología) funciona como explicación histórica. ¿Entonces? La estrategia de la visibilidad bidimensional posee una doble significación. Por una parte, en fijar un orden discursivo en su continuidad y claridad, y ser portadora de un argumento con poder legitimador: por otra parte, el desplegar los presupuestos de un posicionamiento en el mundo del arte, sugiere una eficiencia casi corporativa.

2. La megamuestra es también la oportunidad de ponerse al día con el pasado y de comprender mejor una época.

Se podría argumentar que la continuidad y claridad son necesidades ineludibles en una muestra tan amplia y multifacética como la Documenta. El orden cronológico no lo es. En la Documenta este orden no aparece en los espacios que operan como capítulos y subtítulos en la exposición, sino en una lógica que hace conocer la experiencia como relación. Las megamuestras reflejan cambios producidos por la sociedad a través del tiempo, lo que influye en nuestra lectura de las obras allí presentes, ya que nos conectamos, por medio de las referencias a artistas establecidos, con lo que tenemos enfrente nuestro, que está unido por un mismo contexto físico. Esta actividad, que ocurre sin esfuerzo de nuestra parte, es el resultado de la proyección y por consiguiente se percibe como rutinaria. La estructura de la exposición nos transporta a una historia anterior o posterior según nuestra capacidad de imaginación, ofreciéndonos la retrospectiva como valor agregado al sentido de nuestra visita.

Por otra parte esta interacción entre el presente y el pasado establece conexiones afectivas y casuales (es decir accidentales en su relación con el pensamiento), las que son captadas vía un sentido. Podemos "dirigir" nuestra lectura de tal o cual obra hacia atrás o hacia adelante, como se nos ocurra. De esta manera se crea una valoración de las continuidades estéticas. Esta misma conciencia, casi imperceptible, de un acto de visión que adquiere sentido como un acto fructífero, nos ayuda a mentalizar que la cultura actual proviene de la tradición.

Está estudiado que las megamuestras son estructuras que tratan de organizar una exhibición cultural como un relato evolutivo. Desde sus comienzos hasta hoy, se las trata de organizar como una plataforma para instruir acerca de un modo de vida urbano, el cual a su vez se visualiza

como inseparable de la producción industrial. Hoy en día, estamos ante una representación de la cultura como base de la economía; es una época en la cual las megaexposiciones se desplazan como una industria. De esto lo que destaca Andrea Giunta acerca del arte más contemporáneo: "El arte, se sabe, no está al margen del poder."²

Retomando la historia de la formación de las Exposiciones Universales que ya he mencionado, seguimos remarcando en esta premisa que las megamuestras están fundadas en un reconocimiento, tal vez ingenuo, de los beneficios que ofrece una sociedad industrial, lo que a su vez supone que lo más moderno representa también lo más eficaz y progresivo en materia de posibilidades económicas y tecnológicas. Dicho sea de paso, la tecnología adquiere significación particular por demás como portadora de aspiraciones. Pero esto no es lo importante. El punto al cual voy es que las megaexposiciones inculcan un nivel de adhesión más o menos consciente a la noción del desarrollo y a nuestra capacidad, como seres humanos, de producirlo. Es importante recalcar que la sociedad industrial que produjo las Exposiciones Universales, los zoológicos y los jardines botánicos, impuso también muchas representaciones que posibilitaron otras formas de control social y económico. Es decir que la megamuestra de hoy lleva en su interior un modelo social que remite a las bases de un pensamiento urbanístico, en el cual la cultura figura como el asiento de una sociedad civilizada. El modelo de la acción contemporánea que nos deja ver el pasado, en definitiva, no aspira a más ni menos que hacernos recordar de una forma elemental de proceder ante lo desconocido, por medio de la clasificación, organización, administración y el orden de experiencias aisladas, las cuales se organizan como formas transparentes de conocimiento indiscutible.

3. El espectáculo como modelo. Más allá de favorecer el desarrollo y la opacidad intelectual, las exposiciones internacionales tienen como objetivo deslumbrar; también esto se basa en la modernidad como referencia. El espectáculo constituye uno de los rasgos fundamentales de la modernidad; como modelo su definición teórica y filosófica es social. Para entenderlo mejor cabe recordar la definición de Guy Debord, teórico del movimiento situacionista de los años 50, en su ensayo "La cultura del espectáculo". Las experiencias urbanas relatadas por Debord son críticas y denuncias al sistema social. Los espacios que alimentan estos nuevos proyectos de la sociedad, dice, son inseparables de las condiciones de la vida urbana. Éstos proceden de elementos que, en su conjunto, aglutinan una representación de la modernidad. La masa, la movilidad absoluta, lo transitorio, lo descartable es parte de esta imagen, nos orienta Charles Baudelaire en el siglo XIX al expresar valores sobre la vida del artista moderno. Se definen como espacios espectaculares aquellos que organizan irreversiblemente una sociedad.

Los espacios producidos por la sociedad del espectáculo no son sólo espacios físicos, aunque puedan tener como referencia un hábitat concreto, sino también modelos significativos portadores de la ideología del capitalismo industrial. Ésta funciona en conjunto con una población cre-

2) Andrea Giunta. "Acercas del arte más contemporáneo"(2003) <http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/giunta2.html>

ciente, metropolitana, con mayores expectativas económicas (por tratarse de asalariados en las ciudades industriales tales como obreros) para dar albergue a nuevas actividades. Hay que destacar que a fines del siglo XIX y a principios del XX, el público se vuelca en masa a las exposiciones universales y otros puntos de atracción, todos en busca de novedades. La experiencia no es exclusivamente artística, ni intelectual. El espectáculo posee también elementos que posibilitan el control social, porque al nivel ideológico remiten a las bases de una forma de vida ordenada. Efectivamente, podemos leer cómo se incorporan a un conjunto de territorios, los cuales también promueven los fundamentos de una economía liberal, el orden, la higiene, entre ellos. Entendiendo el modelo, nos damos cuenta de que no estamos hablando de un espectáculo como una especie de fiesta en la que lo que se juega es la libertad, como la experiencia que tenían los paisanos en las murgas y carnavales según Rabelais (Bahktin/ Mijail Bajtin). Esto daría énfasis a un proceso de interpenetración entre el espectador y su entorno, una experiencia y un espacio concebidos como involucrando a ambos, y por implicación la inconclusividad y la ambigüedad de los significados sociales. El espectáculo no se da así. A partir de los parámetros que vengo aclarando nos damos cuenta de que es todo lo contrario, que en definitiva podríamos pensarlo como una máquina produciendo y reproduciendo distancias por medio de la comunicación.

El espectáculo transmite muchas cosas. En unas palabras, es un punto de entrada y de salida, un espacio social que resume los problemas y las posibilidades de lo contemporáneo, siendo al mismo tiempo una representación de lo que valora la sociedad moderna. La finalidad de un espacio espectacular es establecer diferencias por medio de la óptica. El espectáculo favorece un juego de percepciones como una máquina de producir sentido. Favorece éste la creación de problemas que tensan la relación observador-observado. Lo que describo es una tensión dinámica entre el ser de sensación y el cuerpo de la experiencia sensible, entre un ser humano y otro. Lo importante en esto es que el espectáculo surge como una institución de sociabilidad, la cita secreta es entre valores básicos que se multiplican ante una red de expectativas sociales y éticas, las cuales son promovidas por los espacios públicos como ámbitos dadores de prestigio social, y con el valor agregado de la refinación de la cultura.

CINCO

Atravesando la Documenta, uno se da cuenta de estos valores subyacentes en los encuentros de arte internacionales que voy remarcando. Las megamuestras son uno de los ejes centrales de las artes visuales hoy en día y podrían leerse como naturalizando un relato evolutivo de la historia del arte, como parte de una esquema de filiaciones y genealogías marcada por fracasos y resoluciones artísticas, por las rupturas y transformaciones de la vanguardia. Sin embargo, destacar estos problemas no es lo que cuenta, sino las relaciones entre el poder, la economía, la escena del arte y la sociedad para ver en que medida, con su constante

bombardero de imágenes dirigidas hacia el observador, registran la pugna ideológica-política de nuestro tiempo. El problema principal que destacan como una preocupación y que surge de un momento vivo en el presente, es el de la identificación, en la cual no me voy a detener. Pero remarco que, con su poder de condensar la historia y al mismo tiempo constituir un espacio material para actualizarla, registran la inconmensurabilidad de la identidad como poder legitimador en forma poderosa y efectiva. Así es que, exposiciones de arte tales como la Documenta o la Bienal de Venecia del 2003, pueden caracterizarse como espacios discursivos constituidos por un conjunto de entendidos que comprenden curadores, galeristas, críticos, coleccionistas y artistas; los que articulan diferentes propuestas y se entrecruzan tras un mismo objetivo pero en diferente medida según su poder económico y político.

En tanto a su temática, los encuentros globales pueden, entonces, de diversos modos registrar ideologías democratizantes, crear perplejidad, dialogar con la tradición o sostener fantasías; es decir, son lugares de una particular densidad porque en ellos se condensan ideas, imaginarios y representaciones. Las más recientes abordan como tema general la comunicación (Havana "uno más cerca del otro"), la hibridación, los procesos de la exclusión, de la heterogeneidad y la equivalencia, el antagonismo, términos de significación social que parecen ser indispensables para analizar las culturas. Se valoran, por otra parte, aquellos proyectos que están enfocados en temáticas que dan a conocer pensamientos innovadores o que profundizan temas poco transitados por los críticos en el campo de la teoría actual, o por entendidos en la práctica de artes visuales. Sigue su paso el principio de los contrastes. No termino de entender a dónde va a parar todo esto. Pero lo que me interesa remarcar es que las cosas no están del todo bien. No es un dato menor que los mismos que se encargan de armar, dirigir y organizar las megamuestras son los que tienen un rol protagónico en la investigación del arte contemporáneo, los que están a cargo de las más prestigiosas colecciones de arte del mundo y asesoran a los más importantes coleccionistas. Existe un problema ético y moral. Las exposiciones se usan como plataforma para artistas consagrados y cotizables y los que no lo son deben decidir entre venderse o jugarse al hacer visible, lo que no necesariamente se clasifica como rentable. Se rescata que hay un problema de recursos, y por lo tanto, que lo que se ve en una muestra no es representativo. Así como la televisión apela hoy en día a los impactos gruesos para llamar la atención, así los artistas, ya hace tiempo, han tomado la delantera creando "eventos" muchas veces electrónicos, y/o con énfasis mediático, con los que intentan generar para sus bolsillos un negocio monumental. Yo sé, y entiendo, que esto no se puede evitar.

RESUMEN

En torno al ámbito de los circuitos internacionales, hablamos de identidad, cultura, alteridad, desigualdad, mestizaje, hibridación, viajes, fronteras y migraciones como temas de interés en una época de globalización;

en este marco conceptual se desarrollan las actividades artísticas más variadas. En los encuentros, una serie de aspiraciones, enfrentamientos, expectativas, intereses y posicionamientos van creando redes y densidades a nivel intelectual y afectivo. Considerar críticamente la actividad que representan las megamuestras supone también tener en cuenta entramados discursos y debates. Claro está que lo que se polemiza, se muestra, se discute, se manifiesta y se transmite tanto en la Documenta, que se da cada cinco años, o en las Bienales de Venecia, Estambul o San Pablo, parte de la interacción entre movimientos y tendencias que se entienden y comparten entre artistas y profesionales de este ámbito y por ende que no se pueden sintetizar fácilmente: nuestra forma de ver está influenciada por variables tales como los códigos (pertenecientes a una dimensión mundial/global del arte), que a su vez se ven influenciados por la actividad crítica. Si agregamos a esto, entre otros, los fenómenos extra-artísticos, vemos que, al estudiar las megamuestras afrontamos una construcción discursiva de gran complejidad. Enseguida advertimos que en la definición de lo que puede llegar a ser una megamuestra se puede avanzar sólo si procuramos eludir generalizaciones fáciles.

La propuesta es analizar la manera en la cual los encuentros internacionales de arte han modificado el campo de las artes visuales en los últimos años. Un esquema simplificado de los circuitos artísticos internacionales nos demuestra que, en general, se tiende a premiar el arte conceptual, las estructuras minimalistas, los medios tecnológicos y los valores estéticos que éstos consagran. En mi opinión, esta realidad plantea una serie de interrogantes.

Se ha creado una mirada depurada y sin compromiso, la mirada de un

estilo globalizante que es portadora de un argumento con poder legitimizador y que surge de la necesidad de buscar una eficiencia casi corporativa. Es que el artista valorado de hoy tiene que producir obras para las colecciones de arte del mundo más prestigiosas y para los coleccionistas más importantes. Si la mayoría de los artistas deciden honrar la tecnología o incorporan lenguajes tecnológicos (computadora, video, fotografía), existe también un problema de recursos y un problema ético y moral. Por un lado, las exposiciones se usan como plataformas para artistas consagrados y cotizables, muchos de ellos influidos por los medios de comunicación y por el marketing y a su vez lo que vemos es una caducidad de ideas, de visiones sensibles, son trabajos a gran escala donde el profuso empleo de los idiomas tecnológicos y el conceptualismo (especie de arte conceptual 'light') confieren marginalidad, esa marginalidad que los artistas de una nueva generación han mentalizado como una estrategia para adquirir glamour y celebridad.

Copyright © 2006 by Susan J. Douglas, all rights reserved. This text may be used and shared in accordance with the fair-use provisions of Canadian Copyright law, and it may be archived and redistributed in electronic form, provided that the author is notified and no fee is charged for access. Archiving, redistribution, or republication of this text on other terms, in any medium, requires the notification of the journal and consent of the author who may be reached at <http://www.susandouglas.ca/>

Susan Jane Douglas

Las críticas han desmitificado al artista y ahora estamos en vías de mitificar al comisario y no creo que esto sea bueno

Esta entrevista a Robert Storr (Portland Maine, Estados Unidos, 1949; pintor, profesor, crítico) fue realizada en el pasado mes de abril. Storr es el próximo curador de la bienal de Venecia (2007)

por Alberto Sánchez

Los comisarios y las bienales son dos temas que están muy relacionados en estos tiempos. ¿No lo cree así?

Existen algunos comisarios que han organizado, o lo están haciendo, muchas bienales y lo cierto es que Rosa Martínez se ha mostrado muy activa en este campo, como también lo ha estado Hans Ulrich. Para algunos comisarios se trata casi de su forma preferida de exposición. Yo no organizo muchas en la actualidad; he participado en São Paulo –en 1998– y en Sidney –en 2000– y organicé SITE Santa Fe en 2004. Sin embargo, ésta es mi primera bienal “completa”.

Después de 30 años de experiencia ha trabajado con multitud de comisarios de todo tipo. En su opinión, ¿cómo ha evolucionado esta figura?

Creo que ha evolucionado de muchas formas.

Pienso que ya desde el principio fue un término que abarcaba diferentes tipos de trabajo. El comisario propiamente dicho trabaja para un museo y está a cargo de una colección de algún tipo; cuida del archivo histórico y reúne una colección: adquiere cosas. Creo que Harald Szeemann estaba en lo cierto al hacer una distinción entre comisarios y expositores, aunque algunos comisarios sean también expositores y aunque haya algunas personas sin embargo que sean casi exclusivamente expositores: no reúnen colecciones para las instituciones y creo que Rosa Martínez y las personas como ella, hablando en términos generales, han estado en el lado de los expositores. Sin embargo, por lo general participan más en la organización de la exposición que en las tareas de un comisario. Yo he hecho ambas cosas. Para mí ha sido más o menos 50-50. Ahora mismo estoy trabajando

con el Museo de Arte de Filadelfia e incluso así estoy asesorando a un museo y también a otro del medio oeste sobre sus colecciones, pero no creo que sea en absoluto el mismo trabajo

Según su punto de vista, ¿cuáles son hoy día las principales funciones y las virtudes esenciales de los comisarios?

Creo que la definición de comisario es realmente importante; significa que estás trabajando con una colección. Ser un expositor significa que podrías estar trabajando independientemente en cualquier lugar que reúna las condiciones para realizar una exposición.

¿No cree que muchos de los comisarios actuales conciben sus exposiciones como lo hacen los artistas con sus obras?

Tengo una opinión muy clara sobre esto. Creo

que los comisarios no son artistas, definitivamente no lo son y, si lo fueran, no son artistas cuando realizan exposiciones. Ha habido muchos casos en América o en Inglaterra, por ejemplo, en donde se ha invitado a algún artista a que fuese el comisario de una exposición, pero cuando lo hacen, no están trabajando como artistas, sino como comisarios. Ellos aportan una sensibilidad y una comprensión especiales de su propia experiencia como artistas a la tarea de organizar exposiciones, pero no están creando una obra de arte. Incluso si creen que lo están haciendo, se equivocan. En cambio, las personas que organizan exposiciones no están creando obras de arte, pero pueden estar sentando las bases sobre las que se pueden presentar algunas de sus ideas, pero una exposición no es una obra de arte. Y no lo puede ser porque si se hace lo correcto en tér-

minos de poner a disposición de los visitantes las obras de arte, no se puede uno tomar las libertades que se tendría que tomar si fuese un artista. Un artista moldea todo a su voluntad. Un comisario no puede moldear nada según su voluntad sin violar algunos aspectos de la obra que se le ha confiado. Creo que esto se relaciona fundamentalmente con la inquietud y con el hecho de que los comisarios no están lo bastante orgullosos de serlo, quieren ser comisarios y además... también se relaciona con el hecho de que se haya desmitificado en términos críticos al artista en tanto que ya no es el genio solitario, el único creador del mundo, etc., etc. Las críticas han desmitificado al artista y ahora estamos en vías de mitificar al comisario y no creo que esto sea bueno. El comisario es ahora como el director de Hollywood cuyo nombre aparece al principio de los títulos de crédito por encima de las estrellas. Eso está bien si eres Alfred Hitchcock, pero aquí no estamos hablando de ningún Alfred Hitchcock.

Pero el comisario está intentando explicar algo, un concepto, y entonces de alguna manera es el autor del espectáculo...

Estoy totalmente de acuerdo con usted. Existe un concepto y hay alguien que lo presenta. Alguien forma un concepto y lo presenta. Si las obras de arte siguen hablando con su propia voz, no son como los actores que reciben un guión y a los que se les dice "Ve a ponerte allí y di esto." Esa no es la tarea de un comisario en una exposición y los artistas tienen todos los motivos para cuidarse de los comisarios que simplemente esperan de ellos que les proporcionen la materia prima para expresarse. Ahora soy una persona modesta, estoy orgulloso de mi trabajo y tengo ideas, pero creo que es esencial saber cuándo no hay que interponerse en el camino del arte como comisario. Creo que los comisarios se están creando un problema creyéndose artistas porque no han pensado realmente en el precio que van a tener que pagar. Esto significa que posiblemente cada vez los juzguen más por su presentación que por su trabajo. La forma en que, al menos en mi

experiencia, se es comisario es dejando que el trabajo te alimente y te cambie. Uno se desarrolla más y mejor dejando que la información que contiene el arte se convierta en parte de su visión evolutiva del arte y del mundo y sintetizándola. Sinceramente, creo que existe otro peligro para el "auteur" que se dedica a ser comisario y es que la identidad del comisario se convierta simplemente en una marca y que después de todo la gente empiece a decir "Hemos visto la muestra, sabemos lo que hace esta persona, vamos a buscar al siguiente para que lo haga" y se convierta en un Hollywood. No hay tantos directores de Hollywood que dirijan películas después de 50 años. Quiero organizar exposiciones mientras pueda y, más que un "producto fiable", quiero que sean distintas en la forma y en el fondo. Creo que Harald Szeemann es un ejemplo de lo que puede ocurrir. Según los criterios de todo el mundo, Harry fue uno de los comisarios más innovadores del mundo artístico contemporáneo durante casi cincuenta años; nadie lo pone en duda; sin embargo, al final de su vida, se convirtió en una especie de gurú. Dejó de ser la persona más adecuada para mostrar a Beuys y comenzó a actuar como él. Creo que esto fue un desastre porque ni Beuys habría desempeñado el papel de gurú de la manera en que él lo hizo y lo cierto es que ningún comisario debería hacerlo. Uno tiene que recordar quien es. Como dice Clint Eastwood en *Harry el sucio*: "Un hombre tiene que conocer sus limitaciones". Esto también es aplicable al arte. Si conoces tus limitaciones, avanzas más y continuas creciendo; si las olvidas, te conviertes rápidamente en un manierista.

En la actualidad, usted es profesor de Arte moderno en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y recientemente ha sido nombrado decano de la Escuela de Arte de Yale. ¿Cómo describiría este giro de su trabajo a tiempo completo en una institución a una tarea docente a tiempo completo? Tomé la decisión de no trabajar en el MoMA basándome en los cambios de ese museo y en

el hecho de que ya no tenía libertad para seguir haciendo lo que había hecho antes. Tengo muchos amigos y compañeros allí, es una gran institución. Ahora está atravesando una fase muy extraña y sus directores, que no saben de arte, les han quitado a los comisarios la posibilidad de realizar su trabajo correctamente. Así que me marché y me fui a enseñar historia del arte por invitación del Instituto de Bellas Artes. Ha sido muy interesante, pero he descubierto que soy mucho más feliz estando con los estudiantes jóvenes de arte.

Desde que dejó el MoMA ha estado a cargo de SITE Santa Fe en 2004 y en 2007 será el director artístico de la Bienal de Venecia. ¿Dejar el MoMA le permitió escarbar en proyectos más afines a sus intereses personales?

Bueno, por ejemplo, la exposición que organicé en el MoMA sobre el Grottesque fue la preparación para una que realicé dentro de Sante Fe. En parte, estaba interesado en el tema. Fue una manera de sacar del armario algunas de las obras más excéntricas, figurativas y sexualmente complicadas del MoMA que no encajaban en la perspectiva conservadora del arte moderno general, pero que estaban en el museo; así que fue una manera de mostrar el subconsciente del MoMA. Ése fue el primer paso, el segundo fue la organización de una exposición que consistió en una histórica del arte y fue todo trabajo histórico. Hubo algo contemporáneo, pero la mayoría fue de corte histórico. Lo segundo fue llevar esto al arte contemporáneo temprano y es ahí en donde situamos el sexo, así que ambos estuvieron conectados.

Al contrario que, digamos María de Corral y Rosa Martínez, usted va a tener casi tres años para preparar este acontecimiento. ¿No es un poco injusto si se compara?

Simplemente dije que no podía hacerlo cuando ellos querían y eso es injusto para ellos, pero no soy yo quien lo está haciendo porque no soy el responsable.

¿Está entonces Davide Croff?

Es el sistema de las bienales. Envían estas invitaciones, y en parte el motivo es que había dos personas para realizar la última porque había demasiado trabajo para que lo hiciera una sola. Sin embargo, debo decir que creo que tres de nosotros somos parte de un proceso para intentar resolver los problemas de la bienal y creo que lo hemos conseguido. No veo que los tres compitamos en ningún aspecto, sino que somos parte de la solución y aún vendrán otras partes.

En diciembre de 2005, reunió en Venecia a historiadores, filósofos y sociólogos para que discutiesen el futuro de la Bienal. ¿Cuál fue el resultado de esta reunión?

No se llegó a ninguna conclusión y creo que al principio de la reunión mi impresión era que algunas personas de la estructura de las bienales ya se habían hecho a la idea de lo que tenía que ser. Me preocupaba que les mostráramos a los participantes en todos los lados de la conversación, que había muchos asuntos que discutir a fondo antes de que nadie tomara decisiones. Se estaban volviendo a cerrar las puertas y creo que las abrimos, y nos dimos de cabeza con la puerta para que siga abierta. En términos de conclusiones reales, no es decisión mía, sino de ellos, pero creo que salió a luz una serie de cosas y creo que se estuvo de acuerdo en que se ha de prestar mucha más atención a los artistas con el fin de que realicen su trabajo y para que presenten su obra de forma adecuada. Una vez más, se eligió a los comisarios en muy poco tiempo y los artistas tuvieron un plazo muy escaso para hacer lo que tenían que hacer; aparte de esto, no tenían recursos suficientes para hacer lo que debían. Creo que está muy claro que eso tiene que cambiar porque, de lo contrario, no podrá sobrevivir la bienal

¿Cómo ve los espacios para exposiciones en Venecia? ¿Están tan mal?

Venecia es una especie de edificio consistorial. Nunca va a haber otra opción, no se puede levantar un nuevo edificio en Venecia, al menos

no veo que esto vaya a ocurrir en los próximos 20-50 años. Hay que aceptar lo que hay; no es perfecto, pero se pueden hacer muchas cosas con ello. Además, el público sabe lo que hay y lo acepta. Mírelo de esta manera: es el mayor espacio alternativo que haya visto jamás en su vida. Es como el espacio de un *loft* multiplicado por mil. Aunque sea impresionante, no es bonito, está desangelado y no siempre tiene la escala adecuada para las obras de arte. Te acostumbras a la idea y trabajas con el resto de las cosas que se pueden hacer.

¿Y los pabellones nacionales?

He realizado algunos comentarios satíricos sobre esto para sacar a colación el problema y he hablado sobre Giradini como si fuera un cementerio de estilo europeo, como el Père Lachaise de París o La Recoleta de Argentina, en donde cada familia tiene su propio mausoleo. En Giradini cada país sigue teniendo construido su propio monumento periódico. Algunos no creen que esto tuviera gracia, así que creo que fracasó mi intento de utilizar el humor para avivar un debate serio sobre la categoría cambiante y el significado de los pabellones nacionales. En cualquier caso, la realidad es que los pabellones se van a quedar ahí. Es el desafío de Venecia y, de alguna manera, sigue siendo también la atracción de la ciudad. Estas exposiciones deben ser internacionales, mucho más de lo que han sido hasta ahora, y aquellos de nosotros que aceptemos organizarlas deberíamos salir y buscar el arte allí donde se realice. Sin embargo, no se puede organizar una exposición coherente basándose en la representación proporcional de manera que cada país tenga al menos un artista o algo por el estilo. Hay que ir de buena fe siempre que sea posible e ir a ver lo que se puede encontrar que pudiera encajar en el concepto con el que se ha decidido trabajar, pero al final sólo debes poner la obra de

la forma en que sea adecuada a la idea o al enfoque. Si el país X —digamos Islandia— no tiene a nadie que realice el tipo de arte que me interesa, no forzaré la situación y confesaré que no me siento mal en parte porque Islandia ha tenido la oportunidad de mostrar sus obras en un pabellón o en algún otro lugar asociado con la Bienal.

Entonces, no se puede hacer nada con esto...

Así son las cosas. Los ministerios internacionales de cultura y las sociedades para la cultura son los que se ocupan de ello, pero creo que puede haber una mayor coordinación entre los pabellones y el director del resto de las exposiciones. Intentaré entablar esa conversación, no podré hacer mucho, pero la comenzaré e intentaré establecer un principio de que al menos el director pueda estar abierto a las conversaciones con los pabellones. Eso sí se puede hacer.

En 2007, también se celebrarán el Kassel Documenta y el Münster Skulpture Projekt. ¿Será capaz la "vieja" Venecia de resistir a la fuerza de la costumbre y a la calidad de estos dos acontecimientos?

En términos de público de las bienales, no lo sé. No se sabe qué pasará. En otros sentidos, hay tanto público del arte como personas interesadas en conocer la respuesta a la pregunta: ¿Cómo va a funcionar esto? Probablemente haya bastante público, pero en todo caso son exposiciones muy distintas. Documenta no tiene representación nacional, es sólo una muestra temática. Está preparada durante media década y representa un tipo diferente de visión moderna del arte contemporáneo. Münster es fundamentalmente un proyecto escultórico y tiene visiones alternativas de la escultura, aunque en realidad no sea más que eso. Entonces, hay distintas clases de problemas, y estoy seguro de que habrá superposiciones y de que incluso puede que compartan

artistas, pero no creo que vayan a ser el mismo tipo de muestra. Creo que es una invitación a examinar una suma de todo el arte moderno desde un punto de vista y, después, desde otro y luego desde otro. Creo que haré mi exposición a mi manera y sentiré mucha curiosidad por ver lo que van a hacer Münster y Documenta, porque doy por supuesto que serán muy diferentes.

Durante 2007, el centro mundial del arte contemporáneo se situará en Europa...

Creo que el mundo del arte es ahora y lo será mientras usted y yo vivamos policéntrico. No creo que vayamos a tener de nuevo un centro. En realidad pienso que nunca lo ha habido. Creo que hubo comisarios que tuvieron el poder de Nueva York en términos de mercado o de oportunidades de exponer o que el poder de París fue mayor que el de los demás; pero incluso cuando se decía que París era el centro, hubo muchos otros sitios activos en el arte y una de las cosas que está ocurriendo es que, por parte de los comisarios en cuyo nombre hablo, por parte de la historia y de las colecciones, los museos más interesantes están comenzando a incorporar a sus colecciones representaciones realmente buenas de lo que ha sucedido en el arte fuera de París y Nueva York. Una de las cosas que está haciendo el MoMA es coleccionar arte latinoamericano desde sus principios y sus fundadores creyeron en ello. En la década de 1950 dejó de coleccionar porque se pensó que Nueva York era lo único o quizá París; pero ahora, para bien, el museo está empezando a reunir toda esta representación de piezas ausentes del arte latinoamericano, pero se puede decir lo mismo del arte italiano, que apenas está representado en la colección, lo mismo se podría decir del arte alemán hasta hace muy poco y del modernismo en París. Existe modernismo japonés que debería estar en todos estos museos. Existen historias de arte moderno que se remontan a las décadas de 1910 ó 1920 ó 1930 en todo

el mundo, y eso es una señal de que nunca ha habido un solo centro. Creo que Nueva York por fin se ha dejado de hacer -de forma positiva- estas ilusiones.

Quizá porque el mercado del arte también se ha globalizado...

Probablemente sea eso. Los mercados son muy misteriosos, pero no lo son todo. Gracias al hecho de que estuve trabajando en el Museo de Arte Moderno, pude viajar mucho y me saltó a la vista después de un tiempo que se estaban haciendo cosas increíblemente importantes en lugares en donde apenas había un mercado. Sin embargo, no podemos verlas si no hay una comunicación en el mercado. Cuando el mercado se despierta a esta realidad, podemos verlas; así que ahora, digamos que en Latinoamérica, que conozco bastante bien, estamos viendo aspectos del arte moderno que están a la vanguardia de nuestros conocimientos. Ahora de repente algunos artistas de allí de las décadas de 1950 y 1960 se están convirtiendo en artistas cruciales, no sólo en otros artistas interesantes. ¡Por cierto lo mismo ocurre con España!

Ha venido a Madrid para hablar de bienales de arte contemporáneo, pero ¿ha previsto alguna visita a estudios de artistas, a galerías...?

Eso es exactamente a lo que he venido. Los presupuestos de viaje para el comisario de Venecia son muy exigüos, así que en cierto sentido buena parte de mi viaje lo financio hablando y pronunciando conferencias, etcétera, lo que me lleva a lugares que quiero visitar. La próxima semana iré a Taipei. Fui a Australia de esta forma y ahora estoy aquí. Voy a ver que se hace ahora, qué se cuelga en las galerías, de qué artistas no he oído hablar y lo que me pueden contar mis amigos. En mayo y junio volveré a Valencia a instalar la exposición con Elizabeth Murray en el IVAM, y cuando regresé echaré un segundo vistazo.