

REVISTA DE ARTES VISUALES. WWW.RAMONA.ORG.AR
BUENOS AIRES. NOVIEMBRE 2008. 10 PESOS

GLOBALISMOS Y DESCENTRAMIENTOS EN LOS '90
HISTORIA DE UNA TRADUCCIÓN
> MARIANA CERVIÑO

MEDIACIÓN IDENTITARIA: LOS CURADORES DE ARTE
Y LAS POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN CULTURAL
> MARI CARMEN RAMÍREZ

ENTREVISTA A LUIS CAMNITZER:
"GLOBAL CONCEPTUALISM FUE ALGO INTESTINAL
E INCONTROLABLE, AL MISMO TIEMPO QUE
PRESUNTUOSO Y UTÓPICO"
> FERNANDO DAVIS

DANTO INÉDITO
EL CONVENCIONALISMO DE POINCARÉ
Y LOS STOPPAGES DE DUCHAMP
> ARTHUR C. DANTO

POÉTICAS DE LA ACCIÓN DIRECTA
EL ARTE DE LA NECESIDAD: LA IMAGINACIÓN
SUBVERSIVA DE LA ANTI-ROAD PROTESTA
Y RECLAIM THE STREETS (PARTE 1)
> JOHN JORDAN

ramona



Premio 10 años de Bola de Nieve

Artistas eligiendo artistas

bola DE NIEVE

www.boladenieve.org.ar

FUNDACIÓN START
TECNOLOGÍA WEB

ESPACIO
Fundación Telefónica

MacStation

Bola de Nieve es un proyecto de Fundación Start en alianza con Espacio Fundación Telefónica.
El Premio 10 años de Bola de Nieve cuenta con el apoyo de MacStation.

índice

- 7 EDITORIAL
- GLOBALISMOS Y DESCENTRAMIENTOS EN LOS '90
- 8 **Historia de una traducción**
Mariana Cerviño
- Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural**
- 9 **de representación cultural**
Mari Carmen Ramírez
- Entrevista a Luis Camnitzer: "Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico"**
- 24 **algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico"**
Fernando Davis
- DANTO INÉDITO
- 36 **El convencionalismo de Poincaré y los stoppages de Duchamp**
Arthur C. Danto
- POÉTICAS DE LA ACCIÓN DIRECTA
- 44 **El arte de la necesidad: la imaginación subversiva de la anti-road protest y Reclaim the Streets (parte 1)**
John Jordan
- RESEÑAS DE LIBROS
- 54 **El enigma de Gachi Hasper**
Diego González
- 56 **Di Tella Revisited**
Diego Peller
- COMENTARIO DE MUESTRA
- 58 **La palabra a contrapelo**
Luis Espinosa

ramona

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

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

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

Colaboradores permanentes

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

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretarías de redacción

Josefina Infante
Marianela Amorín

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

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

ramonaweb

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

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Mariel Breuer
Tatiana Torres Álvarez

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

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

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Comunicación

Soledad Cuenca

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

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



PREMIO: 07 |
FUNDACION ANDREANI 08 |

ITINERANCIA

INAUGURACIÓN: ROSARIO

05 al 22 de octubre de 2007
Museo Municipal de Bellas Artes
"Juan B. Castagnino" - Av Pellegrini 2202.

1º DESTINO: BUENOS AIRES

6 al 23 de marzo de 2008
Centro Cultural Recoleta - Junín 1930.

2º DESTINO: MENDOZA

4 al 27 de abril de 2008
Espacio Contemporáneo de Arte
9 de Julio y Gutiérrez.

3º DESTINO: CORRIENTES

9 de mayo al 14 de junio.
Museo Provincial de Bellas Artes
"Dr. Juan Ramón Vidal" - San Juan 634.
Centro Cultural "Adolfo Mors" - Pellegrini 542.

4º DESTINO: SALTA

4 al 27 de julio
Museo de Arte Contemporáneo de Salta
Zuñiría 90 1°.

 FUNDACION
ANDREANI

Fundación Andreani • Suipacha 272 • CP C1008AAF • Ciudad de Buenos Aires
Tel. 011 4328-3993 • info@fundacionandreani.org.ar • www.fundacionandreani.org.ar

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

CURRICULUMCERO

08 Concurso nacional para jóvenes artistas

22/10 al 22/11

ROBERTO AIZENBERG

nuevoespacio

ADRIAN VILLAR ROJAS
LO QUE EL FUEGO METRAJO

26/11 al 2/01

CURRICULUMCERO

Muestra de artistas seleccionados

nuevoespacio

VALERIA POGGIO

Florida 1000. C1005AAT
Buenos Aires Argentina
T 54 11 4313 8480
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Invertir en castellano

Casi de cara al verano y para tratar de reponerme de los sustos con los que me han sacudido los mercados, me dispongo a regalarme algunos grandes gustos.

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

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

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

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

Historia de una traducción

Mariana Cerviño

Di con el texto de Mari Carmen Ramírez cuando preparaba el trabajo final para un seminario que dictaba Andrea Giunta en la Maestría de Sociología del Arte del IDAES (Instituto de Altos Estudios Sociales) en el segundo semestre de 2006. El programa del seminario era sobre arte contemporáneo y se centraba en Europa y Estados Unidos, desde la posguerra a la actualidad. Me interesó, por mi tema de tesis, entender las características del escenario internacional en los primeros años de la década del noventa, cuando comenzaba a ser dominante la noción de "arte global". Entre la bibliografía propuesta estaba el presente artículo, en inglés. Tuve que saltar esa traba, acudiendo a mi raso inglés, y muchas horas de enero en la Biblioteca Nacional mirando todos los diccionarios "inglés-español" que había. "Brokering Identities" me resultó totalmente revelador. En primer lugar, por la claridad y la precisión argumentativas, lo que fue para mí un aprendizaje en sí mismo. Y en segundo lugar, por la elocuencia de su explicación. El texto enumera clara y precisamente cuáles son los elementos que se articulan en el discurso de la globalización. Un discurso que está conformando ideas, instituciones, intereses económicos y políti-

cos, y en el centro simbólico, pero también material de esta red, una figura que funciona como centro de anudamientos de esas instancias, que es la figura del curador, devenido "broker cultural". Y describía en qué modo un circuito así configurado determinaba no sólo la circulación, sino también el sentido del arte latinoamericano en los centros. Pero al mismo tiempo que su análisis presentaba un panorama del futuro bastante limitado por los términos en los que se planteaba la circulación de arte de países no centrales en ese circuito "internacional", la propuesta de una posible práctica curatorial que partiera desde esta perspectiva crítica me pareció totalmente promisoría, sabiendo que la autora del texto, además de su actividad académica, se desempeña en esos mismos "centros" como curadora especializada en arte latinoamericano. Aunque conociendo sus dificultades, daba lugar a un modelo distinto al hoy ya tan transitado modelo, que describía en un momento donde esos procesos apenas comenzaban. En su doble práctica de investigadora y curadora planteaba Mari Carmen una feliz diferencia en la mirada. Personalmente, agradezco a Mari Carmen Ramírez por haber respondido cálidamente a mi interés en la publicación de su artículo en castellano, y a **ramona** por darle un lugar.

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

Mari Carmen Ramírez

¿ÁRBITROS ARTÍSTICOS O AGENTES CULTURALES?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), pp. 232-5.
4> Gerardo Mosquera ha analizado incisivamente este fenómeno en su texto “Power and the intercultural circulation of

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ta⁸. El impacto a largo plazo de este proceso sugiere una nueva forma de intercambio cultural entre Estados Unidos y la América Latina: aquella gestada desde *el interior* comunitario de la población de origen latino establecida en Estados Unidos ejerciendo presión sobre el centro del poder mismo. Para entender las fuerzas que entran en juego para la representación del arte latinoamericano en Estados Unidos, es preciso distinguir, por lo tanto, las demandas pragmáticas de las ideológicas en el cimiento del proyecto político de los latinos establecidos en Norteamérica, además de las condiciones específicas impuestas por el fenómeno del arte latinoamericano *dentro* de este país. En el primer caso, las cuestiones centradas en la lucha de los artistas latinos por acceso igualitario a los mercados e instituciones del arte; en el segundo, lo que está en juego es el funcionamiento de un mercado transnacional en expansión para el arte latinoamericano. A pesar de la solidaridad compartida por el idioma y la cultura entre ambos grupos, la divergencia de los intereses que los guían no construye necesariamente una alianza natural. Enfocaré, entonces, lo "latinoamericano" y lo "latino" como categorías separadas procurando entender cómo y por qué difieren, de existir un cimiento común entre ambas. Para lograr eficacia, dicha tarea debe ser emprendida desde la perspectiva simultánea "interna-externa"; es decir, una perspectiva que tome en cuenta el punto de vista latinoamericano dentro y fuera de Estados Unidos, dentro y fuera de los tan impugnados fundamentos del multiculturalismo. Desde esta perspectiva bifocal, la oleada de exhibiciones y actividades del mercado de arte latinoamericano, desde mediados de los

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

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

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

ochenta, puede ser vista como resultado de tensiones generadas por un par de procesos contradictorios y aparentemente separados: por un lado, las dinámicas de integración global que están alterando las relaciones entre Latinoamérica y Estados Unidos (así como la primera y el resto del mundo); por el otro, las políticas identitarias y el multiculturalismo que han venido transformando a Estados Unidos, en sus adentros. A pesar de la aparente contradicción, tales procesos dependen uno del otro. Su interdependencia forma parte del modo cómo las demandas del mercado capitalista global han tenido repercusión en las nociones de identidades, tanto ancestrales como recientes. Al contrario de ser una falacia generalizada, el capitalismo tardío del consumo no opera a través de la homogeneización cultural, sino por intermedio del *márketing* de la apariencia, ya sea de la "diferencia" o bien de la particularidad. Esta lógica del capitalismo de consumo es la responsable de recientes nociones identitarias, las cuales resultan de un proceso alterno de adaptación /resistencia a las complejas demandas de símbolos culturales dentro de los mercados de consumo⁹. La clave de este proceso es la noción de mercado transnacional guiado por imágenes de fondo nacional o étnico y símbolos en forma de mercancías artísticas que diseminan significados. Véanse, como ejemplo, los esfuerzos llevados a cabo en la última década para integrar a los países latinoamericanos en la dinámica de un nuevo orden mundial que se han visto urgidos de intercambio de capital cultural para tener acceso a privilegios financieros y económicos¹⁰. Una de las formas no reconocidas por las cuales ese intercambio tuvo lugar

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

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

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

IDENTIDADES DEL MAINSTREAM

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

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

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

13> Una discusión parcial sobre las exhibiciones de arte latinoamericano organizadas antes de 1980 puede encontrarse en *ibid.* (1988), pp. 191-212.
14> *Ibid.*, pp. 192 y 194.
15> *Ibid.*, p. 194. El establecimiento del programa de exhibiciones de la Unión Panamericana (hoy el Museo de Arte Moderno para América Latina, bajo la

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

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

un abierto reconocimiento de la situación crítica que se vivía y de la consiguiente necesidad de fortalecer las relaciones con los vecinos del sur. Alfred H. Barr, el influyente curador del MoMA, observaba cómo este prejuicio político mediatizaba toda discusión o apreciación sobre arte latinoamericano en los círculos norteamericanos.¹⁶ El mismo Barr, al describir sus propios esfuerzos curatoriales en nombre del arte latinoamericano, se refiere a ellos como “intervenciones menores”, consistentes en “una breve visita, algún interés genuino y unos cuantas adquisiciones por poca monta”.¹⁷ Como consecuencia, la representación del arte latinoamericano que se origina de esta política intervencionista fue una bolsa de todo que intentaba reconciliar, con cautela, productos artísticos que fueran “internacionales en estilo y carácter”; en otras palabras, cuya calidad pudiera medirse de acuerdo a los patrones del modernismo norteamericano o de la vanguardia europea, frente a un arte más problemático basado en “valores nacionales o locales”, en general pensado para ser transmitido en forma de “realismo provinciano”.¹⁸ El segundo boom de exhibiciones de arte latinoamericano ocurre entre 1959 y 1970. El período fija un precedente más cercano para la representación de arte latinoamericano en Estados Unidos, en nuestros días. Con la intensificación de la Guerra Fría, la onda expansiva creada por la Revolución Cubana y el surgimiento de la superpotencia norteamericana tanto en lo económico como en lo político, la importancia estraté-

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

tral de una red internacional controlada por el poder creciente de fundaciones privadas, de corporaciones y demás sectores de la élite empresarial. Laurence Alloway, Thomas Messer, Stanton Catlin, Sam Hunter, José Gómez Sircé y, desde Buenos Aires, Jorge Romero Brest –asistido, ocasionalmente, por las curiosas incursiones de Clement Greenberg– viajaron ida y vuelta entre Nueva York y las principales capitales de América del Sur, *mapeando* la “internacionalización” del arte latinoamericano. Puesta en ristre en el debate “modernidad” vs. “raíces”, la representación del arte latinoamericano que resultó de esta red, apenas establecida, se fundamentó en la absorción de rasgos particulares de la identidad latinoamericana dentro del parámetro homogeneizante del modernismo euroamericano, entendido en aquel entonces como Expresionismo Abstracto y sus variantes. Una versión regional de la identidad fue reemplazada por el acceso a la comunidad “universal” del arte moderno”. De manera similar, Latinoamérica intentaba obtener acceso igualitario a estructuras tanto de exhibición como de mercado que apoyaban este tipo de intercambio artístico, pero éstas tarde o temprano vacilaron debido a sus marcados prejuicios y a su índole artificial. Una instancia que ilustra este fracaso fue el fallido intento de Jorge Romero Brest de estimular un mercado internacional para el arte argentino a través de actividades promocionales del Instituto di Tella en Buenos Aires.²¹ En la mayoría de los países del continente, el esfuerzo por la internacionalización se topó simultáneamente con tenaz resistencia de la intelectualidad local, la cual apoyaba modelos alternativos de desarrollo político y

cultural. En este contexto comenzó a delinearse el primer intento de elaborar una práctica curatorial crítica que tuviera en cuenta el punto de vista latinoamericano. Durante los sesenta, las críticas de arte Marta Traba y Raquel Tibol, a falta del rol de curador “profesional”, sentaron pie en ambos terrenos.²² La aseveración de Traba de que “Hoy ninguna exhibición de Latinoamérica acusa significado propio. La exhibición es importante, o no, en la medida en que se relaciona con, y deriva de, formas artísticas ajenas al continente,”²³ tórnase indicador de los acalorados debates con los que se aspiraba a situar la cultura y el arte como lugares de resistencia al imperialismo norteamericano. Como resultado de este legado crítico, y hasta muy recientemente, Estados Unidos no eran considerados como ápice de interés cultural para los artistas latinoamericanos. A comienzos de los setenta, las condiciones que suscitaban este tipo de intercambio artístico entre Latinoamérica y Estados Unidos desaparecieron como consecuencia de las dictaduras militares que aislaron a algunos de los más importantes países de Sudamérica del resto del mundo. No fue sino hasta mediados de los ochenta, cuando la tercera ola de exhibiciones y actividades de mercado coge por sorpresa al mundillo del arte en Estados Unidos, que nuestro arte pasa a llamar la atención, de nuevo, en el ámbito cultural del país. Sin embargo, lo que carece de precedentes entonces es que los factores económicos y políticos que tornaron atractiva a Latinoamérica para Estados Unidos, aparentemente han disminuido en forma considerable. Es decir, con el desmantelamiento de la Guerra Fría, la disolución de los

16> Alfred H. Barr, “Problems of research and documentation in contemporary Latin American Art”, en *Studies in Latin American Art: Proceedings of a Conference Held at the Museum of Modern Art New York, 28-31 May 1945*, (org.) Elizabeth Wilder (New York: American Council of Learned Societies, 1949), pp.38-9.
17> *Ibid.*, (1949), p. 41.

18> *Ibid.*, p.39 (subrayado en el original)
19> Ver John King, *El di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglione, 1985), pp. 18-19 y 35-42; además de Néstor García Canclini, *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*, (México D.F.: Siglo Veintiuno Editores[1979], 1988), pp. 100-8.
20> Las exhibiciones más influyentes del

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

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

art” (1988), pp. 201-12.

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

23> Ver de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1973); Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento* (México D.F.: Ediciones Sámará, 1992).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

estadounidense. Ver "Globalización e intermediación cultural", (1994), s.p. 26> Ver García Canclini, *Culturas híbridas* (1990), pp. 81-93.

27> *Mito y magia en América: los ochenta*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1991; y *México: Splendors of*

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

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

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

Las complejidades en la presente arena de relaciones Estados Unidos/América Latina produjeron un impacto definitivo en el rol de las prácticas curatoriales con respecto a la representación del arte latinoamericano. La crisis de vacío orgánico generada por los movimientos de oposición política a lo largo del continente, la desaparición del marco bilateral que articulaba las prácticas de resistencia, así como su substitución por el molde del mercado neoliberal, no ha hecho sino desplazar tanto a artistas como a intelectuales de sus papeles tradicionales en el ámbito público de dichos países.²⁹ En vez de ello, el curador emerge como el agente primario de una gran red de intereses privatizados. Las nuevas condiciones han dispuesto que el curador se transforme en un "ciudadano transnacional, responsable de una cartografía de la disolución de las fronteras culturales."³⁰ A resultas de ello se ha dado un intercambio entre su posición ética de "resistencia crítica" anterior por el actual papel neutral del "broker cultural". La historia de la representación de los grupos de origen latino en Estados Unidos contrasta bruscamente con la del arte latinoamericano aquí esbozado. Es imprescindible recordar que, como tantas otras minorías étnicas, tales grupos fueron sistemáticamente excluidos del mundo norteamericano del arte hasta bien entrados los ochenta, cuando la muestra *Hispanic Art in*

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

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

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

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

intermediación cultural", (1994), s.p.
30> Ivo Mesquita, *Cartographies* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), pp. 13-62.
31> Véase, como ejemplo, Jacinto

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

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

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

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

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

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

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

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

HACIA UNA RENOVACIÓN DE LAS PRÁCTICAS CURATORIALES

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

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

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

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

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

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

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

José Cárdenas,
novísimo suscriptor

Susana Marengo
renovaste, qué bueno!

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

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

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

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

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

Fernando Davis²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tucumán arde y Tupamaros, entre el arte y la política

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

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

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

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

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

Fine Arts, 2004).
⁴ Se refiere a "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America", publicado en el catálogo de la exposición *Latin American Artists of the*

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

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

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

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

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

Global Conceptualism como estrategia

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

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

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

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

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

5> Stimson, Blake. “Dada – situationism/ tupamaros – conceptualism”: an interview with Luis Camnitzer”, en: Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Didácticas de la Liberación”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Didácticas de la Liberación"

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

ellas la "función de la desmaterialización" (un término caro a los relatos canónicos del arte conceptual) y el "rol de la pedagogía". Respecto a la primera, señalas que la desmaterialización en las prácticas latinoamericanas no aparece como resultado de una especulación formalista, en tanto que consecuencia o derivación de los planteos minimalistas. El "rol de la pedagogía", otra de estas áreas de problemas, constituye una de las principales apuestas del programa crítico del conceptualismo latinoamericano y aparece anunciada en el mismo título de tu libro "Didactics of Liberation". Por otro lado, me interesa el tipo de aproximación metodológica que hacés de estas prácticas en tu libro. Hablás allí de dos "metáforas metodológicas", intraducibles al inglés y provenientes de las prácticas culinarias latinoamericanas, "compota" y "salpicón", como alternativas a otras más utilizadas ("genealogía" o "constelación", por ejemplo).

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

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

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

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

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

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

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

Estimado Alejandro Ros

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

Atentamente.

David Criado

Susana Machicao

Bienal Internacional del Cartel Bolivia

El diseño gráfico no es arte

Estimado Alejandro,

Muchas gracias por su rapidez al mandar su trabajo.

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

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

Un gran abrazo desde Bolivia

David Criado

Presidente del Grupo Catalográfica

El convencionalismo de Poincaré y los *stoppages* de Duchamp

Arthur C. Danto

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

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

ladarse ellos mismos a la cuarta dimensión—vivir en ella, por así decir—y lo que aprendieron de Poincaré fue la idea de que ni la geometría euclidiana ni la tridimensional eran obligatorias. Quizá sintieron que ya se había llegado lo más lejos posible en la representación del mundo por medios tradicionales. La cuarta dimensión parecía un mundo completamente nuevo cuya representación podía ser, para dicho mundo, tan exacta como lo eran las representaciones tridimensionales para nuestro mundo real. Y, en efecto, los artistas en los que estoy pensando se veían a sí mismos pintando un mundo distinto de aquel en el que se hallaban. Esas representaciones podían parecer extrañas en el mundo tridimensional, pero bastante normales en el “ámbito de la cuarta dimensión”. Curiosamente, esa era una manera de persistir en la tradición del arte representacional: simplemente se cambiaba el mundo a ser representado y se le hallaba su geometría. Esto no entró nunca dentro de las aspiraciones del propio Poincaré, si bien es cierto que esbozó maneras de entrenarse para que pudiésemos percibir en cuatro dimensiones. En

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

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

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

Esta y todas las notas al pie son de J.F.V. 2> Jules Henri Poincaré (1854-1912) matemático francés y filósofo de la ciencia. Su libro *Science et hypothèse*

apareció en 1901.

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

4> Juego de palabras intraducible: “square pegs and round holes are enough ill-suited”. 5> El grupo de cubistas de Puteaux, nombre de la localidad cercana a París

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

observado". En astronomía, el término, que también se utiliza en fotografía, tiene también otros sentidos más específicos. 11> Ernst Nagel (1901-1985), filósofo de la ciencia, desarrolló su carrera en EE.

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

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

lógico (Barcelona, Paidós, 2002), libro que apareció originalmente en 1953. 13> Para *stoppages*, ver nota 1. 14> *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884) [Planicie: un relato de varias dimensiones], popular novela del

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

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

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

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

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

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

Traducción del inglés y notas: José Fernández Vega.

Revisión: Eduardo Santiere, Jimena Pestalardo y Mario Gradowczyk

Este texto, hasta ahora inédito en cualquier idioma, es el único que su autor dedicó íntegramente a Marcel Duchamp

Agradecemos a Arthur C. Danto por la generosa autorización para traducirlo y publicarlo por primera vez en castellano y en ramona.

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

<<http://www.marcel Duchamp.org/symposium/index.html>>

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

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

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

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

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

fueron hechas siguiendo en uno de los lados el contorno que dibujaba cada hilo tal como había caído. 18> El autor hace un juego de palabras

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

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

John Jordan

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

Tristan Tzara,
Manifiesto dadá, 1919

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

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

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

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

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

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

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

Salamanca, Salamanca, 2001].

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

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

alrededor del año 2040 los ecosistemas del planeta perderán toda capacidad de renovarse; ello nos deja apenas unas décadas para dar vuelta a la situación. Está cada vez más claro que no tenemos tiempo para ser desapasionados, que no puede haber límites a la imaginación subversiva. Podría haber elegido cualquiera de las inspiradoras campañas y acciones de los años noventa para ilustrar mi tesis: los sobrecogedores túneles en el Aeropuerto de Manchester, el extraordinario Fuerte Trolhiem contra la A30 en Devon o los monu-

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

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

mentales poblados de "árboles-casa" en la carretera de circunvalación de Newbury, por nombrar sólo algunos⁶. La razón por la que me voy a centrar en la campaña No M11 Link Road en Londres y en *Reclaim the Streets* es mi implicación personal. No pretendo ser objetivo: en efecto, mi argumentación es esencialmente contraria a la noción de objetividad y demanda una sociedad en la que lo personal y lo político, lo apasionado y lo pragmático, el arte y la vida cotidiana, sean uno.

La separación entre el arte, la política y la vida cotidiana es un fenómeno histórico relativamente reciente y sobre todo localizado en las sociedades basadas en los valores culturales occidentales: los mismos valores que están en el centro de los problemas ecológicos y sociales globales. Christopher Manes, activista de Earth First!, cineasta y medievalista, cree que:

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

tecnocráticas sobre la consecución de una existencia humana óptima a expensas de todas las otras formas de vida"⁷.

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

6> Se puede encontrar información general sobre la historia de las acciones de *Reclaim the Streets* en la página oficial del grupo (no siempre bien dotada): <<http://rts.gn.apc.org>>. De los "árboles-casa" se hablará más adelante: constituyó una de las invenciones tácticas de acción directa más espectaculares del grupo. En principio consistía en vivir en las copas de los árboles para interrumpir su tala; más tarde, amparándose, sorprendentemente, en la ley británica, se declaraba un árbol domicilio propio: viviendo en su copa se prevenía por un tiempo imprevisible la destrucción de bosques enteros (véase nota 13) [NdT].
7> *Ibidem*, pág. 28.

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

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

El arte ha fracasado históricamente con toda claridad como medio para importar la imaginación y la creatividad a los movimientos que propugnan el cambio social⁸. Las condiciones políticas presentes requieren que nos desplacemos de esa categoría; en efecto, tenemos que desplazarnos de todas las categorías, sean el arte, la política o la ciencia. El poder de la protesta DiY proviene de la manera en que claramente "da cuerpo al rechazo de la esfera especializada de la vieja política, así como del arte y de la vida cotidiana"⁹. Su insistencia en una creatividad en el seno de la cual tanto el arte como los artistas y las artistas son invisibles la convierte en un singular punto de inflexión histórico en la corriente de la resistencia creativa. Haciendo que el arte sea completamente invisible, la protesta DiY le devuelve su poder de transformación social; como dijo Dubuffet, "el arte... ama guardar el incógnito. Sus mejores momentos suceden cuando olvida cómo se llama"¹⁰.

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

"La poesía es un acto que engendra nuevas realidades; es la realización de la teoría radical, el acto revolucionario *par excellence*" Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, 1967"¹¹

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

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

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

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

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

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