

ERAVT

Nº2
LA ESCRITURA DEL ARTE

**SEDA
BEATLE**

**AMANTE
CHICAGO**

**CAMISA
BICICLETA**

V SALON ATENAS MUSEO

BOGOTA NOVIEMBRE 1979

V SALON ATENAS

MUSEO DE ARTE MODERNO BOGOTA NOVIEMBRE 1979
AMANTE / CHICAGO ADOLFO BERNAL

V SALON ATENAS MUSEO DE ARTE MODERNO
CAMISA / BICICLETA ADOLFO

V SALON ATENAS



ERRATA#

Nº2, AGOSTO 2010

ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Alcalde Mayor de Bogotá

Samuel Moreno Rojas

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Catalina Ramírez Vallejo

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales

Jorge Jaramillo Jaramillo

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Liliana Angulo, Katia González Martínez, Ernesto Restrepo, Berna Chique, Yolanda Rincón y Sergio Jiménez

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este segundo número que presentamos es **La escritura del arte**.

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Director Jorge Jaramillo Jaramillo

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Editores invitados Karen Cordero Reiman (México)

Comité editorial

- Carrera de Artes Visuales, U. Pontificia Javeriana: Diego Mendoza
- Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño: Rita Hinojosa de Parra
- Departamento de Arte, U. de los Andes: Lina Espinosa
- Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia: Ricardo Arcos-Palma
- Instituto Taller de Creación, U. Nacional de Colombia: Gustavo Zalamea
- Licenciatura en Artes Visuales, U. Pedagógica: Mayra Carrillo
- Maestría en Museología, U. Nacional de Colombia: William López
- Programa de Artes Plásticas, U. del Bosque: Katia González Martínez
- Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital: Pedro Pablo Gómez
- Programa de Bellas Artes, U. Jorge Tadeo Lozano: Francisco López Arango

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Karen Cordero Reiman (México), Laura Malosetti Costa (Argentina), James Elkins (Estados Unidos), Ivonne Pini (Uruguay), Clemente Padín (Uruguay), Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Felipe Ehrenberg (México), Luis Camnitzer (Uruguay), Luis Romero (Venezuela), Jaime Gili (Venezuela), León Ferrari (Argentina), Fernando Davis (Argentina), Fernanda Nogueira (Brasil), Andrea Giunta (Argentina) y Tony Evanko (México).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Jorge Echavarría Carvajal, Jaime Cerón, Gloria Posada, Katia González Martínez, Germán Martínez Cañas, Jaime Tarazona, Juan Mejía, Luis Liévano Keshava, Milena Bonilla, Dominique Rodríguez Dalvard, Javier Domínguez Hernández, Santiago Vélez, Carlos Jiménez, Julia Buenaventura de Cayses y Alejandro Martín.

Agradecimientos Álvaro Barrios, Luis Ángel Parra (Arte Dos Gráfico), Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Centro de Arte Experimental Vigo y Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de ERRATA#, ni de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Traducción Ana Pérez Calderón

Fotografía Pablo Adarme

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama ↴

www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo María Villa Largacha, Fredy Javier Ordóñez y Francisco Thaine

Impresión Nomos Impresores S.A.

Contacto

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (57-1) 282 94 91 ext. 228-122

Calle 10 # 3 - 16, Bogotá, Colombia

revistaerrata@fgaa.gov.co

artesplasticas.revista@gmail.com

Foto carátula: Adolfo Bernal, *Carteles y volantes* de la serie *Obra impresa/urbana*, intervención en el espacio público, noviembre de 1979, V Salón Atenas, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Archivo del artista.

ARTES

Nº2
LA ESCRITURA DEL ARTE

contenido

ERRATA # 2, AGOSTO DE 2010

LA ESCRITURA DEL ARTE

EDITORIAL 12

16 DEVENIR / ARTE / ESCRITURA

La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, 20
nuevas objetivaciones

Karen Cordero Reiman

44 *Las metáforas de las historias del arte*

Jorge Echavarría Carvajal

Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina 60

Ivonne Pini

86 *Curaduría e investigación. Historias en tiempos largos*

Laura Malosetti Costa

Contraindicaciones del discurso: sobre escribir el arte 104

Jaime Cerón

120 *Cámara dolorosa. Extractos de una obra en proceso, escrito en contra de*
La cámara lúcida

James Elkins

138

DOSSIER

Adolfo Bernal por Gloria Posada
Bernardo Salcedo por Katia González Martínez
Clemente Padín
Edgardo Antonio Vigo
Felipe Ehrenberg
Germán Martínez Cañas
Jaime Tarazona
Juan Mejía
Luis Camnitzer
Luis Liévano *Keshava*
Milena Bonilla
Tipos Móviles

194

ENTREVISTA

La Nueva Poesía y las redes alternativas

Entrevista a Clemente Padín por Fernando Davis y Fernanda Nogueira

210

A: DENTRO

Coloquio Errata# 0, El lugar de la política en el arte

Dominique Rodríguez Dalvard

Las vanguardias, la conceptualización del arte y la belleza hoy

Javier Domínguez Hernández

219

A: FUERA

¡No venda su alma: regálela!

Tony Evanko y Santiago Vélez

El fetiche, la ironía y la parodia

Carlos Jiménez

Arte ó Archivos. América Latina y otras geografías desde 1920 al presente

Andrea Giunta

Paralelas convergentes: arte y política

Julia Buenaventura de Cayses

235

PUBLICADOS

241

PÁGINASAZULES

INSERTO León Ferrari

colaboran en ERRATA# N°2

Clemente Padín

Poeta experimental, artista, diseñador gráfico, arte-correísta, performer, curador, videísta y networker. Licenciado en Letras, dirigió las revistas *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10* en la década de los sesenta. Ha expuesto individualmente en Estados Unidos, Italia, Corea, Argentina, Uruguay, Alemania, España, Canadá, Brasil, Bélgica y Japón. Ha sido invitado a la XVI Bienal de São Paulo (Brasil, 1981), a la Bienal de La Habana (Cuba, 1984 y 2000), a la Bienal de Cuenca (Ecuador, 2002) y a la segunda Bienal de Arte en Tesalónica (Grecia, 2009). Ha sido becado por la Academia de Artes y Letras de Alemania (1984). Desde *La poesía debe ser hecha por todos* (Montevideo, 1970), ha realizado cientos de *performances*, es autor de veinte libros y centenares de notas y artículos. Ha participado en múltiples eventos en Internet desde 1992 y ha editado dos CD-ROM con trabajos de Net Art. Ha sido distinguido con el Premio Pedro Figari a la trayectoria artística en su país (Uruguay, 2005). Fue curador de Concentrado Acción (2007) y del Encuentro de Poesía Experimental «Amanda Berenguer» en la Galería del MEC (Montevideo, Uruguay, agosto de 2008). En 2010 expuso en el Centro Cultural de España en Santo Domingo (República Dominicana) y en la Weselburg de Bremen (Alemania). En octubre expondrá en Document-Art de Buenos Aires. Es docente de posgrado en el Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires (Argentina).

Edgardo Antonio Vigo

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1953. Creó *Diagonal Cero* (1962), revista experimental pionera, que distribuyó localmente y en el exterior. En 1967 fundó el Museo Ambulante de la Xilografía de La Plata. Organizó, para el Instituto Di Tella, la «Primera Exposición de Novísima Poesía» (1969), la cual presentó por primera vez en Argentina un amplio panorama de la poesía visual nacional e internacional. Junto a Horacio Zabala, organizó la «Última exposición de arte correo» (1975) en la Galería Arte Nuevo de la ciudad de Buenos Aires. En 1976 sufrió la desaparición de su hijo Abel Luis (Palomo) durante el golpe militar, lo que tiñe políticamente su obra y su accionar futuro. En 1991 fue invitado a presentar su retrospectiva «Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo» en la Fundación San Telmo en Capital Federal. Durante 1994 fue seleccionado para la XXII Bienal de São Paulo junto a Pablo Suárez y Libero Badii. Antes de fallecer, el 4 de noviembre de 1997, Edgardo Antonio Vigo cedió la custodia de su obra, sus papeles y archivo a la Fundación Centro de Artes Visuales de La Plata y se fundó así el Centro de Arte Experimental Vigo, que funciona en la casa que fuera el taller del artista.

Felipe Ehrenberg

Oriundo de Tlacopac, en la Ciudad de México, se formó como pintor, escultor y grabador, bajo la tutela

de maestros como Matthias Goeritz y José Chávez Morado. Ha participado, desde 1965, en certámenes nacionales e internacionales, siempre fuera de concurso, salvo dos veces, en las que fue galardonado con el Premio Femirama para Pintura (Buenos Aires, 1968) y el Premio Perpetua (Inglaterra, 1974), por el diseño e ilustraciones del libro mimeográfico del escritor inglés Opal L. Nations, intitulado *The Man Who Entered Pictures* (*El hombre que entraba a cuadros*). Ha presentado más de 70 exhibiciones individuales y participado en no menos de 200 exposiciones colectivas (casi todas de carácter experimental), realizadas en las principales capitales del mundo. En México, Ehrenberg es mejor conocido como pintor y dibujante. Desde mayo del 2007, Ehrenberg es director de relaciones internacionales de Televisión América Latina (TAL). Actualmente, presenta la exposición «Manchuria, visión periférica», retrospectiva —de 50 años de carrera— curada por Fernando Llanos.

Fernando Davis

Investigador, curador independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional de Arte. Su tesis doctoral aborda las prácticas conceptuales en la ciudad de La Plata (Argentina), a partir de la producción del artista Edgardo Antonio Vigo. Impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur e integra el proyecto de investigación «Redes artísticas alternativas: las

ediciones de poesía visual y el arte correo». Fue el curador de la exposición «Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra» en la Fundación OSDE (Buenos Aires, 2009). Es autor, entre otros escritos, de «Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo» (São Paulo, Annablume, USP-MAC y AECID, 2009), editado por Cristina Freire y Ana Longoni, y de *Romero* (Buenos Aires, Fundación Espigas, en prensa). Ha publicado en las revistas *Ramona* (Buenos Aires), *Katatay* (La Plata), *Artecontexto* (Madrid), *Carta* (Madrid) y *Papers d'Art* (Girona).

Fernanda Nogueira

Investigadora, traductora y crítica literaria. Ha sido becaria del Programa de Estudios Independientes del Museu d'Art Contemporani de Barcelona en el periodo 2008–2009. Concluyó, en 2010, su maestría en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo. En 2007 colaboró en la XXVII Bial de São Paulo y, entre 2005 y 2007, fue becaria del CNP para investigar la colección de arte conceptual del Museu de Arte Contemporânea da USP. Ha traducido al portugués y castellano el libro *Conceitualismos do Sul//Sur* (São Paulo, Annablume, USP-MAC y AECID, 2009) editado por Cristina Freire y Ana Longoni. Desde 2008 integra la plataforma internacional de trabajo Conceptualismos del Sur y es investigadora del proyecto «Redes artísticas alternativas: las ediciones de poesía visual

y el arte correo». Es colaboradora habitual de *Arte-contexto* (Madrid) y sus textos han sido publicados en revistas como *Ramona* (Buenos Aires) y *Arte&Ensaïos* (Rio de Janeiro).

Germán Martínez Cañas

Artista plástico de la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en las siguientes exposiciones colectivas internacionales. En 1994: V Bienal de La Habana, Centro Wifredo Lam (Cuba); XXV Feria Internacional de Arte, Messe Basel (Basilea, Suiza); «Colombia ya hace P-Art-E 25.94», Galería Valenzuela y Klenner, Messe Basel (Alemania); y «Lo más representativo de la V Bienal de La Habana» (Achen, Alemania). En 1995: Premio La Joven Estampa, Martes Colectivo (La Habana, Cuba); «A propósito de Colombia», Galería BBK (Colonia, Alemania); y la XI Bienal de Grabado de Curitiba (Curitiba, Brasil). En 1996: «La figura: conciencia de la escala humana», Colombian Center (Nueva York, EE. UU.); y la VI Bienal de La Habana, Centro Wifredo Lam (Cuba). En 1999: Impresión repetida, Postales, Martes Colectivo (Australia). Y en el 2000: IV Bienal de Estandartes, Centro Cultural Tijuana (México) y «Amigo Racism», Galería de la Raza (San Francisco, EE. UU.).

Gloria Posada

Antropóloga de la Universidad de Antioquia y Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en Patrimonio Histórico y Natural de la Universidad de Huelva (España). Es candidata al doctorado en Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Ha realizado investigaciones curatoriales para el Banco de la República, el Museo de Antioquia y el XII Salón Regional de Artistas Centrooccidente Antioquia. Sus artículos han sido publicados en los periódicos *Arteria*, *El Mundo* y *El Tiempo*, y en las revistas *Literal Latin American Voices*, *Arcadia*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica de México*, *Revista Universidad de Antioquia* y *Deshora*. Como artista ha expuesto su trabajo desde 1990 en Colombia y en el exterior.

Ivonne Pini

Realizó sus estudios de Historia en su ciudad natal, Montevideo (Uruguay). Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, donde es profesora titular y emérita. Coordinadora del grupo de investigación en Historia del Arte de América Latina y Colombia en el Doctorado en Arte de la misma universidad. Entre los libros que ha publicado se encuentran: *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-30* (2000) y *Fragments de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado* (2001). De su autoría son diversos ensayos sobre arte latinoamericano, tales como: «Colombia», en *Latin American Art in the Twentieth Century* (2004), y «Arte latinoamericano de 1930 a la actualidad», en *Historia General de América Latina* (2006). Es editora ejecutiva de la revista *Art Nexus* y miembro del comité científico de la revista *Ensayos*.

Jaime Cerón

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional y magíster en Historia y Teoría del Arte de la misma universidad. Su trabajo se ha desarrollado en cinco frentes: la docencia, la crítica, la curaduría, la investigación teórica y la gestión cultural. Ha sido docente de las facultades de arte de universidades como la Jorge Tadeo Lozano, los Andes, la Academia Superior de Artes de Bogotá, la Javeriana y la Nacional. En 1997 se vinculó al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, en donde ocupó el cargo de Gerente de Artes Plásticas hasta julio de 2007. Actualmente se desempeña como crítico de arte y curador independiente y es parte del comité editorial de la revista *Arcadia* y el periódico *Arteria*.

Jaime Gili

Licenciado en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona con doctorado en la misma universidad, y maestría en Pintura del Royal College of Art de Londres. Ha sido merecedor de diferentes reconocimientos y residencias en . Gran parte de su trayectoria la ha llevado acabo en Londres, Madrid, Berna, Miami, Dublín, Barcelona, Melbourne y Buenos

Aires. Entre sus exposiciones más significativas están: «Jaime Gili makes things triangular» en la Riflemaker Gallery (Londres); «Villa Jelmini—the complex of respect» curada por Philippe Pirotte en la Kunsthalle de Berna; y «PR 04 Tribute to the Messenger», una muestra colectiva organizada por M&M Proyectos (Puerto Rico, 2004), así como su participación en la Bial de Arquitectura de Londres con la obra *Ruta Rota*.

Jaime Tarazona

Graduado en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá en el año 2000, donde obtuvo mención laureada. Posteriormente realizó la Maestría en Bellas Artes en Central Saint Martins College of Art en Londres entre los años 2008 y 2009, por la cual obtuvo grado de distinción. Ha participado en exposiciones tanto colectivas como individuales a nivel nacional e internacional desde 1998. También se ha desempeñado como docente desde el año 2002 en diferentes universidades de Bogotá, y ha dictado talleres de arte en algunas ciudades colombianas, auspiciado por el Banco de la República. Sus proyectos artísticos se caracterizaron en un principio por planteamientos socioeconómicos entre lo urbano y rural dentro del contexto colombiano. Actualmente se encuentra desarrollando proyectos sobre la manera como la arquitectura y el urbanismo han moldeado y homogenizado el concepto de ciudad a nivel global.

James Elkins

Ejerce la cátedra E. C. Chadbourne en el Departamento de Historia del Arte, Teoría y Crítica en School of the Art Institute of Chicago. Su formación comprende estudios de posgrado en Pintura y en Historia del Arte. Escribe sobre la historia y teoría de las imágenes en el arte, la ciencia y la naturaleza. Entre sus libros más recientes se encuentran: *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (2003); *What Happened to Art Criticism?* (2003); *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (2004); *Master Narratives and Their Discontents* (2005), y *Six Stories from the End of Representation: Images in Painting, Photography, Microscopy, Astronomy, Particle Physics, and Quantum*

Mechanics, 1985–2000 (2008). Actualmente edita dos series de libros para la editorial Routledge: «The Art Seminar» (conversaciones sobre diferentes temas en la teoría del arte) y «Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts» (monografías cortas sobre la configuración del siglo XX). Asimismo, organiza una serie de seminarios con el nombre «Stone Summer Theory Institute».

Jorge Echavarría Carvajal

Licenciado en Idiomas y Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Magíster en Psicopedagogía de la Universidad de Antioquia, magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín) y especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte de esta misma universidad. Profesor asociado en la Escuela de Estudios Filosóficos y Culturales de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín) desde 1995. Realizador del programa semanal «Literatura para oír» de la Radio Bolivariana y otras miniserias radiales. Codirector de la revista *Extensión Cultural* de la UN y miembro del comité editorial de diferentes publicaciones universitarias. Editor de la serie «Cuadernos de estética expandida» del posgrado en Estética de la Universidad Nacional. Ha recibido distintos reconocimientos a su labor como docente universitario e investigador. Ha participado recientemente en los libros *Política científica y tecnológica, Estado y sociedad* (2009), *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para discusión. Cuadernos de trabajo I* (2009) y el catálogo *Estéticas del desarraigo, desplazamiento forzado en Colombia* (2009).

Juan Mejía

Artista plástico de la Universidad de los Andes (1993). Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2004). Profesor asistente del Departamento de Arte de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, donde dicta talleres de dibujo y pintura. También ha sido docente en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y

tutor en la Maestría de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Bogotá. Se dedica también a la producción de su obra artística. Expone individual y colectivamente desde 1995 en espacios y eventos nacionales e internacionales de arte contemporáneo. El año pasado participó en la III Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico con un proyecto en colaboración con Giovanni Vargas. Ha recibido varias distinciones, como el primer premio del VII Salón Regional de Artistas (1995), el primer premio del «Salón de agosto», de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (1996), y el premio Solidarte (1997).

Karen Cordero Reiman

Historiadora del arte, profesora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro fundador del centro de investigación Curare, Espacio Crítico para las Artes, e integrante del consejo editorial de su revista. Realizó sus estudios de licenciatura en Swarthmore College (Pennsylvania, EE. UU.) y sus estudios de maestría y doctorado en Yale University (Connecticut, EE. UU.). Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte mexicano del siglo XX, sobre todo con respecto a las relaciones entre los llamados «arte culto» y «arte popular» y los discursos museológicos, y con relación a la historiografía del arte mexicano y cuerpo, género e identidad sexual. Entre las más recientes se destacan «The Best Maugard Drawing Method: A Common Ground for Modern Mexicanist Aesthetics» en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (2010) y «Construcciones y desplazamientos: figuraciones de lo rural en el arte mexicano» en *Paraíso recobrado: escenario rural del arte mexicano* (2010). También ha tenido una participación constante en el ámbito museístico, con actividades de curaduría, asesoría e investigación. Su curaduría más reciente es «Afecto diverso. Géneros en flujo» en el Museo Universitario del Chopo (Ciudad de México, 2010).

Katía González Martínez

Maestra en Artes Plásticas de la Academia Superior de Artes de Bogotá y magíster en Historia y Teoría

del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Entre 2008 y 2009 fue investigadora del equipo colombiano, coordinado por Carmen María Jaramillo, del Proyecto Archivo Digital y Publicaciones de Arte Latinoamericano del siglo XX, liderado por el International Center for the Arts of the Americas (ICAA), adscrito al Museo de Bellas Artes de Houston. Es profesora del programa de Artes Plásticas de la Universidad El Bosque, el cual dirigió entre 2002 y 2005, y de la Especialización en Educación Artística Integral de la Universidad Nacional de Colombia. Es investigadora independiente de arte colombiano, en particular el relacionado con la ciudad de Cali.

Laura Malosetti Costa

Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires, investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales en la Universidad Nacional de San Martín, profesora de Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XIX en el mismo instituto y de Arte Europeo del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano, entre los que se pueden mencionar *Los primeros modernos* (2001), *Collivadino* (2006) y *Cuadros de viaje* (2008). Compiladora de *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (2009). Curadora de la exposición «Pampa, Ciudad y Suburbio» en IMAGO (Buenos Aires) y de «Primeros Modernos en Buenos Aires» en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), entre otras.

León Ferrari

Artista argentino que desde 1955 realiza dibujos, collages y objetos con y sin un significado crítico al poder, a la intolerancia, a la religión. Ha participado en las exposiciones colectivas: «Di Tella» (1965), «Homenaje al Che» (1967), «Tucumán arde» (1968), «Malvenido Rockefeller» (1969), Bienal de La Habana (1986, 1994 y 2001), «Veinte años (1996), «Re-aligning Vision» (1997), «Identidad» (1998), «Cantos paralelos» (1999), «Global

Conceptualism: Points of Origin» (1999), «Heterotopías» (2000), «Inverted Utopias» (2004). Vivió en Brasil entre 1976 y 1991. Ha publicado: *Palabras ajenas* (1967), *Nosotros no sabíamos* (1976), *Parahereges* (1986), *Cuadro escrito* (1984), *Hombres* (1984), *Biblia* (1989), *Exégesis* (1993), *La bondadosa crueldad* (2000) y (2005). Entre los numerosos premios que ha recibido se encuentran la Medalla de las Abuelas de Plaza de Mayo (1997), la Beca Guggenheim (1995), el del Salón Belgrano (1998), el Premio Costantini (2000), el Premio Clamor Brzeska (2003), el León de Oro en la LII Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia 2007 y el Premio ALBA por la Vida en Artes y Letras (2009), otorgado por la Casa de las Américas de Cuba.

Luis Camnitzer

Artista uruguayo, nació en Alemania y actualmente reside en Estados Unidos. Estudió Arquitectura y Escultura en la Universidad del Uruguay y Escultura y Grabado en la Academia de Munich. Profesor emérito de la Universidad de Nueva York, creador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo y asesor pedagógico de la Fundación Cisneros. Entre sus premios y reconocimientos se pueden mencionar: el de la Bienal de Chile (1963/68), el de la Bienal de Puerto Rico (1970), el de la Bienal de Liubliana (Eslovenia, 1973), la Bienal de Venecia (1988) y el primer premio del Salón Internacional de Estandartes de Tijuana. Entre sus últimas publicaciones se encuentra *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*.

Luis Liévano Keshava

Pedagogo, comunicador e investigador, tiene experiencia en gestión y periodismo cultural relacionado con las culturas urbanas y la música popular, y experiencia en pedagogía de la comunicación con diversas comunidades. Realizador de radio y video desde hace más de 15 años. Cuentero y autor de libros para niños. Grafitero desde hace 25 años. Publicista independiente. Consultor para el diseño de estrategias de comunicación en Radio Comunitaria y Conflicto con la Red de Solidaridad y del proyecto de Emisoras Indígenas del Ministerio de Comunicaciones. Entre otras publicaciones están *Autobiograffiti* (1996) y *Tanta*

tinta tonta (2007). A propósito de sus 25 años como grafitero, recientemente ha presentado su trabajo de humor, grafiti y stand up comedy *Kontra la pared* en salas de Bogotá, como el Gimnasio Moderno, Teatro La Mama y Casa Ensamble, y en Nueva York. Actualmente termina un documental de 50 minutos sobre 25 años del grafiti en Bogotá.

Milena Bonilla

Maestra en Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, su trabajo vincula diferentes medios entre los cuales están el video, el dibujo, la escultura y la fotografía. Su trabajo ha hecho parte de exposiciones individuales y colectivas. Entre las individuales se pueden mencionar: «Manuscritos» (2008) y «Limítrofe» (2006) en la Galería Valenzuela Klenner (Bogotá, 2008); «Lugares Comunes. Bocetos para jardín» en la Alianza Colombo Francesa (Bogotá, 2004); y, entre las muestras colectivas, destacan: «Morality Act VI: Remember Humanity» en Witte de With (Róterdam, 2010); «Whose Map is it?» en el Institute of International Visual Arts (Londres, 2010); la X Bienal de La Habana (2009); «Once More with Feeling» en Photographer's Gallery (Londres, 2008); la Tercera Bienal de Bucarest (2008); «Revolución Industrial» en el Museo Universitario de Ciencias y Artes Roma de la Universidad Autónoma de México (2008); «Historia natural y política» en la Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango (2008). Actualmente Milena Bonilla se encuentra desarrollando, en Ámsterdam, una residencia por un período de dos años en la Rijksakademie van beeldende kunsten del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de Holanda.

editorial

En el campo de las artes visuales, la escritura es fuente y medio de reflexión y análisis entre historiadores, críticos, teóricos, curadores y artistas. Por esta razón, *ERRATA#* ha dedicado su tercer número al tema de «La escritura del arte», y busca con ello presentar diversas reflexiones sobre las nuevas posibilidades de escribir y leer la historia y crítica del arte —especialmente en Latinoamérica—, así como explorar los múltiples procesos de escritura desarrollados desde la creación, la historiografía, la curaduría, la teoría y la crítica del arte.

Nuestro mayor interés es intentar abarcar los diferentes tratamientos sobre el tema, desde los teóricos hasta los estéticos y políticos. Qué se escribe; cómo puede escribirse, cuestionarse y reescribirse la historia del arte; desde qué horizontes conceptuales se ha estado escribiendo, y desde cuáles pueden leerse el arte y su historia, son algunos de los aspectos tratados por los seis autores invitados a esta entrega de *ERRATA#*.

Junto a Karen Cordero Reiman (México) como editora internacional, presentamos los artículos de Laura Malosetti Costa (Argentina), James Elkins (Estados Unidos), Ivonne Pini (Uruguay), Jorge Echavarría Carvajal y Jaime Cerón (Colombia). Cada uno escribe desde su propia voz y, en especial, desde su propia experiencia —sea curatorial, investigativa, docente o creativa—, y expone un análisis crítico sobre la escritura en la historia del arte.

Y que mejor manera de ofrecer una reflexión sobre la escritura que poder escuchar (leer) a los artífices de la palabra misma. Por eso el *Dossier* de este número está compuesto por doce artistas, nacionales e internacionales, que comparten su experiencia artística *con* y *desde* la palabra, la palabra-texto, la palabra-objeto, la palabra-grafiti, la palabra-cartel, incluso el arte-correo, la crítica y la poesía visual y experimental. Se reúnen aquí los ensayos de Clemente Padín (Uruguay), Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Felipe Ehrenberg (México), Luis Camnitzer (Uruguay) y el proyecto Tipos Móviles de Luis Romero (Venezuela). También se incluyen los textos de los artistas colombianos Germán Martínez Cañas, Jaime Tarazona, Juan Mejía, Luis Liévano *Keshava*, Milena Bonilla, y otros dos sobre los artistas ya fallecidos Adolfo Bernal y Bernardo Salcedo.

Además, ya que las palabras son acciones y que muchos artistas se han servido del arte como acción política de denuncia y resistencia, hemos dedicado un espacio a la palabra dialogada en la *Entrevista* que los investigadores Fernando Davis (Argentina) y Fernanda Nogueira (Brasil) hacen el artista Clemente Padín, quien ha trabajado desde la década de los sesenta en diferentes *performances* y publicaciones independientes de poesía experimental. Y en el *Inserto* contamos con la participación del artista argentino León Ferrari, quien a sus noventa años y con más de 60 años de experiencia artística nos comparte una muestra de la exposición titulada «León Ferrari, esculturas, lycopódios (xerografías), heliografías, gravuras en metal e livros», que hizo en el Museo Guido Viaro, Curitiba (Brasil) en 1980.

Teniendo en cuenta que los textos que aquí se ofrecen pueden devenir en punto de referencia para analizar las categorías y modos de escritura, así como su relación con la lectura y posterior apropiación de estos, consideramos que el tema de la escritura no se agota en el papel. Por ello, *ERRATA#* ofrece por tercera vez su coloquio, como un escenario de debate e intercambio que aporta nuevas lecturas y señala puntos de interés acerca de los procesos de escritura sobre el arte desde diversos ámbitos profesionales. Entre los invitados se encuentran: Dominique Rodríguez (periodista cultural del diario *El Tiempo*), Santiago Mutis (escritor, tutor de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia), Efrén Giraldo (ensayista y crítico), Víctor Quinche Ramírez (profesor de la Universidad del Rosario), Pedro Adrián Zuluaga (periodista cultural y crítico de cine), José Alejandro Restrepo (artista, investigador y docente), Sol Henaro (investigadora y curadora mexicana) y Bernardo Ortiz (artista, crítico y docente). Esperamos contar con la participación de todos nuestros lectores.

La reflexión sobre la escritura y el arte, sobre los límites y las tensiones entre la representación plástica y verbal, es un campo de debate central para el sistema artístico actual. Si bien la interrelación entre escritura y arte puede encontrarse desde la Antigüedad, adquirió una presencia más evidente en el siglo XIX con el auge de la crítica y la historia del arte como elementos decisivos del ámbito artístico. Con el auge del arte conceptual en el siglo XX, sus implicaciones se hicieron aún más claras. Asimismo, la atención sobre el lenguaje como constructor de realidades y herramienta para desconstruirlas —tanto en el psicoanálisis como en las teorías estructuralista y postestructuralista— ha puesto el acento sobre la escritura, entendida como la inscripción de significado, en cuanto ámbito de creación no solo artística, sino social. Este número de *ERRATA#* recoge diversas reflexiones sobre esta problemática, que en sus contenidos y sus aproximaciones presentan distintas facetas del tema.

En mi texto, «La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones», interrogo los límites y los deslizamientos entre la crítica, la historia y la historiografía como campos de escritura sobre el arte, y presento la curaduría como una forma de escritura multisensorial. Asimismo, examino los cambios en mi propia postura sobre la escritura de la historia del arte a lo largo de mis años como profesional en el campo y como docente de historiografía y metodología de la historia del arte. Estas transformaciones son reflejo, de alguna manera, no solo del cambio en mi posición como investigadora, sino de los cambios en la disciplina en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI, que han abierto nuevas posibilidades para el relato histórico-artístico. A raíz de estos planteamientos, comparo —a partir de dos ejemplos concretos del ámbito mexicano— las posibilidades de construir renovadas estrategias discursivas tanto en el museo como en el libro, y analizo los límites y alcances de estos últimos.

El artículo «Las metáforas de las historias del arte» de Jorge Echavarría, filósofo colombiano especializado en el campo de la estética, revisa las fisuras que oculta la aparente solidez disciplinaria de la historia del arte. Estas fisuras estarían constituidas tanto por las transformaciones en el sistema artístico y en las tecnologías de producción —que atentan contra la posibilidad de una historia del arte universal o global—, como por la diversidad de las metáforas utilizadas por los historiadores, que conllevan variadas y a menudo opuestas construcciones conceptuales y discursivas del arte y su desarrollo espacio-temporal. A partir de este panorama, vislumbra una historia del arte reconfigurada que, con perspectivas y miradas más complejas, emerge sin pretensiones universalizantes ni categorías de análisis imponentes.

Ivonne Pini, historiadora del arte de origen uruguayo radicada en Colombia, plantea el proceso y las vicisitudes de la construcción de relatos histórico-críticos sobre el arte latinoamericano desde los años sesenta hasta el presente, y examina por cortes de décadas los diversos modelos, paradigmas y debates que han predominado en la historia, en la crítica y en la conceptualización de exposiciones, generadas en América Latina y otras regiones. Desde la óptica de la historiografía latinoamericanista

contemporánea, la autora muestra una trayectoria que denota ciertos paralelismos con la que plantea Echavarría, aunque sus parámetros espacio-temporales son diferentes. Además, en función de la complejidad del campo de estudio, articula los principales retos políticos y teórico-metodológicos que enfrenta el historiador del arte latinoamericano hoy en día.

El artículo de Laura Malosetti, «Curaduría e investigación. Historias en tiempos largos», aborda la articulación entre el ámbito universitario y el museo como espacios que fomentan y presentan escrituras del arte por medio de libros y exposiciones. Parte de la propia experiencia respecto del proceso de transformación de su tesis doctoral «Imágenes para un proyecto de *civilización*. Condiciones de la producción artística en Buenos Aires (1876–1896)», defendida en la Universidad de Buenos Aires en el año 2000; publicada luego en el libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Fondo de Cultura Económica, 2001); y, unos años después, configurada como exposición temporal en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires bajo el título «Primeros modernos en Buenos Aires» (MNBA, 2007). Malosetti ubica el desarrollo de este trabajo en relación con las transformaciones en la aproximación teórico-metodológica de la disciplina en Argentina y en el mundo durante las últimas décadas del siglo XX. También analiza los desafíos de su transformación de un soporte textual a uno museal no solo en sus contenidos y discurso, sino en la conceptualización de un acto comunicativo que permitiría una relectura contemporánea de obras canónicas de la historia del arte argentino.

Jaime Cerón, crítico y curador colombiano, examina el cambio de paradigmas con respecto al arte en la contemporaneidad, en la que se privilegian criterios conceptuales y se encuentran cada vez más imbricados los discursos teóricos de los propios creadores, críticos y curadores, y también —implícitamente— las diversas perspectivas fenomenológicas y estéticas que encarnan. El autor ejemplifica este proceso con el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX, cuando predominaba la voz crítica de Marta Traba, y con el análisis de la trayectoria de la artista plástica Beatriz González y de las diversas interpretaciones que se han realizado sobre su obra desde los setenta hasta el presente. En su texto, además, reemplaza la noción de «obra de arte» por la de «práctica artística» para reflejar la construcción plural y fluctuante de sus significados.

El trabajo de James Elkins, historiador del arte estadounidense, es un referente ineludible en la discusión contemporánea sobre la historia, la crítica, el arte y sus fronteras —tanto conceptuales como geopolíticas—, y es mencionado por otros autores en este número. El texto que contribuye a este conjunto, titulado «Cámara dolorosa», es un extracto de una obra en proceso, donde entabla un diálogo con Roland Barthes, uno de los principales teóricos de la escritura de la segunda mitad del siglo XX. Allí toma como objeto de análisis, crítica e intervención el libro *La cámara lúcida*, donde Barthes, hacia el final de su vida, transformó su estrategia de escritura hacia un lenguaje más poético y autorreflexivo. Elkins reflexiona sobre la recepción

del libro y su objeto de estudio —la fotografía—, a la vez que busca construir un texto propio que cita formalmente la «extrañeza» del escrito del autor francés. El resultado, un texto experimental sobre un texto experimental, pone en tela de juicio la teoría sobre la fotografía, el papel de la subjetividad y la objetividad en la escritura, y también la naturaleza de la contribución de Barthes a la historiografía del arte.

La obra y el texto de León Ferrari que se presentan en el *Dossier* de este número exploran aquel lugar donde el grafismo, el dibujo, da lugar a la escritura; y la vida y el tacto, al dibujo. Asimismo, una docena de creadores plásticos también han contribuido a la revista con obras y escritos que abordan por medio de diversas perspectivas la relación entre las artes plásticas y la palabra, lo que complementa los puntos de vista desarrollados en los ensayos con una variedad de miradas desde las artes plásticas contemporáneas.

A través de este conjunto textual y visual, pretendemos acercar al lector a una reflexión analítica y crítica sobre la escritura del arte y a su relación con tradiciones disciplinarias y géneros diversos, así como con diferentes contextos institucionales y formatos. Los mismos textos ofrecen una variedad de ejemplos de formas de escritura y voces autorales, a la vez que aluden a diferentes épocas y contextos geopolíticos. Esperamos así, ante todo, comunicar algo de la riqueza y complejidad que se abre en los intersticios entre la palabra y la imagen, e incitar a su exploración creativa de parte del público de *ERRATA#*.

LA ESCRITURA DE LA
HISTORIA DEL ARTE:
SUMANDO(SE)
SUBJETIVIDADES,
NUEVAS OBJETIVIDADES

Karen Cordero Reiman



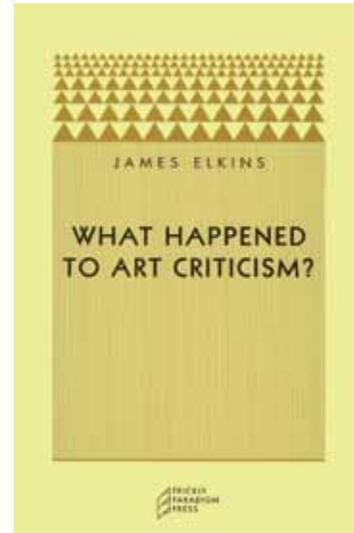
El mundo de las imágenes y el mundo del arte
están absorbidos por el mundo de las finanzas,
así la imagen se ha convertido en un bien de
consumo y el arte en un bien de especulación.
La mejor arma contra la especulación econó-
mica es la especulación filosófica.
Georges Didi-Huberman

Este ensayo resume diversas reflexiones sobre el estatuto y la práctica de la escritura sobre el arte —desde la crítica, la historia y la curaduría—, lo mismo que sobre su enseñanza como elemento fundamental de la formación del estudioso del arte, y en ambos casos con referencia al reto señalado por Didi-Huberman, de la escritura como estrategia frente a la complejidad del sistema artístico actual.

El relato como poder

Traducir el arte en un relato es la base de la disciplina de la historia del arte, es convertir la experiencia sensorial o corporal, y su incorporación consciente, en categorías lingüísticas, en modos de ordenamiento conceptual a los que a menudo se les ha otorgado la categoría de «objetivos», pues se sustentan en metodologías que entretienen la forma y la materia de artefactos (y su recepción) con procesos culturales y políticos. Fruto de esta operación es una rica tradición de análisis y producción de conocimiento, la estructuración de un campo académico que ha tendido redes —como aclara Donald Preziosi— con una cantidad significativa de profesiones y actividades afines, que incluyen «la crítica de arte, la filosofía estética, la práctica artística, el *connoisseurship* o peritaje artístico, el mercado de arte, la museología, el turismo, los sistemas de la moda, y la industria del patrimonio» (Preziosi 1998, 13). Ella ha producido un mundo en el cual las estructuras y los valores generados y difundidos en su actividad tienen categoría de realidad y credibilidad, al punto en que a menudo se nos olvida que son construcciones. La escritura sobre el arte, y en particular la escritura que lo inscribe en la historia (o sea, que ocupa los discursos que ubican el arte como parte de la «Historia»), en gran medida, de hecho, ha definido qué se considera «Arte» al legitimar ciertas categorías de objetos y marginar otros; ha argumentado su valor relativo y absoluto; ha creado términos (estilos, corrientes, movimientos) que facilitan establecer relaciones conceptuales entre obras, pero que a la vez corren el peligro de reemplazar el acto de mirada y la vivencia, o de relegar su potencialidad. Y ha avalado artistas, en términos simbólicos, pero también mercantiles; ha creado instituciones museales que plasman en sus paredes y en la puesta en escena de las obras de arte un discurso que constituye una suerte de escritura en el espacio de las macro-narrativas oficiales, en aras de convertir estas narrativas en memoria colectiva, por medio de una vivencia en cuerpo propio; en fin, la escritura sobre el arte hoy en día, e históricamente, es un vehículo de poder. El análisis de esta construcción de poder —canonizado como Historia— es labor actualmente de la crítica y la historiografía.

Carátula del libro *What Happened to Art Criticism?* de James Elkins, 2003, Chicago: Prickly Paradigm Press.



Desde luego, la sociología del arte y la historia social del arte se han ocupado también de analizar este aspecto, pero lo han hecho más en términos de instituciones y grupos sociales que en términos de sus herramientas lingüísticas y conceptuales. Sin duda estos enfoques ligados a las ciencias sociales aportan elementos claves para facilitar que, a partir del «giro lingüístico» —bautizado por W.J.T. Mitchell e impulsado por la semiótica, el estructuralismo y sus consecuencias teóricas y prácticas—, se desarrollaran modos más precisos de analizar el poder y su instauración cultural (desde luego, el trabajo de Foucault también es clave en este sentido).

La crítica y la historiografía, con todo, se constituyen más bien como dos campos de «ataque» a la hegemonía histórica que en principio busca cerrar significados; campos que además han contribuido a cierto desmantelamiento de los límites disciplinares de la historia del arte tradicional y sus modos de escritura. Asimismo, la curaduría, entendida como escritura, retoma las voces y perspectivas de la crítica y la historiografía, plasmándolas en términos de espaciamento y vivencia corporal y sensorial. Estas formas de escritura, por lo tanto, han abierto otras vías para manejar el arte y su poder a la luz del pensamiento contemporáneo o, más bien, de las diversas formas de pensar contemporáneas.

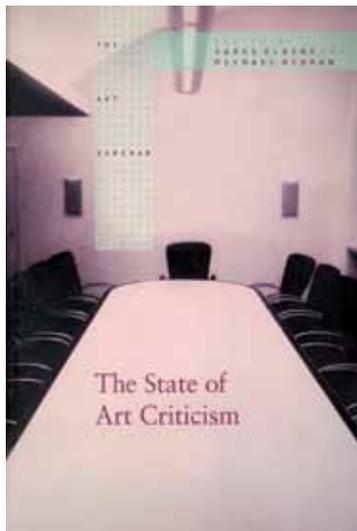
De crítica, historiografía y curaduría

La crítica de arte, como la curaduría, es un campo amorfo que si bien tiene una sólida tradición desde Diderot y Baudelaire —proveniente primordialmente de la literatura y el periodismo—, no tiene una relación estable ni clara con la historia del arte. Existe cierta idea (que cuenta entre sus proponentes a José Fernández Arenas) de que la crítica de arte y la historia del arte son campos opuestos; el uno ocupado con el presente, el otro con el pasado (Fernández Arenas 1984, 32–38). Claramente esta posición es insostenible hoy en día, dada la importancia y protagonismo que el estudio del arte contemporáneo ha tomado dentro de la disciplina de la historia del arte.

Sin embargo, y a pesar de este hecho, existen pocos cursos de crítica de arte en el ámbito académico; la mayoría de los que existen se imparten más bien en programas de formación de artistas, no de historiadores del arte (y aún más curiosa es su ausencia en programas de escritura creativa y literatura, que son sus filiales históricos).

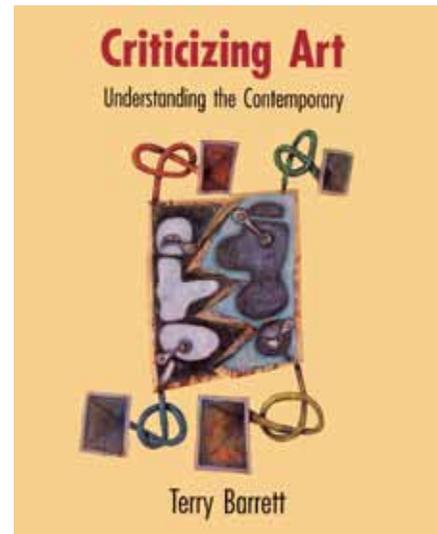
Dos de los académicos que se han dedicado de manera más sistemática a analizar este campo son James Elkins y Terry Barrett. El primero es autor de un breve volumen titulado *What Happened to Art Criticism?* (Elkins 2003), y más recientemente editor (con Michael Newman) de un volumen colectivo titulado *The State of Art Criticism* (Elkins y Newman 2008); y el segundo es autor de un manual titulado *Criticizing Art: Understanding the Contemporary* (Barrett 1994). Los dos coinciden en remarcar la diversidad, complejidad y heterogeneidad del campo de la crítica hoy y su transformación con respecto a la tradición. En sus orígenes en el siglo XVIII y XIX, la crítica estaba claramente ligada al ejercicio y a la fundamentación conceptual del juicio estético y artístico dentro un ámbito informado por el espíritu de la Ilustración. En este contexto, el público de las exposiciones de los salones de la academia emergía como un grupo de consumidores en potencia en una sociedad moderna en proceso de transformación política, económica y cultural; un grupo necesitado de educación estética para contrarrestar el peligro de lo que se intuía como un inminente caos desatado por los procesos de industrialización y democratización (Calvo Serraller 1996, 153-156).

Hoy en día existen múltiples tipos de crítica, según vengán asociados con diversos campos en los que el arte se consume de varias formas. Elkins desglosa siete categorías de crítica, cada una correspondiente a un público y medio diferente, que sirven para mediar el poder del arte y su inscripción social de diferentes maneras: estas van desde la crítica para catálogos de galerías (que, según, Elkins casi nadie lee) hasta la crítica filosófica que pocos entienden, pasando por la crítica descriptiva y la crítica cultural. El panorama que emerge del libro de Barrett, basado principalmente



Carátula del libro *The State of Art Criticism* de James Elkins y Michael Newman (eds.), 2008, New York – London: Routledge.

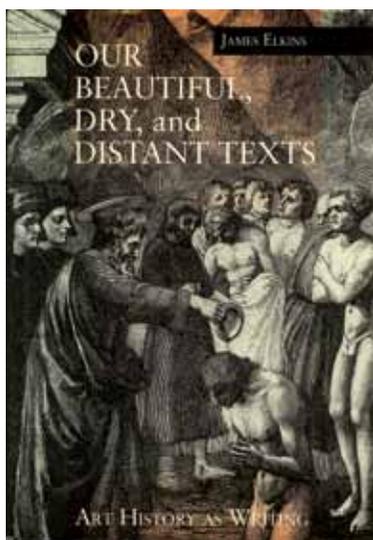
Carátula del libro *Criticizing Art: Understanding the Contemporary* de Terry Barrett, 1994, Mountain View: Mayfield Publishing Company.



en entrevistas y testimonios ofrecidos por críticos y artistas, es parecido; aunque su postura es más alentadora, pues su objetivo final es animar a sus estudiantes a escribir con plena conciencia de la complejidad del campo.

Tanto Elkins como Barrett dan en sus textos la impresión de una disolución del sentido fijo de la palabra «crítica» en una diversidad de prácticas de escritura que responden a fines y se difunden en medios muy diversos, algunos muy ligados al mercado, y otros a la construcción de ensayos para un público interdisciplinar, pero en todos el común denominador es el papel de mediación entre el arte, el artista y el público. Ninguno de los dos, sin embargo, aborda en detalle la relación de la crítica con la historia del arte; aunque reconocen que algunos críticos son también historiadores del arte o tienen formación en esta disciplina (sobre todo en el rubro de la crítica como «tratado académico» que comenta Elkins). Vale mencionar aquí que Elkins tiene, por otro lado, un texto sobre la escritura en la historia del arte titulado *Our Beautiful Dry and Distant Texts* (1997), en alusión al alejamiento emotivo de su objeto de estudio que generalmente procura el historiador en su discurso, en busca de un tono científico, postura que —podríamos pensar inicialmente— se opone a la subjetividad y pasión que se asocian con la crítica.

Un acercamiento más claro y sugestivo sobre la relación de la historia y la crítica de arte puede construirse apuntalado en varios textos, y ante todo, observando algunas tendencias o corrientes recientes en la historia del arte y otras disciplinas afines. En un expediente interesantísimo del *Art Bulletin* titulado «Writing (and) the History of Art», David Carrier, junto con otros autores, propone el término *art writing* (escritura sobre el arte) para nombrar un campo de acción que puede moverse entre el objetivismo tradicional de la historia y el subjetivismo estereotípico de la crítica con mayor libertad, y que se regocija en el placer de experimentar con la voz (Carrier 1996). Otros ensayistas en el mismo expediente, entre los que destacan Paul Barolsky y Linda Schele,



Carátula del libro *Our Beautiful Dry and Distant Texts: Art History as Writing* de James Elkins, 1997, University Park: Pennsylvania University Press.

reivindican la importancia de que el historiador del arte se *reconozca* como escritor y ejerza este oficio con maestría y conciencia, lo cual permitiría no solo el acercamiento claro a —y la construcción de— públicos más diversos, sino una coherencia con la valoración de la estética que sugiere el objeto de estudio de esta disciplina (Barolsky, et ál. 1996).

En su capítulo sobre «La crítica del arte versus la historia del arte», publicado en *Art History after Modernism*, Hans Belting sugiere que a la luz del arte y el pensamiento contemporáneos difícilmente puede sostenerse la dicotomía entre objetividad y subjetividad en estas prácticas (o campos de acción). Se requiere más bien un reconocimiento —paralelo al que se ha dado en el arte contemporáneo— de la relatividad de la percepción y la verdad, y asumir las consecuencias de este precepto en un proceso de reconstitución interdisciplinaria del campo de estudio, el análisis y la escritura sobre el arte (Belting 2003). Esto, claro está, en relación dialógica con las transformaciones de la obra y la relación entre obra y comentario que su inserción entre materia y concepto sugiere. Y, en tercer lugar, aunque la situación actual está lejos de la que contextualiza a los autores que estudia Michael Podro en *Los historiadores críticos del arte* (1982), su distinción entre el que describe y el que aporta una reflexión teórica a partir de un análisis detallado de la obra (en cuanto presencia y materia) hace eco de los planteamientos de Panofsky en «La historia del arte en cuanto disciplina humanística» (1979), y se puede aplicar con provecho a una reflexión sobre qué puede aportar un historiador del arte al campo de la escritura sobre el arte hoy, ya liberado del imperativo científico que marcaba los años de consolidación de la disciplina.

Hoy en día, habiendo reconocido que la historia del arte y, en general, las humanidades, si no todas las disciplinas, son interpretativas, se puede plantear una escritura informada por una conciencia historiográfica y fundamentada al mismo tiempo en su compenetración con el artefacto —en su carácter de productor de significado en el

presente—. Ya no hace falta reprimir la conciencia del carácter relacional del conocimiento que producimos, lo cual a la vez nos permite desarrollar estrategias teórico-prácticas que incluyan una reflexión sobre el modo de escritura y el análisis de las obras plásticas (y otros fenómenos de la cultura material y visual), que se ayude de las herramientas de campos como la fenomenología y la hermenéutica. Simultáneamente cobra nueva importancia el estudio formal y social del arte, donde se construyen nuevas intenciones que no corresponden a imperativos disciplinares sino a una conciencia más clara de la escritura como herramienta de poder y de diálogo; herramienta de relectura y de construcción, no de «realidades» o «verdades», pero sí de nuevas posibilidades de narrar y significar el mundo, así como de reinscripciones y revaloraciones de las posibilidades representadas por otros momentos y contextos.

Es aquí donde vale la pena subrayar el aporte de la historiografía, y en particular de la llamada «nueva historiografía», como un componente en este proceso de reelaboración de las posibilidades disciplinares. Autores como Hayden White, por ejemplo, nos proporcionan elementos para analizar los modelos literarios de la historia y el modo como estos construyen realidades (White 1975 y 1986). En un trabajo que acerca las herramientas de la crítica textual literaria y los estudios de la recepción al análisis del discurso histórico, White proporciona un modelo pertinente para el análisis de la *acción* del texto sobre el arte, por una parte y, por otra, de los elementos que entran en juego en su construcción de la experiencia y conciencia del lector/espectador, construyendo un registro que pone en tela de juicio la relación entre verdad y ficción en los relatos históricos. Aquí la historiografía se aparta entonces de su papel tradicional de dar cuenta de fuentes para convertirse en una disciplina de análisis del discurso autorreflexivo; opera a partir del reconocimiento de que finalmente no podemos conocer los hechos del pasado sino solamente las huellas que dejaron, y a la vez las narraciones generadas a partir de la inscripción discursiva de estas huellas.

El trabajo de análisis de los discursos historiográficos en la historia del arte iniciado por Belting, Preziosi y Didi-Huberman, entre otros, abre la posibilidad de experimentación con nuevos modelos y la constitución de un campo de estudio que incorpora la conciencia del poder de la escritura y su acción en el público —características de algunas vertientes de la crítica— con el rigor analítico que se mueve entre la vivencia de la obra y su evocación literaria (véanse Belting 1987; Preziosi 1989; Preziosi 1998; Didi-Huberman 2005).

El análisis de la exposición de arte como vehículo de ordenamiento narrativo de la experiencia sensorial y corporal ha dado lugar también a la experimentación en este ámbito con nuevas estrategias narrativas que promueven una recepción distinta tanto en lo conceptual como en lo vivencial. El cuerpo entra en juego en el ejercicio de la curaduría como punto de partida para cualquier construcción de sentido en el arte, pero también como un vehículo necesario para todo ejercicio crítico o reflexivo que busque romper las barreras artificiales entre lo subjetivo y lo objetivo en el ámbito de la percepción.

Sin embargo, en nuestra época de repente parecería que la omnipresencia de las imágenes y la capacidad tecnológica e imaginaria de evocación del objeto atentan contra el sentido del museo, visto este como recinto donde se tiene el privilegio de presenciar el objeto estético en un contexto espacial y temporal alterno que invita a la reflexión. Y tanto más si ubicamos el poder del arte, de la cultura visual, en su recepción: en las construcciones y reconstrucciones de imaginarios que cataliza. Entonces, ¿es a partir de la experiencia vital o de las mediaciones que nos acercamos a la galería? ¿Qué puede aportar la vivencia directa del objeto en un mundo dominado por metadiscursos, donde se anuncia que puedo visitar el Louvre sin moverme de mi computadora, o donde la visita al museo se articula en relación con expectativas producidas por la mercadotecnia y las múltiples mediaciones existentes entre los objetos, los sentidos y la construcción de significados?

Algunas experiencias curatoriales concretas han sido decisivas para mis reflexiones al respecto, ya que por medio del discurso entrelazado de las obras, la museografía, la selección de elementos textuales y actividades complementarias, ellas han podido incidir en la vivencia y conciencia corporal del público, lo mismo que en mi propia percepción de las posibilidades de la exposición en este sentido. A partir de estas experiencias he llegado a concebir la curaduría como una forma de escritura con imágenes, objetos y algún apoyo textual; esto es, como una herramienta por medio de la cual el historiador del arte puede generar posibilidades narrativas y perceptuales desde el diálogo entre la visualidad, la multisensorialidad y la palabra. La concepción del cuerpo y su lugar en la construcción de esta narrativa es crucial si entendemos la exposición como un dispositivo para la resignificación de la cultura visual y para que los planteamientos teórico-historiográficos actuales se traduzcan en vivencia. Y, finalmente, la posibilidad de que la construcción de la memoria y la vivencia del arte se conviertan en un diálogo, y no en una narración homogénea o utópica, constituye una de las consecuencias más interesantes de este proceso.

Enseñando historiografía: reinventando metanarrativas

¿Cómo formarse y cómo formar paralelamente a estudiantes para asumir esta tarea de manera consciente y crítica, a la luz de la «tradición» de la disciplina, y a la vez como herederos y partícipes de su proceso continuo de transformación, construcción y deconstrucción? Pero, por otra parte, cabe preguntar qué particularidades tiene este proceso en México, donde a pesar de la importante presencia simbólica que ha tenido el arte en su historia —y en particular desde inicios del siglo XX— el campo de estudio de la historia del arte sigue siendo marginal y se encuentra en constante peligro de colonización o extinción por otras áreas de las humanidades y ciencias sociales. Y, paralelamente también, preguntarme cómo se entrelaza mi propio proceso de escritura, su despliegue en el espacio y el tiempo, y su diálogo con mis vivencias personales, con mi identidad como historiadora del arte y con mi persistente interacción transdisciplinar.

Estas preguntas me remiten a una reflexión sobre la experiencia docente en historiografía y metodología de la historia del arte con alumnos de licenciatura y posgrado de historia del arte que he tenido a lo largo de los últimos veinte años; y a los cambios en mi propia postura sobre la historiografía a través de este periodo, que son reflejo —de alguna manera— del cambio no solo en mi posición personal como investigadora, sino de las transformaciones de la disciplina y del arte mismo, que han abierto nuevas posibilidades para la narrativa histórico-artística.

En este periodo hemos pasado de un abordaje de la historia del arte a partir del estudio de metodologías a su conceptualización desde la historiografía y la textualidad. ¿Qué implica este cambio? Básicamente el paso de una visión de la historia del arte como una disciplina que *es* a una que *se hace*. La historiografía se convierte en una herramienta para el autoconocimiento disciplinar, para preguntar —con Hans Belting (1987)— por qué alguien un buen día decidió que había que escribir sobre el arte y, más aún, escribir desde los parámetros de la narración histórico-científica. Exploramos las implicaciones de estos primeros esfuerzos de «disciplinar» la experiencia estética y ponerla al servicio de una narrativa que explica, categoriza, jerarquiza y define el «buen arte» y sus significaciones. Analizamos la manera como los textos navegan entre la presencia del fenómeno artístico y su estatuto de registros o huellas que permiten objetivar el pasado, construir una memoria colectiva por medio de la escritura. Vemos cómo se experimenta con y se consolidan metodologías que buscan traducir los procesos de percepción y significación en términos de reglas y, a la vez, en el proceso de su aplicación revelan sus limitaciones y contradicciones. Presenciamos como lectores la construcción de un andamiaje disciplinar en términos conceptuales e institucionales —tanto en la universidad como en el museo y la colección de arte—, que se sustenta de manera implícita en la conversión del arte en objeto y en objeto de estudio, justo en los años cuando los propios procesos artísticos empiezan a interrogar, cuestionar y desmontar su objetualidad. Vemos así la historia del arte no como una entidad o un hecho, sino un proceso que ha pasado por una serie de intentos de consolidación autónoma, por un «momento disciplinar» que rápidamente dio lugar a diversas iniciativas de indisciplina e interdisciplina, para hoy en día situarse en el centro de los procesos de reconceptuación del conocimiento en términos transdisciplinares (Davies y Meskimmon 2003).

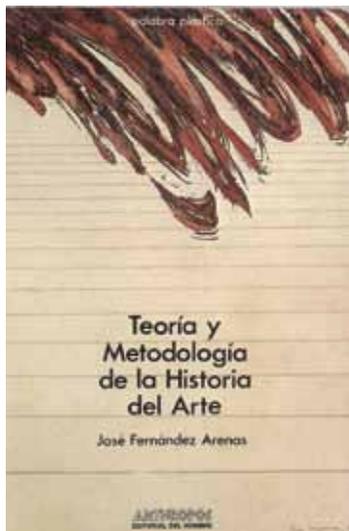
En este sentido confirmamos cierto paralelismo entre los procesos de la historia del arte y los planteamientos de Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño (1995), que confrontan la concepción decimonónica de la historia como *hecho* con su concepción contemporánea como *texto*; y, a la vez, la búsqueda disciplinar de la verdad, en el primer caso, frente a la visión actual del historiador, que lo ve como constructor de interpretaciones que solo pueden formularse por medio del acercamiento a otros textos, y que remite a un constante proceso de mediación y recreación imaginativa y significativa del «pasado» como referente para la identidad del presente. El paradigma del historiador distanciado y objetivo, que analiza las fuentes por lo que dicen, da lugar a un historiador-autor involucrado en el proceso mismo que él o ella configura

al analizar cómo sus fuentes reconstruyen el ficticio objeto de su deseo, y cómo es posible dialogar —y poner en diálogo entre sí— aquellas fuentes y referentes en su propia escritura. La intención de objetividad se reconceptualiza, entonces, como una suma de subjetividades, en un constante proceso dialógico de búsqueda de semejanzas y diferencias.

En el caso de la historia del arte este proceso se torna complejo ya que se busca una conciliación metodológica del fenómeno de presencia tanto imaginada como vivencia sensorial espacial y temporal, con su traducción en textualidad o narración. Se trata de un proceso que inevitablemente implica su construcción como pasado, memoria y concepto, por medio de palabras secuenciales, a través de una escritura que pretende «dar voz» a la obra de arte y a la vez narra, describe, observa e interpreta «objetivando» el fenómeno artístico desde la subjetividad del narrador.

En este sentido, hacer historia de arte hoy en día implica no solo el acercamiento a la percepción, la psicología y la estética, sino a las teorías y modelos de textualidad y lectura, tanto literarios como de las ciencias sociales —y en especial a los de la historia—, que han contribuido al nacimiento y desarrollo de aquel engendro híbrido —la «historia *del arte*»— que busca desde entonces su identidad autónoma. Pero más que contraponer sus implicaciones por medio de la definición de diversas «metodologías» que se han ejercido y se ejercen en la disciplina, su práctica invita al análisis de las diversas configuraciones y tensiones que se generan en el proceso de escritura y lectura. En este sentido, las teorías de la recepción (y de la recepción estética en particular) de Jauss, Iser, Ingarden y Gadamer, entre otros, se tornan fundamentales (Warning 1989).

En términos del apoyo bibliográfico para la docencia, el abordaje desde esta perspectiva ha implicado para mí pasar de usar el libro de José Fernández Arenas (1984),



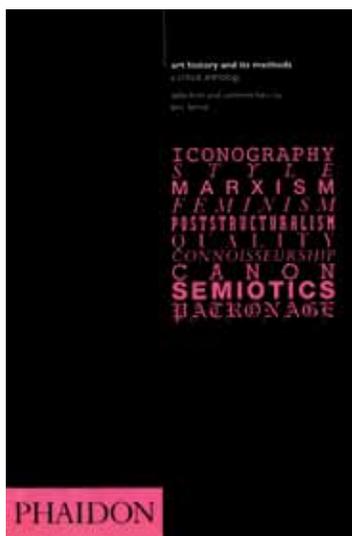
Carátula del libro *Teoría y metodología de la historia del arte* de José Fernández Arenas, 1984, Barcelona: Anthropos.

Teoría y metodología de la historia del arte, a adoptar primero el de Eric Fernie (1995), *Art History and Its Methods*, y luego el de Donald Preziosi (1998), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Cada uno de ellos significó una etapa decisiva en mi proceso docente y profesional.

El primero, de manera semejante a varios otros manuales que existen para la disciplina —el de Estela Ocampo y Martí Perán (1991), el de Vernon Hyde Minor (1994), entre otros—, define su especificidad en términos de un objeto de estudio y método propios, y reseña las diversas posturas metodológicas que se han ejercido en el campo, dividiéndolos en «La historia del arte como historia de la formas», «La historia del arte como historia de los artistas», etc. Esto tiene la seductora ventaja de la claridad didáctica; permite una conceptualización discreta de grupos de autores y la posibilidad de asignar «ejercicios de aplicación» de las diferentes metodologías a un mismo objeto de estudio para observar los diversos resultados, como efectivamente lo hice en mis clases durante varios años. La desventaja que me llevó al desencanto con Fernández Arenas fue, en principio, la falta de claridad en los capítulos donde se refiere a la sociología del arte, la historia social del arte, y los que se acercan al método estructuralista; pero también, y sobre todo, fue lo que llegué a percibir como una falta de ubicación de los métodos en términos del desarrollo histórico, geográfico, social e institucional de la disciplina, así como cierta artificialidad en el planteamiento de las metodologías a modo de entidades discretas asociadas con ciertos autores.

Esto conducía a «etiquetar» a muchos autores de un modo que con frecuencia no hacía justicia a la complejidad de su pensamiento ni a las transformaciones de su obra; asimismo, ello desligaba la metodología no solo del entorno histórico y social en la que esta funcionaba, sino también de la reflexión sobre lo que la historia del arte (o las historias del arte) pretendía *hacer* en la sociedad de su tiempo, así como lo que no quería hacer, según lo que observaba en ese entorno. Para dar solo un ejemplo, ese enfoque no facilitaba la reflexión sobre las posturas «formalistas» (tan criticadas en los años ochenta, cuando empecé a impartir esta materia) como tomas de posición frente a los abusos del uso del arte como símbolo sociopolítico en la época del auge del fascismo en Europa. Cada vez más, me daba la sensación de que los autores se convertían en caricaturas de ellos mismos, sin que se asumiera su trabajo —a menudo fundamental— como un acto, sin llegar a comprender ni valorar plenamente su intencionalidad, de modo que hubiera una evaluación más justa de sus planteamientos y de su pertinencia para decisiones metodológicas y actos de interpretación en el presente.

Finalmente, y creo que esto es lo más importante, estaba el procedimiento y estructura didáctica que utilizaba yo en ese momento, el cual fomentaba en los alumnos un acercamiento a la metodología como algo independiente del objeto de estudio, más que una herramienta que se adaptara e incluso se reinventara según el estudio a realizar y como parte de un proceso de descubrimiento y creación teórico-metodológica. Aunque la idea del «marco teórico» (como si el marco no se integrara perceptual y físicamente al cuadro) tenía la ventaja de adaptarse fácilmente a los modelos

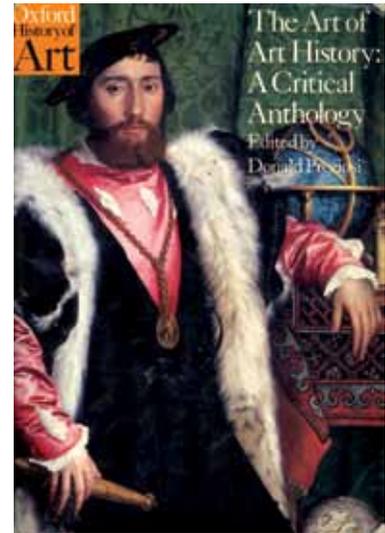


Carátula del libro *Art History and Its Methods* de Eric Fernie, 1995, London: Phaidon.

conceptuales de las ciencias sociales, que eran todavía el paradigma en ese momento —y siguen siendo la base, por ejemplo, de los formatos de organismos reguladores de la investigación a nivel nacional e internacional, que buscan homologar todos los campos de estudio bajo un mismo modelo de «ciencia»—, yo me encontraba cada vez más incómoda con su manera de representar los procesos de la historia del arte, especialmente cuando lo cotejaba con la experiencia de mi propia investigación y escritura.

El volumen de Eric Fernie (1995), entonces director del Instituto Courtauld en Londres, titulado *Art History and Its Methods* —el siguiente «libro de texto» que adopté—, tenía en este contexto la virtud de iniciar con una revisión histórica de la metodología de la historia del arte en diferentes épocas y de argumentar su carácter de variedad acumulativa, lo cual me parecía más cercano al proceso que efectivamente se había vivido en el uso, incorporación, adaptación y a menudo la resignificación de los métodos de una generación a otra. Asimismo, me resultó una antología cuidadosamente seleccionada (cuando utilizaba el libro de Fernández Arenas, en cambio, debía complementar yo misma cada capítulo con mi propia selección de ejemplos de la aplicación de los métodos). Sus textos daban un buen panorama de autores claves; y, aunque iba más orientado al discurso teórico que a sus implicaciones en casos de análisis específicos, Fernie privilegiaba los aportes de la llamada «nueva historia del arte» inglesa (T.J. Clark, Griselda Pollock), y de autores del grupo de *October* como Svetlana Alpers y Hans Belting. Así facilitaba el debate sobre tendencias de punta por entonces en la disciplina, y reenfocabla la atención hacia asuntos teóricos y conceptuales, y menos hacia aplicaciones metodológicas. Esto en principio me satisfizo, pues daba una visión más clara y actualizada de la situación disciplinar y los problemas que se discutían; sin embargo, a la vez tendía a convertir el curso en un proceso de reflexión teórica, dejando de prestar atención a la *grafía*, a los procesos de investigación y escritura de la historia del arte, que son igualmente fundamentales en la formación.

Carátula del libro *The Art of Art History: A Critical Anthology* de Donald Preziosi (ed.), 1998, Oxford – New York: Oxford University Press.



En tercer lugar, mi «descubrimiento» de la antología historiográfica *The Art of Art History*, editado por Donald Preziosi (1998), a quien ya conocía por su texto *Rethinking Art History* (1989), coincidió con esta cada vez mayor preocupación por la escritura como forma de constitución de significados, tanto por medio de su estructura como por la manera como esta involucra al lector. El ordenamiento de los textos en el libro se aparta de lineamientos cronológicos y plantea un diálogo entre formulaciones de diversas épocas alrededor de ciertos temas y conceptos, con lo cual ubica a la escritura en relación con un movimiento conceptual entre la objetividad y la subjetividad. Preziosi reproduce, por ejemplo, el texto de Winckelmann de 1755 sobre la imitación del arte griego en pintura y escultura, al lado de un ensayo de 1994 de Whitney Davis que deconstruye el discurso del teólogo e historiador alemán en términos de la subjetividad erótica y deseo (o fantasía) político que lo fundamentan. Asimismo, pone en diálogo los textos de Martin Heidegger, Meyer Schapiro y Jacques Derrida, que debaten sobre la «verdad» en la pintura, a partir del análisis de *Zapatos de un campesino* de Vincent Van Gogh.

Preziosi ubica la historia del arte en su introducción —que titula «Haciendo legible lo visible»— no como una disciplina fija con una identidad autónoma, sino como «una red de instituciones y profesiones interrelacionadas, cuya función principal ha sido fabricar un pasado histórico que puede ser ubicado para observación sistemática con miras a su uso en el presente» (Preziosi 1998, 13; traducción mía). En lo que me parece un avance fundamental en las propuestas para el estudio de la historiografía de la historia del arte, el autor resume su proceso de profesionalización y la manera como este llevó —en coincidencia con campos aliados— a la instauración de discursos metodológicos, históricos y políticos que coadyuvaron a la producción de la modernidad como imaginario y como conjunto de prácticas. Además, subraya en particular el papel fundamental que cumplió el museo en este proceso, como otra manifestación de la escritura de la historia del arte y un vehículo clave en el proceso de inscripción del

pasado como «objeto de deseo histórico», enunciado que cobra significado particular en México, donde la disciplina de la historia del arte se forjó para justificar la importancia del arte como símbolo político.

Ahora bien, Preziosi arguye que «el amplio amalgama de campos complementarios en los que la disciplina moderna de la historia del arte se ubica, nunca logró una integración institucional fija o uniforme» (1998, 13), y al hacerlo invita a una lectura de los textos no como modelos para estudiar o emular, sino como dispositivos para incitar la toma de posición del lector analítico, en función de sus posturas personales y planteamientos ideológicos, mediante el ejercicio de la escritura y la curaduría. Esto me ha proporcionado la base para vincular más claramente el estudio analítico de la historiografía, tanto en mi propio trabajo como en mis clases, con el planteamiento del proceso de la escritura (y su lectura) como el lugar donde se forja la historia del arte, donde se construyen o toman cuerpo «metodologías» o, mejor dicho, estrategias de análisis y escritura que apelan a aquellos procesos de encuentro entre obra y espectador, en los que sus identidades se borran y se reconstituyen, en el mejor de los casos, en una nueva relación dialógica.

Sin duda, escritos provenientes de —o influidos por— los estudios de género han sido fundamentales e inspiradores para mí en este proceso, entre ellos, *The Vulnerable Observer*, de la antropóloga Ruth Behar (1996); «The Case of the Missing Women» (1994) y *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (2007), de Griselda Pollock, y *Three Steps on the Ladder of Writing* (1993) y *Coming to Writing and Other Essays* (1991), de Hélène Cixous. En las clases me he servido de ellos como dispositivos para entablar debates sobre la subjetividad y la objetividad en la escritura, en un campo donde en México predominan las estudiantes femeninas, aunque se ha reflexionado poco sobre las implicaciones de este hecho. Estos textos plantean modelos específicos de estrategias para reordenar el canon —tanto de la historia del arte, como



Carátula del libro *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* de Griselda Pollock, 2007, London – New York: Routledge.

de su escritura— a partir de un borramiento deliberado de las barreras entre lo personal y lo profesional, y entre lo público y lo privado; pero también por medio de un mayor protagonismo y conciencia del cuerpo como el lugar desde el cual se percibe y se escribe el arte. Al respecto, han sido por igual sugestivas las palabras de Gilles Deleuze en *La literatura y la vida*:

La escritura es inseparable del devenir: escribiendo se deviene—mujer, se deviene—animal o vegetal, se deviene—molécula hasta devenir—imperceptible [...] Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación. [...] El devenir es siempre «entre» o «en medio». (1994, 13–14).

Esta entrega al proceso de escritura como un proceso de transformación del conocimiento y de la identidad propia es para mí, de momento, el camino del estudio y conformación de la historiografía desde la posmodernidad.

La escritura del arte: entre la palabra y la pared

Las implicaciones discursivas de estos cambios para la historia del arte en México se vislumbran claramente al comparar el manejo de dos construcciones culturales, el libro impreso y el museo —de orígenes tardomedieval y moderna, respectivamente—, que se han asumido como los medios principales de «concreción» del saber de la disciplina de la historia del arte; esto es, en portadores de su *textualidad*, entendida con Paul Ricoeur (2002), en su sentido «expandido» como un medio de inscripción de significado. A continuación abordaré algunas de las estrategias de la curaduría vista como forma de reescritura visual de la historia del arte, así como algunas estrategias de la escritura verbal sobre el arte, frente a un mundo donde los discursos visuales y verbales contribuyen de manera paralela a la construcción de una conciencia sobre la historia, y donde requerimos, por tanto, de una atención y un modo de análisis más sensibles a su interacción en este campo. Luego examinaré, respecto al caso del arte mexicano del siglo XX, algunas maneras en que las exposiciones de arte interpelan las narrativas construidas sobre la historia del arte nacional en la primera mitad del siglo y, a la vez, el modo en que los textos confrontan las interpretaciones canónicas de imágenes a partir de una exploración de su potencial significado multivalente.

La historia en México sigue siendo un campo de batalla. En las versiones de la historia nacional los líderes actuales buscan espejos falsos o retratos metafóricos donde, como Dorian Gray, puedan esconder sus deficiencias y debilidades. Las asambleas escolares donde los niños ponen en escena los «hechos» de la historia nacional, intentan asegurar la incorporación literal de la retórica oficial por medio de la identificación física y gestual. Los libros de texto gratuitos se ilustran con reproducciones de las obras de arte que se han convertido en representaciones de la narrativa oficial de identidad nacional.

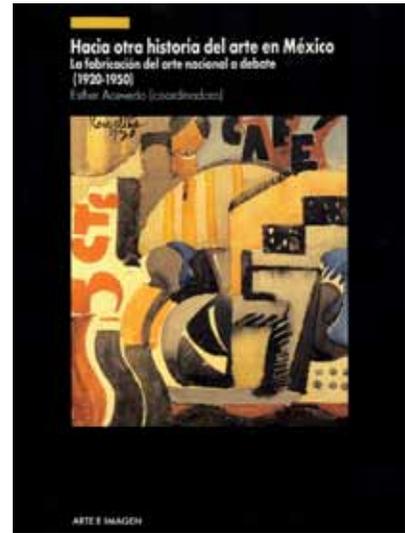
El estudio de la historiografía del arte mexicano revela que la gestación y el desarrollo de nuestra disciplina en México va de la mano con la construcción de la

macronarrativa postrevolucionaria, que busca resaltar una continuidad identitaria entre el pasado prehispánico, el mestizaje virreinal y el nacionalismo moderno. Así, un principio de semejanza se difunde como herramienta verbal en la construcción de categorías analíticas textuales y, por extensión, como herramienta perceptual en la construcción de la mirada del público y su representación visual y multisensorial de un concepto de «lo mexicano». El discurso tradicional de los museos y las exposiciones del arte mexicano se asemeja en su estructura al discurso verbal y visual de los textos de historia del arte: es poco menos que la misma forma de acoger y significar los objetos artísticos como representativos de identidades estilísticas que a la vez se enlazan en una construcción narrativa de la nación.

La especificidad de las decisiones que toman los artistas en el momento de creación de la obra, la capacidad de las obras y sus públicos para entablar un diálogo en el cual se aborden los intersticios de la dicotomía entre la subjetividad y la objetividad, las capacidades que la obra de arte tenga para generar en este proceso diversas lecturas y dar lugar a diferentes recreaciones imaginarias del pasado, así como la diversidad —tanto interna a la obra de un solo autor como entre las obras de distintos autores—, todo esto se relega, se esconde, se margina a la luz de una postura retórica tendiente a la homogeneización y al planteamiento de la historia del arte nacional como la evolución de una esencia subyacente.



Carátula del libro *Hacia otra historia del arte en México* Vol. III. *La fabricación del arte nacional al debate, 1920–1950* de Esther Acevedo (ed.), 2002, México, D.F.: Conaculta.



Sin embargo, tanto la historia social del arte como la fenomenología, la hermenéutica y la teoría de la recepción estética aportan elementos que permiten a las narrativas escritas de la historia del arte y las multisensoriales del museo recuperar estas potencialidades de la obra de arte y asumir más bien un papel de dispositivos de diálogo con sus lectores y espectadores —quienes, a su turno, participan en un proceso de re-creación de imaginarios históricos desde el presente—. En este contexto el pasado no se figura como una concatenación de hechos-objetos emblemáticos sino como una evocación desde el cuerpo y la mente del espectador que significa las huellas de otros cuerpos y mentes; evocación que permite experimentar un campo de memoria común, un terreno donde se siembra la conciencia histórica asumida como compromiso personal, vital y ético, en lugar de resultar un imperativo retórico desencarnado.

La renovación del guión histórico-artístico del Museo Nacional de Arte de México, en el año 2000, y la publicación del volumen colectivo *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional al debate, 1920–1950*, ideado por Curare, Espacio crítico para las artes (con edición de Acevedo 2002), son dos intentos en esta exploración de nuevos modelos narrativos dialógicos tanto en el museo como en el texto. A continuación los analizaremos a la luz de estas reflexiones para explorar las estrategias de construcción de sentido que entablan y el juego entre lo visual y lo verbal que ponen al servicio de un concepto del lector como colaborador, como otro y a la vez semejante.

El discurso de estas dos fuentes sobre el arte de la primera mitad del siglo XX en México, periodo de instauración de la historia del arte como disciplina en el país, irrumpe en el discurso de continuidad que desde los escritos fundacionales de José Juan Tablada y Anita Brenner había enfocado este periodo como la suma de un proceso de encuentro e hibridación cultural fundada en la época prehispánica y virreinal, y forjada en los anhelos y conflictos decimonónicos (Tablada 1927; Brenner 1929). En ambos, la estructura misma del «texto» —impreso o museológico— incorpora múltiples



miradas sobre un mismo fenómeno, y plantear así una realidad compleja y fragmentada; pone en manos del lector–espectador el reto de enfrentar, armar y resignificar esta experiencia multifacética integrada por diversas voces, actores y estrategias de representación.

¿Dónde queda la voz del historiador en este proceso, en este acto de deconstrucción y reconstrucción? Se manifiesta al ubicar su elocución en una colectividad donde hace contrapunto con otras enunciaciones, y al mismo tiempo, al concebir su quehacer, su proceso de significación de la obra de arte, como un acto estratégico en un momento y contexto particular. No enuncia un «descubrimiento» de una verdad absoluta, sino una participación en el cuidado de una estructura comunicativa que entra en diálogo con un público diverso, con hábitos perceptuales y un horizonte de expectativas discursivas formados por la cultura moderna, y a la vez en un momento de quiebre y disolución de esto que solemos llamar «posmoderna», a falta todavía de un apelativo más preciso. Como ha subrayado Roland Barthes en su teoría y práctica textual con respecto al papel del académico–profesor (Barthes 1977): se trata de subvertir y desestabilizar las relaciones habituales de poder (consagradas por nuestras instituciones y formación académica) entre autor–curador–autoridad y público–estudiante–lector, para abrir un espacio que facilite nuevas lecturas, formaciones y reformulaciones de significado.

Página actual y página siguiente: vistas de las salas del guión histórico-artístico del siglo XX, 2004, Museo Nacional de Arte, México, D.F.. Aquí se ve cómo en el mismo guión, la obra *Mis sobrinas* (1952) de María Izquierdo que se exhibe al fondo puede leerse en el contexto de dos subnúcleos diferentes, al ubicarse el espectador en posiciones distintas en la sala. Foto: Karen Cordero Reiman.



En el caso de la renovación del guión del Museo Nacional de Arte, este proceso se concretó en un equipo de once curadores que trabajaron durante dos años en un seminario orientado a la retroalimentación y crítica mutua. Al mismo tiempo, en el proyecto museológico se plantearon tres modelos curatoriales que invitan a ubicar la obra de un momento dado respecto de tres discursos diferentes: 1) el guión histórico-artístico general, que guarda cierta referencia cronológica, y va cruzándola con referencias temáticas, conceptuales y formales para así percibir el traslape de corrientes, tendencias e intencionalidades en un lapso temporal determinado; 2) la sala monográfica, que plasma un corte transversal en el periodo del siglo XVI a la primera mitad del XX a partir de un tema, e incluye de hecho algunas obras contemporáneas, subrayando que siempre se relea la historia desde el presente; y 3) en las llamadas salas «hipertextuales», que ubican obras de la colección «permanente» de arte en un contexto más amplio de objetos culturales, para abrir nuevas posibilidades de lectura que no solo atraviesan categorías temporales, sino las fronteras de definición canónica del objeto artístico-museal.

La obra de un mismo autor leído en estos tres contextos invita a una diversidad de significaciones narrativas. Asimismo, las salas de interpretación —espacios dedicados al apoyo didáctico autodirigido— pretenden brindar al usuario del museo conocimientos y habilidades analíticas respecto a la historia y la teoría del arte, de manera que se facilite su interacción con el guión museológico y le den la confianza para sacar sus propias conclusiones frente a la obra de arte.

En el caso del libro *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate 1920-1950*, se aprovecha la posibilidad que ofrece el texto escrito para incluir una diversidad de voces de especialistas en un formato donde la complementariedad (y a veces la confrontación de perspectivas) es más evidente y personalizada que en el caso de la colaboración curatorial. Y lo que es más, en él se concreta un movimiento entre macro y micronarrativas comparable a la simultaneidad de diversas estrategias curatoriales en el museo —en una combinación de textos que en algunos casos ofrecen una visión más amplia de un periodo temporal, acervo de objetos o problema conceptual, con textos que se enfocan a estudios de caso específicos—. Ejemplo de esto es la inclusión en el primer apartado, «Dispositivos de nación», del texto «Otras modernidades, otros modernismos», de Francisco Reyes Palma, que explora el problema de la especificidad de la vanguardia mexicana, y el ensayo «Diego Rivera. Entre la transparencia y el secreto», de Renato González Mello, un estudio puntual de los frescos que Rivera hiciera para la Secretaría de Educación Pública que demuestra que pueden ser comprendidos como una inmensa alegoría rosacruz y masónica, y analiza las consecuencias de esta interpretación para la historia política y la historia del arte mexicano.

¿Cómo escribir una historia del arte mexicano del siglo XX sin pretender que sea panorámica, sin que se plantee un relato que suavice los conflictos y las contradicciones superponiéndoles una narrativa unitaria y verosímil? No se trata de un «libro de texto» que dicta la verdad histórica, sino de un «libro de textos» orquestados para entablar un diálogo entre sí y con los conocimientos previos del lector sobre aspectos neurálgicos de la macronarrativa de la historia del arte mexicano del siglo XX. Y es igualmente un libro para introducir nuevos temas que reubican las figuras, las obras y los géneros canónicos de este periodo en relación con otros ámbitos de la cultura visual, como el cine, la fotografía o el cómic. Así es como abre un espacio de reflexión intertextual que pone de relieve el carácter de obra abierta de la historia del arte mexicano y al mismo tiempo traza un nuevo mapa de los territorios de investigación disciplinar.

El formato del libro, que por su estructura sugiere un abordaje secuencial lineal, despliega una serie de posibilidades ante el lector, quien debe poner en juego la habilidad analítica, la conciencia y la memoria para integrar «su» historia a partir de las «historias» planteadas. La puesta en escena museal, en cambio, que implica un recorrido corporal, nos involucra con mayor naturalidad en la comparación, análisis y síntesis conceptual frente a un grupo de obras puestas en diálogo. Podríamos decir que en el museo nos encontramos en medio de la conversación en la que se construye la historia o las historias, esto es, al estar inmersos en un diálogo donde se derrumba el límite entre objetividad y subjetividad. En cambio, el formato académico del libro y su abordaje más abstracto de los aspectos multisensoriales del arte permiten una reflexión más consciente sobre el proceso de percepción.

Aquí el asunto del peso relativo de la palabra y la imagen es clave para el aprovechamiento creativo de las posibilidades de cada medio. En el Museo Nacional de Arte

se adopta una postura intermedia entre el despliegue didáctico de textos —que en muchos museos estructuran el guión más que los objetos, y se convierten en ejes de atención y dispositivos de seguridad para el visitante— y la idea de que «el arte habla por sí mismo», que hace caso omiso de los criterios contextuales, históricos y personales que inciden en la recepción de la obra en un museo y en su diversa significación por cada espectador. Textos breves, con «balazos» todavía más breves, resumen la intención curatorial en cada módulo y submódulo, sin pretender «explicar» o fijar los significados de la obra. Se procura que el diálogo entre objetos en espacios delimitados, aunque no aislados, sea el elemento rector del discurso para invitar al acercamiento multisensorial propio del arte y abordar aspectos de la experiencia vital que el lenguaje escrito solo puede evocar desde el imaginario y la imaginación. Así pues, esta postura permite que el diálogo entre obras provoque cuestionamientos y observaciones mediante los que se construye el contexto desde el «texto» visual.

El discurso de la imagen en el libro, que —a diferencia del museo— no depende de colecciones, coleccionistas, préstamos ni de las políticas culturales oficiales, ofrece una mayor flexibilidad para la construcción de un «museo imaginario», que en este caso incorpora algo de la variedad de materiales alusivos al campo de la cultura visual introducidos en las «salas hipertextuales» del museo: fotografía documental, cine, caricatura, cómic, anuncios publicitarios, etc., pero también manifestaciones como la arquitectura y el urbanismo, que presentan problemas de representación dentro del marco museal. Cuando, como en el libro de Curare, las limitaciones presupuestales llevan a que las imágenes de todos los artículos se concentren al final de la publicación, se exige un mayor ejercicio a la memoria para lograr el juego intertextual entre palabra e imagen, aunque por otro lado nos acercamos mayormente —aunque sea por medio de reproducciones— al tránsito de la mirada entre propuesta visuales que facilita el museo.

Pensar en el libro y el museo como «textos» que entran en diálogo en nuestro campo de recepción y que la vez forman habilidades de recepción puede convertirse entonces en un reto consciente de nuestro quehacer como historiadores del arte. Y a la vez, como ha demostrado Donald Preziosi en *Brain of the Earth's Body* (2003), ello amplía y enriquece la reflexión historiográfica de nuestra disciplina; abre un campo dialógico desde el cual tanto la escritura como la curaduría empujan los límites de sus formatos y géneros acostumbrados, y constituyen así lo que Joseph Grigely ha llamado «textualteridad»: un texto conformado por la intersección de discursos producidos a partir de objetos artísticos que no podemos separar de sus contextos significativos (Grigely 1995). Al atender a sus márgenes, a sus intersticios y a lo que Wolfgang Iser llamaría los espacios que permiten la actualización de la narrativa, asumimos la historia como construcción, no como hecho (Iser 1989).

Conclusiones preliminares

La historia del arte, o como quiera que llamemos a esta práctica contemporánea que ha surgido de los procesos descritos en los apartados anteriores —tal vez decir sencillamente «escritura del arte» tendría más sentido—, se sitúa hoy como parte de

un sistema artístico en que el mercado tiene una fuerza impresionante en relación con el coleccionismo, el museo, las exposiciones y el creciente número de bienales y ferias de arte. La interacción del arte latinoamericano y sus narrativas en este ámbito también es muy significativa; no se puede separar su análisis de este contexto, y por lo tanto debe tomarse en cuenta en el diseño de cualquier acto de escritura. Antes bien, se debe concebir el acto de escritura, inscripción y comunicación sobre el arte como una estrategia, como una acción cuyo diseño es el resultado de una serie de decisiones sobre el formato, estructura, desplazamiento y permeabilidad del «texto»; pero además como una acción que no construye su significado en aislamiento, sino en diálogo con su público y su entorno, involucrando otros escritos y actos. Asimismo, a la luz de la doble cualidad del arte como documento y como monumento, la escritura juega el papel de mediador entre archivo y acto, entre inscripción y actualización.

Nuestros espacios de trabajo —escritura, curaduría y docencia— se convierten desde esta óptica en una especie de laboratorio de producción de estrategias de significación, de historias o narraciones incompletas que se integran en una conversación continua sobre referentes y sujetos que no podemos asir pero sí empoderar.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, Esther (ed.). 2002. *Hacia otra historia del arte en México*, Vol. III. *La fabricación del arte nacional al debate, 1920–1950*. México D.F.: Conaculta.
- Barolsky, Paul, et ál. 1996. «Writing (and) the History of Art». In *The Art Bulletin*, Vol. LXXVIII, n.º 3, September, pp. 398–416.
- Barrett, Terry. 1994. *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. Mountain View: Mayfield Publishing Company.
- Barthes, Roland. 1977. «Writers, Intellectuals, Teachers». In *Image–Music–Text*. New York: Hill and Wang.
- Behar, Ruth. 1996. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, Hans. 2003. «Art Criticism vs. Art History». In *Art History After Modernism*. Chicago: Chicago University Press.
- Brenner, Anita. 1929. *Idols Behind Altars*. New York: Payson and Clark.
- Calvo Serraller, Francisco. 1996. «Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte», en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I. Valeriano Bozal (ed.). Madrid: Visor.
- Carrier, David. 1996. «Artcriticism–writing, Arthistory–writing, and Artwriting» In *The Art Bulletin*, LXXVIII, n.º 3, September, pp. 401–404.
- Cixous, Hélène. 1991. *Coming to Writing and Other Essays*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Cixous, Hélène. 1993. *Three Steps on the Ladder of Writing*. New York: Columbia University Press.

- Davies, Martin L. y Marsha Meskimmon (eds.). 2003. *Breaking the Disciplines: Reconceptions in Knowledge, Art and Culture*. New York: I.B.Tauris.
- Deleuze, Gilles. 1994. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Elkins, James. 1997. *Our Beautiful Dry and Distant Texts: Art History as Writing*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elkins, James y Michael Newman (eds.). 2008. *The State of Art Criticism*. New York – London: Routledge.
- Fernández Arenas, José. 1984. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos.
- Fernie, Eric. 1995. *Art History and Its Methods*. London: Phaidon.
- Grigely, Joseph. 1995. *Textuality: Art, Theory and Textual Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Iser, Wolfgang. 1989. «El proceso de lectura», en: *Estética de la recepción*. Rainer Warning (ed.). Madrid: Visor.
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño. 1995. «De la historia a la historiografía: Las transformaciones de una semántica», en: *Historia y grafía*, n.º4, pp. 244–261.
- Minor, Vernon Hyde. 1994. *Art History's History*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Ocampo, Estela y Martí Perán. 1991. *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.
- Panofsky, Erwin. 1979. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Podro, Michael. 1982. *The Critical Historians of Art*. New Haven – London: Yale University Press.
- Pollock, Griselda. 1994. «The Case of the Missing Women». In *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. Mieke Bal and Inge E. Boer. New York: Continuum.
- Pollock, Griselda. 2007. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. London – New York: Routledge.
- Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking Art History*. New Haven: Yale University Press.
- Preziosi, Donald. 2003. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Preziosi, Donald (ed.). 1998. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Riano, Peio H. «Filosofía para acabar con la especulación artística», en: *Arte nuevo*. Disponible en: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/12/georges-didi-huberman-hoy-un.html>>, consultado el 9 de octubre de 2010.
- Ricoeur, Paul. 2002. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tablada, José Juan. 1927. *Historia del arte en México*. México D.F.: Aguilas.
- Warning, Rainer (ed.). 1989. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- White, Hayden. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden. 1986. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

LAS METÁFORAS DE LAS HISTORIAS DEL ARTE

Jorge Echavarría Carvajal



YOU TH... YOUR...

NOW I'M REALLY GOING TO GET
JAMES TO STAY WITH ME

FOREVER!

Mientras escribo estas primeras líneas, mi mirada se desvía a los estantes que albergan las diversas historias del arte, desde las enciclopédicas a las de referencia obligada: la ya venerable del catalán José Pijoán, la muy consultada de Ernst Gombrich, la de Honour y Fleming (*The Visual Arts: A History*), la de Xavier Barral (traducción de la serie francesa *Que Sais-Je?*), la *Historia de la pintura* y la *Historia del arte* de la simpática monja Wendy Beckett, etc. A su lado, rizando el rizo, la *Historia de la historia del arte* de Udo Kultermann, la *Teoría y metodología de la historia del arte* de José Fernández Arenas, la *Historiografía del arte* de Hermann Bauer, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* de Enrique Lafuente Ferrari, etcétera, etcétera. Es decir, un océano de letras de y sobre la historia del arte, una afirmación incontrovertible de su pertinencia y sólida existencia disciplinaria, de su carácter de empresa intelectual con identidad; y sin embargo, muchos de estos mismos trabajos señalan ya los cambios sustanciales sufridos por esta área de conocimiento, que afectan su singularidad disciplinaria. Pero, una constatación obvia: el arte, tal como lo entendemos hasta hoy, solo es posible porque descansa sobre un pedestal de discursos, desde la historia del arte a la filosofía del arte, de la crítica a las biografías de artistas, de la museología a los estudios sobre públicos y, últimamente —un fantasma que no alcanza aún a materializarse totalmente—, los estudios visuales. En tal legitimación no han tenido las diversas prácticas discursivas el mismo peso, pues estas han variado a lo largo del tiempo tanto en su carácter rector como en las imbricaciones entre ellas mismas.

En tanto la historia del arte se consolida como discurso autónomo, casi al tiempo que los artistas intentan escribir tratados sobre su quehacer y resucitan lecturas filosóficas neoplatónicas, este dispositivo historizador se convierte en el dominante y casi exclusivo horizonte sobre el que se legitima la práctica artística, redefinida y apartada de su asimilación artesanal. La historia del arte, una práctica académica de origen europeo occidental, geoculturalmente referenciada en coordenadas precisas, intentará, desde entonces y a través de sus diversas adscripciones ideológicas, abarcar,



Álvaro Barrios, sin título, s.f.. Foto cortesía del artista.

clasificar, relacionar y explicar aquellas prácticas que en cada cultura pudieran tener afinidad con el trabajo de los hábiles hacedores renacentistas, así las asimilaciones parezcan forzadas en un primer vistazo —al incorporar objetos, prácticas y productos de las esferas de lo religioso, lo ritual, etcétera, al campo de lo «artístico»—.

Se trata aquí de la historia en cuanto cronología abstracta, lineal, producida desde la concepción moderna del desarrollo, heredera secularizada, a su vez, de la proyección escatológica cristiana. Una vez adquiere el carácter de dominante, este discurso prestará servicios invaluable a la primera modernidad¹ en el proceso de instauración del Estado nación, a través de la utilización estratégica de esta historia particular, como lo haría también con otras narrativas históricas, para tejer el entramado simbólico de las identidades nacionales abstractas, para crear o disolver lazos con ciertos eventos del pasado, de la geografía, de las costumbres, en la dimensión imaginaria, y para obtener efectos de una pedagogía social por medio de este arte historizado.² Habrá que esperar unos siglos, aquellos de la transformación de esa primera modernidad, para que este carácter hegemónico de la historia del arte, como primera medida, vaya mezclando sus aguas con otros discursos (filosofía del arte, crítica) y, después, pierda definitivamente su protagonismo en un entorno que Ortiz caracteriza así: «En el contexto de la modernidad—mundo una institución social adquirió un peso desproporcionado. Me estoy refiriendo al mercado. Se trata de una instancia no sólo económica, como piensan a veces los economistas, sino también productora de sentido» (2000, 25).

En este punto, serán las prácticas del mercado —entendido en el sentido amplio señalado por el teórico brasilero— las que subordinan los anteriores discursos de, desde y sobre el arte: el mundo de las subastas, la publicidad, las galerías y ferias de arte, el coleccionismo como inversión, los marchantes de arte, los curadores o comisarios, y demás. A estas fuerzas habrá que emparejar aquellas derivadas de la sociedad del espectáculo; «cualidades» igualmente exigibles para el trabajo artístico, que ha de ser repetitivo, estar disponible, tener unos caracteres mercantiles y de moda.³ El otro gran agente reconfigurador corre por cuenta de las tecnologías informacionales y de comunicación,⁴ que van copando una serie de espacios hasta

1 Para Latinoamérica es particularmente interesante esta revisión, no solo por las diferencias de incorporación o rechazo del pasado precolombino a los imaginarios de construcción de lo nacional, sino por el modo como se tejen las relaciones discursivas, los vaivenes de los imaginarios de las élites y los contextos de aparición de las instituciones relacionadas con el arte. Véase al respecto González y Andermann (2006).

2 En pleno espíritu ilustrado, «El arte burgués despertaba, al mismo tiempo, dos expectativas en su público. Por un lado, el lego que gozaba con el arte debía educarse hasta convertirse en un especialista. Por el otro, también debía comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y vincula sus experiencias estéticas a los problemas de su propia vida» (Habermas 1995).

3 Véase Terry Smith, «Coda: Canons and Contemporaneity» (en Brzyski 2007, pp. 309 ss.).

4 «[...] el entorno digital actúa al mismo tiempo como un nuevo proceso civilizador y, para algunos, universal (la globalización a veces fácil de la tecnología digital), y también como el espacio donde se desarrollan prácticas específicas y formas muy definidas de saber que conviene examinar en detalle y comparar con los modelos del pasado» (Doueih 2010, 15–16).

ahora nítidamente separados, desde su uso en la creación de nuevas formas de creación artística (el *net art* como la forma más conspicua), circulación y exhibición (desde los sitios de los museos hasta los de galerías virtuales), comercialización, crítica y desarrollo teórico (revistas electrónicas, *blogs*). Todas estas fuerzas reconfigurarán a su vez los venerables museos santuario, los respetuosos públicos, la experiencia estética derivada del arte, las enormes expectativas de formación cívica o humanista depositadas en el arte, las prácticas exhibitorias y el papel mismo del artista.

No deja de ser irónico que sea precisamente en el momento globalizador donde se revele la necesidad de justificación, dificultad o incluso imposibilidad de una historia global del arte. No siempre estos encuentros se presentan como conflicto, valga resaltar: los procesos democratizadores, las interacciones y posibilidades abiertas por tecnología, mercado y espectáculo debilitan e interrogan las aristocráticas consideraciones canónicas, «multipolarizan» los referentes y geografías de la creación. Sin embargo, tampoco podemos ignorar la situación de un mapa proliferante de artistas, creadores, museos, etcétera, que hacen imposible abarcarlos dentro del antiguo proyecto de una historia universal del arte. Al respecto, Amis ironiza en el campo de la creación literaria, algo perfectamente extensible a las consideraciones sobre la artes en general, al comentar el trabajo *Who's Who in Twentieth Century Literature* de Martin Seymour-Smith: «Masculando no solo “¿Quién es quién?” sino “¿Quién es este?”, pasé dando trapiés por los polemistas daneses, los poetas senegaleses, los memorialistas italianos, las poetisas surafricanas, los dramaturgos nigerianos, los filósofos vascos, los ensayistas alemanes, los sincretistas rusos [...]» (Amis 2003, 379–380). Cámbiense simplemente los campos de trabajo por «instaladores», «críticos», «net-artistas», «fotógrafos», y se tendrá un panorama igualmente tortuoso.



Álvaro Barrios, sin título, s.f.. Foto cortesía del artista.



Lo que aparecería apenas como una muda de piel necesaria para que la historia del arte siga adelante oculta, sin embargo, matices variados de mayor calado: aquello que simulaba ser un campo disciplinar homogéneo y perfectamente consolidado —que experimentaría hoy cambios que reflejan su sensibilidad respecto de las variaciones de las prácticas artísticas y de los contextos donde estas se desarrollan— desde sus propios inicios muestra las marcas de tectónicas diversas. Tales fisuras componen unos paisajes donde la constelación metafórica elegida por cada historiador organiza los modos de hacer la historia, sus alcances, fronteras, afinidades y exclusiones. A lo que Italo Svevo expresa «[...] el pasado siempre es nuevo, se modifica continuamente según la vida avanza. Partes de él, que parecen yacer en el olvido, surgen de nuevo, mientras otras se vuelven a hundir, porque son menos importantes. El presente dirige al pasado como a los miembros de una orquesta» (en Kultermann 1990, 11–12). Añadiríamos que tal factor aglutinante y director está subsumido en los modelos metaforológicos empleados, reveladores de esas dinámicas aparentemente indescifrables. Estos conjuntos metafóricos se concretan y alimentan de entramados conceptuales, de mitemas más o menos disimulados,⁵ de préstamos discursivos de ámbitos distintos del arte. Miremos enseguida algunos hitos para ilustrarlo.

El pionero de la historia del arte, Giorgio Vasari, él mismo un dotado arquitecto, emprende una tarea que contaba con algunos precedentes en su siglo XVI (véase Kultermann 1990, 27 y ss; o Fernández 2008, 31 y ss.): esbozar unos panegíricos de artistas muertos, tal como lo hicieron otros antes que él, pero esta vez incluyendo a un contemporáneo aún vivo, Miguel Ángel, como elemento necesario para poder redondear su argumento: él encarnaría la madurez absoluta del arte y superaría incluso

⁵ Mansfield comienza la introducción a su trabajo afirmando «La historia del arte posee su propia mitología» (2002, 1), para señalar justamente la contradicción entre las pretensiones objetivas y críticas del historiador y las fundaciones míticas en la constitución de esta disciplina.

a sus predecesores greco-romanos.⁶ El hilo conductor de este proyecto histórico se interrumpe solo dos siglos después, cuando Johann Joachim Winckelmann escribe su *Historia del arte de la Antigüedad* (1764, *Geschichte der Kunst des Altertums*). Separados por siglos y culturas, ambos utilizan el mismo referente metafórico, como herederos que son de la idea romana en la que se equipara historia y vida humana (*infantia, adolescentia, maturitas, senectus*), pero ambos juzgan sus épocas respectivas como situadas en momentos distintos: Vasari, asociándola a una madurez espléndida, mientras Winckelmann verá el rococó que le rodea como «gusto vulgar», época de imitadores.⁷ En ambos, pues, la vida humana y sus etapas, en cuanto organismo viviente, son las que organizan su recorrido histórico y la valoración de sus respectivos presentes, más allá de la entronización y hagiografía mitológica del artista, al que Vasari caracteriza ya no como artesano hábil, sino que le confiere la aureola o la impronta de lo excepcional (y con ello, crea un canon referencial); y más allá también de la deriva arqueológica y la esperanza en la utopía estética helénica de Winckelmann, que se harían efectivos en el arte neoclásico.

La polémica entre el antropólogo Franz Boas y Erwin Panofsky refleja, al contrario del acuerdo en el anterior referente metaforológico, dos posiciones extremas con respecto a la (im/posible) historia del arte. Panofsky encarna la tradicional historia del arte consolidada y practicada en Alemania (*Kunstwissenschaft*). Periodiza la historia del arte en megacategorías y subcategorías claramente delimitadas: Arte Clásico (Micénico, Helenístico), Arte Medieval (Carolingio y Gótico), Renacimiento (el Temprano y el Alto), Moderno. Boas, por su parte, pensaba que cada obra de arte y cada artista eran tan diferentes que no tenía caso agruparlos, opinión de la que haría eco Gombrich (quien, no obstante, escribiría una excelente y eurocéntrica *Historia del arte*). Esta posición fue calificada por Panofsky como «atomismo» y culpada de destruir la posibilidad de una historia. La otra tendencia, la de pensar el arte como una empresa singular que operaría bajo un principio (la creatividad, por ejemplo), también eliminaría la posibilidad de una historia del arte, por lo que Panofsky se apega a su idea taxonómica diciendo que para nosotros periodizar y categorizar son operaciones «naturales» y automáticas para desarrollar la intelección de un fenómeno. Gombrich señala que el origen de esta actitud está en «[...] la filosofía hegeliana de la historia [...] las ideas de *Zeitgeist* (espíritu de la época) y del *Volkgeist* (espíritu del pueblo). Esta tradición postula que todas las manifestaciones de una época, la filosofía, el arte, las estructuras sociales, etc., deben ser consideradas como la expresión de una esencia o de un espíritu idéntico» (Gombrich y Eribon 1993, 145).

6 De modo panorámico: Infancia inexperta (Egipto), Juventud y fortaleza (Grecia), Madurez y perfección (Roma), Barbarie (manieras tedesca, greca), *Maniera moderna o restaurazione delle art*, Nueva infancia (Cimabue, Giotto...), Juventud (Masaccio, Donatello...), Perfetta maniera (Giógione, Tiziano, Leonardo, Miguel Angel, Rafael).

7 Winckelmann utiliza los términos «estilo antiguo», «estilo elevado», «estilo bello» y «época de los imitadores» como correspondientes con los de la tradición clásica.

Así pues, dos metáforas se oponen aquí: una historicista, taxonómica, estructural, y otra atomista, de pragmáticas singulares. No es solamente la objeción de Boas y Gombrich, situados en la orilla misma del arte occidental, la que hoy resuena, sino que surgen voces que reclaman contra el eurocentrismo de esta historia, su inaplicabilidad a prácticas artísticas no occidentales, donde habría de hablarse de arte occidental y no occidental, y, de repente, de un arte internacional postmoderno, como sugiere el profesor James Elkins (2007). Es de anotar, también, que las posiciones de Boas y Gombrich heredan la idea del artista como genio de Vasari, pero eliminan el guion organicista que este había introducido.

Heinrich Wöllflin, también desde la construcción germana de la historia del arte, propone un modelo oscilante: se alternan periodos clásicos y periodos barrocos como dos movimientos sucesivos en la historia del arte. Así, al arte clásico antiguo le sucede el Medieval (equivalente al Barroco), luego alterna el Renacimiento (Clásico), que es sucedido por el Barroco propiamente dicho, sucedido a su vez por el Moderno (Clásico). Para nuestra época, la aplicación oscilatoria indicaría algo así como Postmoderna (Barroco).

Tal como argumenta in extenso Fernández (2008), la idea de progreso con sus metáforas y figuras atraviesa la historia del arte desde el Renacimiento hasta Kant, y adquiere luego en Hegel una deriva propia, no tanto ya desde una historia, sino desde una filosofía para la historia del arte (429 y ss.). Posteriormente, y en la línea de crítica al progreso y su equiparación para todas las esferas del quehacer humano, estas metáforas alimentan la argumentación en los trabajos de Danto o Argan, en los que se

Álvaro Barrios, sin título, s.f.. Foto cortesía del artista.



acuña una noción post-histórica del arte, sin renunciar a lo que Fernández reclama como «hilos conductores», en cuanto que la «Historia del Arte no es una historia de cosas sino de una *historia de juicios de valor*» (432). La disolución de una teleología al modo hegeliano abre las posibilidades a otras formas de consideración, tal como el modelo la historia paradójica (*preposterous history*, en la terminología de Bal [1999]), que guarda afinidad con la reescritura derridiana: nuestro presente configura lo que vemos y pensamos del pasado, de modo que la línea de recorrido va de hoy hacia atrás, y presenta un aspecto inverso al de, por ejemplo, Panofsky.⁸ Así, surgen problemas relacionados con las políticas de la memoria, el archivo reconocido o reprimido, el uso del pasado, la reelaboración activa del pasado, etcétera, y con la metáfora del tiempo como flecha lanzada hacia delante cede paso a la del tiempo revisado, recorrido de adelante hacia atrás.

Esta somera e incompleta revisión apunta a varias conclusiones: la existencia de nodos metafóricos fuertes (organicistas, temporales, oscilantes, re-escriturales...) posibilita el argumento discursivo para una versión u otra de la historia del arte, pues estos actúan haciendo presente un concepto (el progreso, la historia, el genio, Kunstwollen de Riegl, la presentificación hegeliana del Espíritu Absoluto), esto es, en el sentido de Lyotard, un gran relato. Paralelamente, se evidencia cómo las historias del arte son dispositivos discursivos que se apoyan en otros discursos, es decir, no son dispositivos autónomos, como en el caso de ciertos guiones como los de la «muerte del arte» (o, mejor, su carácter póstumo) o la re-escritura del pasado, de origen filosófico ambos. Cualquiera que sea la versión que se haga de una historia del arte, esta no solo se limita a la construcción narrativa y conceptual,⁹ a la clasificación y valoración de una serie de obras y prácticas estéticas, sino que da forma y sustento a las maneras de exhibición, de canonización o expulsión, de academización y pedagogía, de circulación y acceso, de formatos de interacción con los espectadores y públicos... La historia del arte tampoco escapa a las presiones ideológicas¹⁰ y a las exigencias de la agenda relacionada con las políticas de la memoria contemporáneas. Así pues, crecen los adjetivos que precisan los alcances de estas nuevas áreas: historias sociales del arte, historias feministas del arte, historias *queer* del arte, las historias de los vencidos o de las ruinas de veta benjaminiana, historias de la recepción o circulación del arte, historia «postcolonial» del arte, entre otras. Francastel (1982) anotaba ya que la historia del arte fue durante mucho tiempo calcada de la botánica o de la biología, identificando series y tipos, indiferente tanto a su función social como a las incidencias que traen los nuevos materiales y técnicas.

Ya sea que aceptemos la tesis lyotardiana del fin de los metarrelatos que sustentaron la modernidad (Lyotard 1987), esto es, la época del nacimiento y consolidación de las

8 Algo así como un recorrido inverso: Posmodernismo – Modernismo – Renacimiento – Edad Media – Grecia Clásica – Prehistoria.

9 En el sentido de la historia como narración, que proponen Hayden White o Paul Ricoeur.

10 Como lo expresa el historiador François Dosse: «La historia ha estado siempre unida a los poderes».

historias, o las nociones foucaultianas de archivo y arqueología, la pregunta sobre el futuro de estas se pone en primer plano. Esa modernidad revisada, rebasada, debilitada, reescrita, líquida, arrastra consigo las metáforas, relatos y conceptos que fueron el piso sobre el que se edificaron y consolidaron las disciplinas históricas, con sus métodos y ópticas. Este momento pre-paradigmático ha tenido un extenso tratamiento por parte muchos estudiosos, por ejemplo, Elizabeth Mansfield (2002); Dan Karholm (2009) quien propone la idea de temporalidades coexistentes y no de cronologías como secuencias; Dana Arnold (2009), y —especialmente relevante a mi juicio— James Elkins, quien emprende la tarea de cartografiar las posibilidades y límites de la historia del arte hoy. Todos ellos desde el mundo académico anglosajón de algún modo tratan de rescatar o redefinir la historia del arte. Elkins (2006) propone cinco razones para pensar como imposible este proyecto de una historia del arte hoy, y cinco más para considerarlo como viable. Los cinco argumentos en contra, en resumen, serían:

1) Lo que se denomina en muchos países «historia del arte» es la crítica publicada en periódicos, lo mismo que los catálogos y folletos publicados en las exposiciones, especialmente si se trata de países pequeños. 2) La historia del arte, en cuanto disciplina y departamento universitario, existe casi exclusivamente en Norteamérica y Europa Occidental. 3) La historia del arte está fuertemente asimilada con la idea de identidad regional y nacional. Lejos de ser un proyecto apolítico o de pura «objetividad histórica», ella está fuertemente jalonada por ideas de nacionalidad y etnicidad, incluso hoy cuando es solapada tras discursos sobre multiculturalismo, transnacionalidad y postcolonialismo. 4) Hoy día, los estudios visuales y de la imagen parecieran estar disolviendo la historia del arte en un empeño por disolver las fronteras disciplinarias. 5) Las afinidades teóricas, modas y énfasis de las publicaciones en esta disciplina son absolutamente dispares.

Los otros cinco argumentos a favor se resumirían así: 1) La existencia de teorías y métodos, más que de objetos, evidencia la coherencia potencial de esta disciplina.¹¹ 2) Se mantiene la distinción entre crítica e historia del arte. 3) La historia del arte permanece centrada en un canon de artistas específicos. 4) La historia del arte es guiada por una serie estable de narrativas —y en este punto lo narrativo puede asimilarse a mi propuesta de conjunto metaforológico—. 5) La historia del arte depende de un esquema conceptual occidental.

Como puede concluirse fácilmente, esta doble lista señala tanto la imposibilidad como la necesidad de una historia del arte redimensionada. Asimismo, tanto unos como otros muestran la vitalidad de un campo en plena reconfiguración, donde la historia del arte tendría un nuevo lugar. La efervescente construcción de museos, la patrimonialización exacerbada y las exigencias derivadas de la llamada «memoria hipomnésica industrial» —que nos invade a través de los dispositivos de comunicación personalizados—¹²

11 Véase al respecto el muy valioso trabajo de Michael Hatt y Charlotte Klonk (2006).

12 En terminología y análisis de Bernard Stiegler (2008).

configuran un área de choque entre la tendencia a una memoria omniabarcante que corre el peligro, como el Funes de Borges, de la parálisis, o bien la inserción individual cada vez más desdibujada en una memoria colectiva a favor de memorias *prêt à l'emploi*¹³. En otras palabras: o confrontación entre el proyecto general de la historia del arte, o sus versiones debilitadas o políticamente correctas.

La originalidad, una de las metáforas fuertes derivadas del reconocimiento del artista, de su signatura, de su estilo, que arma otra línea de historia del arte —como la presente en el formalismo de Alois Riegl o en el de Konrad Fiedler—, es hoy una cartografía igualmente imposible: «que las obras plásticas, teatrales y cinematográficas sean cada vez más collages de citas de obras pasadas no se explica solo por ciertos principios posmodernos. Es también porque las artes contemporáneas ya no generan tendencias, grandes figuras ni sorpresas estilísticas como en la primera mitad del siglo» (García Canclini, 1989), evidentemente, una variante al tema del neobarroco de Calabrese (1999). El pastiche, la cita, la intertextualidad, el hipertexto, como instrumentos básicos de creación estética contemporánea, ponen en jaque nociones sacrosantas como la autoría, la originalidad, los derechos de autor, la copia, la falsificación, el *copyright*, etcétera. Todos ellos asuntos candentes con aristas jurídicas, económicas, políticas y éticas bastante complejas.

De la academia francófona, en contraste con los estudiosos anglosajones, Georges Didi-Huberman (2006) verá la historia del arte como proyecto necesariamente anacrónico, donde la mirada reconfigura el tiempo. La imagen, en cuanto portadora de memoria, cambia la relación lineal e idealizada del historiador entre tiempo e imagen, lo que se expresa como montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, acaban conectándose. La taxonomización historicista no permitiría, así, revelar la verdad de la imagen:

Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello. (Didi-Huberman en entrevista con Romero, 2007).

Es decir, una antropología de la imagen viva, acercando en este sentido su propuesta —dice Didi-Huberman— a la de Warburg, compartiendo con él un proyecto donde ya no son solo las imágenes del arte las que interesan, sino toda la gama de imágenes producidas desde registros y técnicas culturalmente disponibles en un momento

13 No puede dejar de mencionarse la crisis de espacio para la exhibición, depósito y conservación que aqueja los museos, resultado de este síndrome de la memoria y para el que no habría realmente cura posible.

Álvaro Barrios, sin título, s.f.. Foto cortesía del artista.



histórico dado. La imagen, como el archivo foucaultiano o el documento, son el campo para desplegar e indagar sospechas formuladas desde ellas.

En una frontera hasta cierto modo compartida por afinidades teóricas, pero también desde allí diferenciada, Slavoj Žižek rescata la pertenencia de la imagen al campo simbólico, donde la flecha cronológica occidental moderna no opera: «En cuanto entramos en el orden simbólico, el pasado está siempre presente en forma de tradición histórica y el significado de estas huellas no está dado; cambia continuamente con las transformaciones de la red significante. Cada ruptura histórica, cada advenimiento de un nuevo significante amo, cambia retroactivamente el significado de toda la tradición, reestructura la narración del pasado, la hace legible de otro modo nuevo» (2000, 88). Las historias se rearmen no solo en su significado, sino en las formas de crear narrativas del pasado reinterpretado.

Cornelius Castoriadis (2008) explora la crisis de la creación cultural en occidente¹⁴ y cómo ella afecta el sentido; esa crisis que manifiesta el desmoronamiento de la autorepresentación de la sociedad: «donde no hay presente tampoco hay pasado», ni

14 «El periodismo contemporáneo inventa cada trimestre un nuevo genio y una nueva “evolución” en tal o cual campo. Son esfuerzos comerciales eficaces para hacer girar la industria cultural, pero incapaces de disfrazar el hecho flagrante: la cultura contemporánea es, en una primera aproximación, nula.» (Castoriadis, 1988). En suma: ¿es el discurso surgido del periodismo «cultural» el relevo (espurio) del de la historia del arte?

futuro, ya que «memoria viva del pasado y proyecto de un futuro valorado desaparecen juntos». Pero donde, sin embargo, «la forma artística es a la vez forma del caos y forma que desemboca, directamente, en el caos. Es paso y abertura hacia el abismo. Este dar forma al caos es lo que constituye la *kátharsis* del arte» (2008). El lugar de la historia es bien diverso: no es la reproducción de lo mismo, sino el surgimiento de formas nuevas que no están escritas, ni son deducibles de las condiciones presentes. La historia es, sobre todo, creación. Frente a la idea vasariana del genio, primera impronta de la historia del arte, Castoriadis ironiza:

De 1400 a 1925, en un universo infinitamente menos poblado y mucho menos «civilizado» y «alfabetizado» que el nuestro [], se encontrará sólo un genio de primera magnitud por cada decenio. Y he aquí, después de cerca de cincuenta años, un universo de tres o cuatro mil millones de humanos, con una facilidad de acceso sin precedente a lo que, aparentemente, habría podido fecundar e instrumentar las disposiciones naturales de los individuos —prensa, libros, radio, televisión— que no ha producido sino un número ínfimo de obras que, de aquí a cincuenta años, se considerasen como maestras. (1988)

Así, no habría posibilidad de canonización o hagiografía, caminos cerrados para esta ya imposible historia del arte, del genio o de la obra maestra. Sin embargo, Castoriadis no solo atestigua la muerte de un mundo, sino la difícil y laboriosa —pero posible— emergencia de otro, un proyecto de autonomía social e individual en gestación donde el arte y la creación son indispensables, ya que el arte es creación emancipadora, metáfora de algún modo heredera de la esperanza —en la redención derivada del arte que, con matices, se acuña modernamente en Schiller—. Y sin necesidad de forzar su pensamiento, y a la zaga de una de sus metáforas, Castoriadis propone para la operación esclarecedora del conocimiento una opción plenamente antiplatónica:

Pensar no consiste en salir de la caverna, ni en sustituir la incertidumbre de las sombras por los contornos bien definidos de las cosas mismas, la claridad vacilante de una llama por la luz del verdadero sol. Consiste en entrar en el laberinto. Es perderse en galerías que solo existen porque nosotros las cavamos infatigablemente, dar vueltas en el fondo de una calle sin salida cuya entrada se ha cerrado a nuestras espaldas, hasta que este divagar abre, inexplicablemente, fisuras factibles en el muro. (1978, pp. 7-8; la traducción es mía).

Así, no se trata de un recorrido guiado por una historia teleológicamente ya resuelta, cronológicamente segmentada, sino de un tránsito en un Dédalo lleno de recurrencias y de encrucijadas; historia como jardín borgiano de senderos bifurcados, de opciones creativas e inestables, donde no hay predeterminaciones mecánicas impuestas por el pasado, ni leyes inexorables, sean divinas o institucionales o internas a un presunto discurrir del arte como quehacer... Una historia como trayecto sorpresivo, nunca como proyecto determinado, en contravía de las nociones históricas que hacen pesar leyes económicas, sociales, históricas o de cualquier otro tipo sobre del trazado futuro del decurso creativo.

De todas maneras, permanecen abiertas las preguntas acerca de las maneras como los discursos disciplinarios crean centralidades y márgenes, de cómo se institucionalizan, de la canonización de ciertas producciones o actitudes y de cómo se realizan tales actividades en múltiples contextos geográficos, culturales y políticos. Y ello tampoco impide que se sigan intentando historias del arte y de la imagen desde perspectivas como las de la mediología,¹⁵ de indudable pertinencia y poder heurístico y que aportan seguramente mucho a esta redefinición del lugar e interacciones de la historia del arte y de disciplinas emergentes.

Las derivas que se marquen desde las respuestas a estas inquietudes trazan el mapa de una nueva historia del arte, con intersecciones y divergencias, pero que sigue siendo igualmente necesaria para poder escapar a la miopía de lo inmediato, a la aglomeración proliferante, a la mera aceptación de lo diverso por sí mismo. Una historia que asuma perspectivas y miradas que permitan panorámicas complejas, donde seguramente sea posible encontrar patrones, evanescencias, encuentros y disyunciones, dibujos todos ellos donde el arte y su decurso histórico siguen trazando la imagen de nuestros propios rostros. Allí, y del mismo modo que sucedió antes, la historia del arte y sus discursos asociados podrán vivificarse con la enunciación de nuevos modos de decir, de configurar, de metaforizar, ese universo vasto y mutante, ya no limitado y constante, que configura la no siempre confesa sociedad entre arte y vida. Aligerados de la necesidad de taxonomías y enciclopedias universales, de la imposición de metáforas tan fuertes que atraen a su campo gravitacional cuanto objeto se les cruce, de las cronologías progresistas, es tiempo para que una nueva historia del arte, revisada, diversa, fragmentaria sin culpa, renovada y ágil, emprenda un nuevo camino. Tal vez ella podría adoptar como divisa este texto de Edmundo O’Gorman, que recoge de un modo certero mucho de lo aquí traído a colación:

Quiero una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes, de venturas y desventuras; una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer; una historia sin la mortaja del esencialismo y liberada de la camisa de fuerza de una supuestamente necesaria causalidad; una historia solo inteligible con el concurso de la luz de la imaginación; una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria; una historia de atrevidos vuelos y siempre en vilo como nuestros amores; una historia espejo de mudanzas, en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de las mudanzas, en albedrío para que en el foco de la comprensión del pasado no se opere la degradante metamorfosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable. (O’Gorman en Tenorio Trillo 2009, 14).

15 Véase, por ejemplo, Debray (1994) o Melot (2007); o, desde otra perspectiva, la revisión de Belting (1983) o los diversos artículos de José Luis Brea en *Estudios Visuales*.

Referencias bibliográficas

- Amis, Martín. 2003. *La guerra contra el cliché. Escritos sobre literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Arnold, Dana. 2009. «Art History: Contemporary Perspectives on Method». In *Art History*, Vol. 32, n.º 4, September, pp. 657–663.
- Bal, Mieke. 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Belting, Hans. 1983. *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*. Monaco: Deutscher Kunstverlag.
- Bozal, Valeriano (ed.). 1991. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol.1. Madrid: Visor.
- Brzyski, Anna (ed.). 2007. *Partisan Canons*. Durham NC.: Duke University Press.
- Calabrese, Omar. 1999. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calvo Serraller, Francisco (ed.). 1993. *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, Cornelius. 2008. *Ventana al caos*. Buenos Aires: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius. 1988. «Transformación social y creación cultural», en: *Punto de vista*, n.º 32. Buenos Aires. También disponible en *Vuelta*, n.º 127, 1987. México.
- Castoriadis, Cornelius. 1978. *Les Carrefours du labyrinthe*. Paris: Seuil
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Doueihí, Milad. 2010. *La gran conversión digital*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Elkins, James. 2007. «Canon and Globalization in Art History». In *Partisan Canons*, Anna Brzyski (ed.). Durham NC.: Duke University Press.
- Elkins, James (ed.). 2006. *Is Art History Global?*. De la serie *The Art Seminar*, Vol. 3. New York: Routledge.
- Elkins, James (ed.). 2000. *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing*. New York: Routledge.
- Fernández, Carlos Arturo. 2008. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Francastel, Pierre. 1982. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.
- Gombrich, E. H. 1999. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. y Didier Eribon. 1993. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma.
- González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.). 2006. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Habermas, Jürgen. 1995. «Modernidad: un proyecto incompleto», en: *El debate Modernidad–posmodernidad*, Nicolás Casullo. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

- Hatt, Michael and Charlotte Klonk. 2006. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press.
- Karlholm, Dan. 2009 «Surveying Contemporary Art: Postwar, Postmodern, and then What?». In *Art History*, Vol. 32, n.º 4, September, pp. 712–733.
- Kultermann, Udo. 1990. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Liotard, Jean–François. 1987. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Mansfield, Elizabeth (ed.). 2002. *Art History and its Institutions*. New York: Routledge.
- Melot, Michel. 2007. *Une brève Histoire de l'Image*. Paris: L'œil 9.
- Ortiz, Renato. 2000. «Diversidad cultural y cosmopolitismo», en: *Revista de Occidente* n.º 234, noviembre. Madrid.\
- Romero, Pedro G. 2007. «Un conocimiento por el montaje. Entrevista a Georges Didi–Huberman», en *Círculo de Bellas Artes de Madrid, Sección de Ediciones, Minerva*, disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones–minerva–LeerMinervaCompleto.php?art=141>, consultado el 28 de junio de 2010.
- Smith, Terry. 2007. «Coda: Canons and Contemporaneity». In *Partisan Canons*, Anna Brzyski (ed.). Durham NC.: Duke University Press.
- Stiegler, Bernard. 2008. «Hypomnesis And Grammatization», intervención en el coloquio *Rahmen des Bochumer Kolloquiums Medienwissenschaft*, 30 de enero. Video disponible en: <<http://www.vimeo.com/2257896>>, consultado el 25 de junio del 2010.
- Tenorio Trillo, Mauricio. 2010. *Historia y celebración. América y sus centenarios*. Barcelona: Tusquets.
- Žižek, Slavoj. 2000. *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.

REFORMULANDO
RELATOS
HISTÓRICO-CRÍTICOS
EN EL ARTE DE
AMÉRICA LATINA

Ivonne Pini

▼ Grabados procedentes del volumen *Grandes Viajes* donde Theodor de Bry ilustra los viajes del italiano Girolamo Benzoni (1565) a tierras americanas.



En el campo de los estudios históricos, la crisis de las narrativas tradicionales llevó a renovar preguntas, métodos y enfoques; no hay una rama de la historia que se imponga a otras, los polos hegemónicos que tanto pesaron en la práctica historiográfica dieron paso al interés por situaciones que escapan a supuestas regularidades, al punto que en estas nuevas aproximaciones crece el interés por «casi cualquier actividad humana» (Burke 1994,15).

Los estudios históricos, en general, y los de la historia del arte, en particular, incorporaron modos de interpretación sugeridos por otras ciencias vecinas como la etnología, la antropología, la lingüística, la sociología.¹ En el ámbito específico de la historia del arte es necesario reconocer la peculiar relación que se establece entre el objeto de estudio, la obra y los textos que las analizan. Pensarla como una mera historia de las imágenes implicaría desconocer que «se trata más bien de la historia de un sistema de producción y sanción de un conjunto de imágenes y objetos que en un momento dado han sido definidos como arte» (Benítez Dueñas 2006, 65).

Hablar entonces de historia del arte presupone poner en juego un complejo entramado de elementos a partir de los cuales se efectuará el proceso de interpretación; con un agregado: aunque la obra puede pertenecer a otro tiempo y espacio, continúa siendo testimonio imprescindible, punto de partida. Cualquiera sea el problema que se proponga analizar, el historiador del arte tiene un objeto presente, del que debe partir y en el que coexisten la espacialidad y la temporalidad de la obra con la de cada investigador y su contemporaneidad.

Asumiendo la complejidad de las reformulaciones metodológicas que la disciplina presenta, vale preguntarse qué variantes pueden señalarse cuando se examina la construcción de una historia del arte latinoamericano. Después de la entronización que en los años sesenta y setenta tuvo el término de «arte latinoamericano», identificado con la idea básica de una posible identidad continental, desde los ochenta ese criterio fue puesto en tela de juicio y se advirtió de la peligrosidad que encerraba un discurso que podía caer en falsas generalizaciones, que desconocía la diversidad de cruces y particularidades que cada región del continente presentaba. Desde los noventa, los estudios sobre historia del arte latinoamericano han venido mostrando una profunda relectura tanto temática como en las metodologías y perspectivas de análisis. A las revisiones de los estudios existentes sobre modernidad y vanguardia, hay que añadir la expansión de trabajos tanto a nivel temático como sobre artistas

1 Véase *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, donde Bajtin (2002) se interesa por la cultura popular analizada desde sus propias fuentes; o Pierre Bourdieu, quien en su teoría socioestética introduce la noción de «habitus» para referirse a la manera como un grupo social determinado escoge respuestas dentro de un repertorio cultural particular, reconociendo a un tiempo la posibilidad de la libertad individual que cuestiona la idea de reglas rígidas en los comportamientos, y la de «campo» cultural, para referirse al conjunto de sujetos o agentes sociales que mediante su interacción logran que se produzca, circule y se consuma una clase particular de objetos simbólicos.

que no habían sido investigados, sin olvidar otro componente que terminó convertido en construcción de narración histórica, a saber, la multiplicación de exposiciones sobre movimientos y artistas latinoamericanos, con la característica peculiar de que sus curadores pretenden integrar una compleja trama donde juega la articulación de investigación académica, instituciones, medios de difusión y, obviamente, el mercado.

Construcción de nuevas narraciones

Las décadas de los sesenta y setenta fueron significativas al marcar nuevas líneas historiográficas y críticas en que se cuestionan ideas canonizadas y se señala la necesidad de revisarlas. Inicialmente fueron las figuras de Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha, con la posterior incorporación de nombres como los de Aracy Amaral, Mario Pedrosa, Mirko Lauer, Néstor García Canclini, entre otros. Se construyeron diversos enfoques y se propusieron nuevos procesos investigativos que evidenciaban preocupaciones básicas acerca de la necesidad de una afirmación del arte latinoamericano, opuesto al tradicional papel hegemónico de Europa y luego de Estados Unidos. Las posiciones iban desde una corriente historicista y sociologista, como la de Marta Traba, para quien las obras de arte no pueden ser concebidas como objetos desprendidos de la historia, hasta la de Juan Acha, quien cuestiona el valor de la historia del arte, a su juicio estancada en refinar las teorías del pasado en lugar de crear otras nuevas. De allí su apelación a la necesidad de producir, desde Latinoamérica, nuevas teorías del arte.

Durante los años sesenta y setenta se publicaron una serie de libros que abordaron miradas generales sobre distintos aspectos del arte y la arquitectura de América Latina.² Varios de los trabajos que se produjeron tienen la particularidad de que la percepción del crítico prevalece sobre la del historiador.

Marta Traba escribió *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), *Arte latinoamericano actual* (1972) y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973).³ El cambio significativo que se produjo en estos textos fue la distancia que Traba tomó respecto a posturas formalistas y eurocentristas como las sostenidas en los cincuenta,⁴ para buscar analizar el arte latinoamericano desde

2 Castedo (1969) y Chase (1970); sin olvidar libros publicados ya en los años cuarenta que trabajaban en torno a visiones generales del arte de la región. Baste citar al rosarino Ángel Guido (1941), *Redescubrimiento de América en el arte* y al peruano Cossio del Pomar, quien en 1945 publicó *La rebelión de los pintores: ensayo para una sociología del arte*. En los mismos años sesenta y setenta se publican una diversidad de libros dedicados a construir historias generales por países o abordar problemas y movimientos específicos.

3 El primer libro fue publicado por la Librería Central en Bogotá, el segundo lo editó la Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca en Caracas, y el tercero estuvo a cargo de Siglo XXI Editores de México.

4 Basta recordar afirmaciones como las que aparecen en un artículo publicado en la revista bogotana *Prisma* n.º 10 de octubre-noviembre 1957, donde sostiene que el artista del siglo XX tenía la libertad de actuar exclusivamente con elementos plásticos, para lograr crear un «objeto estético» suficiente en sí mismo.

una perspectiva en la que las particularidades de la región la llevaban a afirmar la necesidad de un análisis desde el interior mismo de esa realidad que difería de la europea. Desde luego, esta postura no implicaba desconocer las corrientes teóricas que se estaban generando, y en sus escritos se evidencia de hecho el conocimiento y la síntesis que incorpora a sus reflexiones de autores de la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo y algunas figuras claves en la reelaboración del marxismo francés, como fueron Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu o Henri Lefebvre.

Su visión continental se reforzó con el conocimiento directo de artistas de diversos países latinoamericanos. Esto le permitió construir una propuesta en la que pensaba en América Latina como un espacio donde era posible articular una noción de arte que se alejaba tanto de pretensiones homogenizadoras como de los reiterados clichés donde el exotismo y el nacionalismo eran la nota dominante de identificación. El reconocimiento de la existencia de un territorio cultural diverso no era para Traba una imposibilidad para intentar configurar una noción de lo latinoamericano que, aceptando las diferencias, rescatara los elementos comunes.

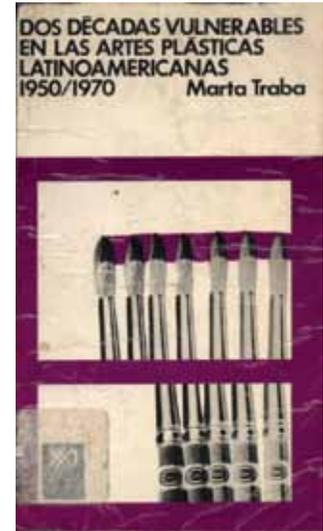
Hay dos conceptos que soportan esa construcción continental de Traba: autenticidad y resistencia (Ramírez 2005, 45). La autenticidad, que rescata al hablar de los pintores en *La pintura nueva de Latinoamérica*, radicó en su actitud de romper tanto con los modelos importados como con las propuestas de corte nacionalista, especialmente la de los muralistas mexicanos. Su cuestionamiento a los metalenguajes traídos inicialmente de Europa y luego de Estados Unidos permitía profundizar en esa búsqueda de autenticidad que Traba relacionaba con la construcción de un yo colectivo. En 1971 escribía:

La revolución de la pintura latinoamericana consiste en la *recuperación del lenguaje*. Está en condiciones de hacerlo porque los metalenguajes no corresponden a sus propias crisis; representan la asunción artificial de una crisis ajena: la norteamericana. La favorece, por otro lado, el hecho de que los medios masivos de comunicación no hayan pervertido enteramente la capacidad receptiva del público, única ventaja del subdesarrollo. (Traba 1984, 298).

De ahí el concepto de «arte nuevo» que reivindica para América Latina, alejado de modelos hegemónicos y reconociendo la diversidad y especificidad del contexto que habitaban.

El concepto de resistencia, por su parte, gana espacio en *Dos décadas vulnerables*. El propio título del libro anuncia su temor de que después de dos décadas como las del cincuenta y sesenta —donde se consolidó una propuesta artística significativa— los artistas cayeran bajo la influencia de las nuevas corrientes de arte norteamericano a riesgo de perder el rumbo:

Carátula del libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970* de Marta Traba, 1973, México: Siglo XXI Editores. Sala de consulta de la Biblioteca del MAMBO.

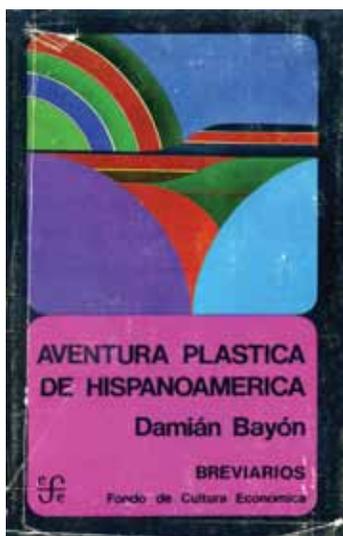


Este momento de la cultura de la resistencia es especialmente conflictual. Buscando nuevos alineamientos, los artistas del continente se dividen entre quienes responden a la demanda de la modernización reflejan y entran en la vía de las modas y la estética del deterioro; y quienes rechazan esa tendencia, tratando de reacomodarse en cada caso dentro de las áreas locales, que ni los protegen ni los rechazan. [...] La situación de América Latina se balcaniza, pero este fenómeno, lejos de ser una desgracia, permite la revaluación de la región, por una parte, y por la otra el careo de la cultura de la resistencia con el mimetismo que viene a reemplazar la buena conducta epigonal de la generación precedente. De tales confrontaciones nace una conciencia más fundamentada del concepto de arte nacional y el descarte definitivo de indigenismos y nativismos. (Traba 1973, 54).

El nacionalismo al que alude poco tiene que ver con uno de los tradicionales polos de discusión universalismo–nacionalismo, que tan presentes estuvieron en los debates sobre el arte latinoamericano en la primera mitad del siglo XX. Su preocupación se orientaba a volver a pensar lo regional como instrumento para, por un lado, construir una identidad continental y, por otro, lograr emanciparse de modelos impuestos y vacíos de contenido para la realidad latinoamericana. A su juicio, había llegado el momento de formular interpretaciones del arte dentro del contexto continental.

Mientras en las áreas de desarrollo la historicidad se debilita frente a un presente sin atributos, y a un futurismo apocalíptico, nuestro proyecto refuerza la historia, que se manifiesta en las obras artísticas como continuidad o nostalgia, como puente para establecer formas de recurrencia o como sistema para convalidar la circularidad cada vez más manifiesta. (Traba 1973, 60).

La noción de lo regional, lo particular, adquiriría en ese momento una especial significación, en tanto se ponía en tela de juicio la tan alardeada universalidad que la modernidad intentó configurar. La validez de una cosmovisión americana recibía su espaldarazo frente a las modas imitativas de modelos externos (Pini 2001, 53).



Carátula del libro *Aventura plástica de Hispanoamérica* de Damián Bayón, 1974, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Damián Bayón es el autor que comparte con Traba la mirada continental. Formado en la línea francostealeana y en la escuela francesa de Anales, publicó en 1974 su *Aventura plástica de Hispanoamérica*.⁵ El libro está organizado a manera de sucesivos viajes por el continente, donde, con un tono descriptivo y narrativo, el autor define las características de su análisis:

Mi papel no es tanto el de afirmar certezas sino más bien el de proponer nombres, actitudes. No sólo entre los artistas sino también entre los promotores, críticos, *marchands*, y todos los que de una manera u otra han contribuido a que la plástica hispanoamericana sea hoy lo que es. [...] Ya verá quien me lea que no sigo meramente un orden cronológico y menos aún geográfico. [...] Son las tendencias las que me interesan, las soluciones que distintos hombres dan a los mismos o diferentes planteos. [...] El método es serpenteante y mezcla con deliberación los temas. Hay un planteo más o menos homogéneo del acontecer plástico —argumento principal del libro— pero, de cuando en cuando, aparecen altos en el camino, consideraciones generales de orden cultural y que deben permitir al lector orientarse. (Bayón 1974, 11-12).

En ese planteamiento metodológico optó por señalar a los artistas que consideraba «cabezas de serie», denominación que aludía al rol protagónico que cada uno de ellos jugó en sus respectivos países, para pasar luego a caracterizar tendencias. Bayón parte de insistir en lo que llama contrapunteo con el fin de puntualizar que los dos polos del arte latinoamericano debían ubicarse a partir del rol que jugaban México y el Río de la Plata. «Después del nacionalismo comprometido de México, vemos —hacia la

5 En ese mismo año salió el libro *América Latina en sus artes*, del cual fue relator, y que formaba parte de una trilogía dedicada al análisis de la literatura, el arte y la música. Impulsada por la Unesco, dicha publicación reunió a un reconocido grupo de críticos e historiadores latinoamericanos, quienes trabajaron el escenario del arte en torno a tres ejes: 1) situación del arte latinoamericano en el mundo de hoy; 2) raíces, asimilaciones y conflictos, y 3) arte y sociedad. El peso de los enfoques ligados a la sociología del arte resultaba indiscutible en la mayoría de los ensayos.

misma época— el “internacionalismo estetizante” del Río de la Plata» (Bayón 1974, 57). Esa polaridad es reiterativa y aparece en diversos capítulos. A su juicio, desde 1920 la expresión artística del Río de la Plata fue «esencialmente moderna», mientras que en México permaneció con rasgos arcaicos durante varias décadas, ya que el motor artístico estaba mediado por elementos políticos, raciales o reivindicativos: el arte al servicio de valores sociales e ideológicos. Así mismo, consideraba que el primer muralismo mexicano fue una creación original, mientras que en el Río de la Plata el racionalismo significó una verdadera invención.

Interesa destacar este libro de Bayón pues se constituyó en otro ejemplo de la preocupación de la década por construir visiones de conjunto en torno al desenvolvimiento, en este caso, de las artes de Hispanoamérica —dada la exclusión de Brasil que el autor hace—, con el fin de configurar una crítica histórica que permita documentar la práctica artística.

Juan Acha, por su parte, manifestaba una preocupación creciente por elaborar una teoría del arte que debía salir de las discusiones de los propios historiadores y críticos latinoamericanos, que de ese modo pasaban de ser concedores de arte a productores de conocimiento artístico. Su preocupación se relacionaba con el papel sociocultural que el objeto de arte tiene en cada sociedad específica.⁶

Nos bastará señalar que en términos estrictamente socioculturales, el verdadero producto del arte como fenómeno es la subjetividad estética (sensibilidad o relaciones sensibles con la realidad) predominante en toda colectividad, en tanto ésta nutre la producción del arte y a la par es su producto y su destinatario. (Acha 1979, 10).

Su crítica al manejo que se hizo de la historia del arte lo centraba en la forma como esta había operado. A su juicio, esta se limitaba a mostrar una sucesión de hechos del pasado sin tener en cuenta las peculiaridades del arte como fenómeno social, y por ello había dejado de ser la mejor instancia para poder conocer lo específico del arte. De allí su exhortación a investigar y producir teorías del arte desde Latinoamérica; teorías que resultaran eficaces para transformar a la par que alimentar las acciones artísticas.

El sector de estudiosos del arte sería el más indicado para buscar el nexo entre la significación estética y la social del arte, para encontrar los nuevos caminos que, en la colectividad, toman los efectos de la obra artística, para confrontar la universalidad del arte —concepto hoy deteriorado al máximo— con los anhelos de nuestro arte de superar la dependencia externa y su marginalidad interna; por último, para gestar y propalar ideas seminales [...] nos hace falta superar la situación lamentable por la que todavía atraviesa el artista y el investigador artístico: el primero temeroso de que el otro le dicte modelos de creación y receloso de

6 Son múltiples las referencias que aparecen en sus textos a diversas opciones interpretativas propuestas por pensadores del siglo XX. Entre otros podemos mencionar a Lukács, Gombrich, Panofsky, Cassirer, Benjamin, Bourdieu y Eco.

perder supremacía; el segundo miedoso de llevar a las últimas consecuencias su obligado antivasarianismo y asustado de reclamar en voz alta su derecho a investigar. (Acha 1976, 10–15).

Quienes trabajaban en la crítica y la historia del arte debían ser conscientes de la diversidad de procesos que están implícitos en la obra; procesos que implican analizar no solo los aspectos productivos y distributivos de las mismas, sino la necesidad de hacer públicas sus reflexiones y darle al lector elementos válidos para que pueda percibir las y valorarlas por sí mismo. Por ejemplo, formulando nuevos interrogatorios a la realidad artística, permitiendo diferentes reagrupamientos de las obras, lo que posibilitaría conocer cómo operan la sucesión de rupturas y continuidades artísticas, a la par que cuestionar los tradicionales agrupamientos por género, épocas y tendencias.

Sus análisis van más allá del objeto de arte en sí, e indagan desde vertientes que problematizan los aspectos productivos y de mercado de la cultura material.⁷ Esos criterios investigativos que proponía Acha, esa necesidad de reflexionar desde aquí, implicaba apartarse de caminos homogenizadores que suponían recetas ideológicas y estéticas válidas para crear el lenguaje internacional tan pregonado por la modernidad.

Sin pretender inventariar la diversidad de discusiones que se generaron en las décadas del sesenta y setenta, es posible señalar la preocupación que hubo entonces por forjar un proyecto latinoamericano de análisis del arte en el que se discutiera el cómo y el porqué de los abordajes históricos, críticos y metodológicos. Las discusiones parten de un interés común: mirar el hecho artístico en la realidad social y política que lo contiene; de ahí que la idea de *contexto*⁸ adquiriera especial significación, sin que esta valoración conllevara a olvidar la obra de arte en sí.

Los debates realizados pusieron de manifiesto los conceptos arraigados que empezaban a entrar en crisis. Se planteó una especial preocupación por concebir el arte de nuestros países en toda su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas. Y en un proceso de largo aliento se dieron pasos progresivos al cuestionamiento de la herencia de la segunda posguerra que asociaba modernidad con homogeneidad. Desde la perspectiva latinoamericana se discutía la noción de lenguaje artístico internacional, se frenaban posturas colonialistas y se proponían una autonomía

7 Néstor García Canclini planteaba (también en los setenta) que si el arte era considerado como un proceso constituido por artistas, obras, intermediarios y público, los análisis que se efectuaran deberían tener en cuenta esos componentes, para permitir ayudar a la articulación de las tendencias de la sensibilidad en los diversos momentos históricos. En la dirección de la socialización del arte apuntaban, asimismo, los trabajos, por ejemplo, de Mirko Lauer (1976) y Rita Eder (1986).

8 El carácter anticolonialista y antiimperialista de varios de los discursos se enmarcaba en la particular situación internacional que se vivía: Revolución cubana, Guerra de Vietnam, Mayo del 68 y la entronización de las dictaduras militares basadas en la doctrina de seguridad nacional en los setenta.

cultural que permitiera la creación de un arte alejado tanto de falsas internacionalizaciones como de peligrosos chauvinismos. Algunas de las revisiones historiográficas debatían en torno al arte considerado como un espacio de militancia política, tradición que se asociaba al muralismo mexicano. La crítica venía de los propios artistas, y Rufino Tamayo evaluaba el rol jugado por el muralismo diciendo:

Sirvió como medio de propaganda y fue un instrumento usado por los políticos porque convenía a su juego [...] Yo llamo pintura «revolucionaria» a ésta que abre nuevos caminos, no a la que utiliza temas sociales o políticos para llamarse revolucionaria, porque el contenido plástico de esa pintura no significa nada. (Bayón 1976, 93).

Otro tema que al final de estas décadas surgió como preocupación central fue el de la reformulación del concepto de *identidad*. En las polémicas desatadas en 1975, el brasileño Frederico Morais fue enfático al criticar el peligro de caer en la «identidad neurótica», que en aras de excesos generalizadores desconocía el carácter plural y multifacético de un continente marcado por experiencias tan diversas (Morais 1990, 4–5).

Los años ochenta: revisiones y persistencias

La década se abría profundizando las discusiones, marcando el fin de un ciclo y la apertura de una nueva perspectiva de análisis donde la crítica a la modernidad y su modelo hegemónico tenía un papel destacado.⁹

Se controvierte la pretendida validez de las unidades de tiempo histórico definidas desde Europa, y se cuestionaba el traslado mecánico y comparativo de procesos que si bien cronológicamente podían ser paralelos, respondían a momentos culturales diferentes. El desarrollo de una historia basada en un tiempo lineal evolutivo no dejaba de ser una construcción historiográfica, y se discutía la validez de que ese proceso fuese visto desde perspectivas únicas. Tradicionalmente, la historia del arte latinoamericano había sido construida a partir de un marcado apego a la cronología, a la idea de un tiempo lineal. Sin desconocer la significación de la continuidad histórica se comenzó a plantear que su existencia era compleja, nunca exclusivamente lineal y que por lo tanto permitía lecturas desde perspectivas diversas (Pini 2003, 50–51).

Propuestas como las de Foucault¹⁰ (2003, 21 y ss.) replantean la pregunta de cómo abordar el pasado, qué recuperar de esas memorias. La propuesta moderna que

9 Véase el libro editado por Mosquera (1995), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, que recoge una serie de textos de historiadores y críticos con reflexiones en torno a la década del ochenta y las reformulaciones que se producen en el campo artístico.

10 Para Foucault, la historia premarxista había convertido el análisis histórico en un discurso continuo, que concibe el tiempo de manera totalizante y globalizador a su juicio, era necesario recuperar la construcción de continuidades en la historiografía, por el estudio de lo que él llama «articulaciones», puntos de flexión que resultan más reales que las continuidades impuestas por algunos historiadores.

volcaba el peso de la historia hacia el futuro, hacia la novedad, en una especie de proclama de fe en el progreso, resultaba cada vez menos creíble.

La reformulación de los análisis historiográficos asumía que el yo latinoamericano resultaba de una compleja heterogeneidad de tiempos simultáneos. El tipo de colonización vivida, el exterminio y sometimiento de los indígenas, el traslado masivo de población de otros continentes —pensando no solo en la africana, sino en la migración europea— le daba a América Latina una estructura particular y diversa a la de otros espacios. El proceso de Independencia, lejos de resolver las particularidades generadas, reforzó la validez del eurocentrismo. Si bien es cierto, siguiendo a Peluffo, que para la intelectualidad de América Latina la tradición estaba en Europa, después de siglos de conflicto no es menos cierto que Latinoamérica forma parte activa de la tradición histórica y cultural europea y norteamericana. «No es solamente la presencia de comunidades hispanoamericanas en las propias metrópolis centrales lo que presiona para ese reconocimiento, sino que es también la carga histórica de un conflictivo relacionamiento transformado en tradición» (Peluffo 2001, 48).

El tema de la relación centro-periferia en los ochenta se tornó un tópico recurrente en la producción crítico-historiográfica, y se sostuvo en algunos casos una preocupante correspondencia con el discurso académico del centro. La persistencia del concepto de «estilo internacional» en el arte hizo que a veces se observara con más atención aquellos movimientos y artistas que se movían en ese espacio formal aceptado.

La persistencia de criterios colonialistas era señalada con insistencia. Luis Camnitzer hablaba de la supervivencia de «un síntoma claro de colonización en la tendencia a ver el cambio de cultura subordinada a la hegemónica, como un signo de progreso y éxito» (Camnitzer 1987, 88). Estas preocupaciones de Camnitzer se manifestaban también desde Estados Unidos. La crítica e historiadora norteamericana Shifra Goldman, analizando el interés creciente que había en su país por el arte latinoamericano en la década que nos ocupa, se preguntaba:

[...]¿existe un interés serio de la verdadera pluralidad y del intercambio mutuo o más bien se abren las puertas solo a los conceptos preestablecidos de lo que es aceptable, valioso y comercial? ¿O se abrirán estas puertas solo para que el arte tradicional de Occidente se apropie de lo que es nuevo y vigoroso para renovar su estética agotada, tal como sucedió en el caso del arte asiático en el siglo XIX y el arte de África, del Pacífico del Sur y el arte originario de los Estados Unidos en el siglo XX? (Goldman 1989, 41).

A su juicio, las características peyorativas con que desde Europa y Estados Unidos se había mirado tradicionalmente la cultura latinoamericana eran un elemento que reforzaba la dependencia en la relación centro-periferia. Goldman, observando la inusual proliferación de exposiciones de arte latinoamericano que se dio en los

ochenta en Estados Unidos,¹¹ afirmaba que era muy poco lo que sabían historiadores y críticos sobre arte latinoamericano, de allí que los comentarios aparecidos en prensa, «con excepciones notables, han fluctuado entre lo efusivo y lo estereotipado» (Goldman 1990, 59).

Esa avalancha de exposiciones que se produjo en la década del ochenta sobre arte latinoamericano, pero fuera de América Latina,¹² tuvo diversos problemas metodológicos que empiezan por la noción misma de América Latina asumida como sinónimo de cultura unificada. De allí que las interpretaciones se movieran con base en dos opciones básicas: la rígida cronología histórica que destaca ciertos nombres, o bien la propuesta de temas que refuerzan la visión eurocéntrica —lo fantástico, el mito o, uno de los recursos más frecuentes, «lo maravilloso», asumido como criterio identitario y característica intrínseca a la cultura latinoamericana—. El relato histórico que se construye queda entonces amarrado a la idea de que intuición e irracionalidad son elementos característicos de la «mentalidad» del continente americano, como si se viviera en una especie de limbo premoderno y luchando por entrar al modelo de la modernidad occidental. Esa mirada de Latinoamérica como territorio mágico de ritos extraños reconocía una larga herencia en la tradición historiográfica de Occidente. Baste recordar las teorías raciales de los siglos anteriores y las imágenes creadas desde la Conquista para relatar situaciones de canibalismo, de criaturas «fantásticas» como las que proponía en sus grabados del siglo XVI Theodore de Bry (Merewether 1992, 110).

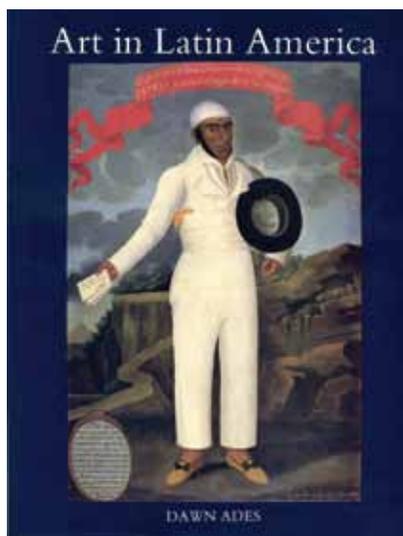
Desde América Latina, la crítica e historiadora brasileña Aracy Amaral, al referirse a la exposición realizada en Londres en la Hayward Gallery, «Art in Latin America. The Modern Era 1920–1980»,¹³ destacaba lo que a su juicio era un problema recurrente: una exposición de arte organizada por un medio cultural diferente al focalizado generaba reacciones adversas. Pese a reconocer lo escasos que eran los latinoamericanistas en Inglaterra y en ese sentido el esfuerzo emprendido por Ades, sostiene que su visión es, obviamente, europea:

Seguimos siendo focalizados como un espacio dominado por lo pintoresco. [...] Las obras que se exponen parecen significar una reafirmación de que estamos condenados a ser rurales, exportadores de materia prima, mandriles de comportamiento

11 A título de ejemplo mencionemos: «Retrospectiva de Diego Rivera» en el Instituto de Artes de Detroit (1986); «El arte de lo fantástico, Latinoamérica 1920–1987», Museo de Arte de Indianápolis (1987); «Arte hispánico en los Estados Unidos: treinta pintores y escultores contemporáneos», Museo de Bellas Artes, Houston (1988); «Imágenes de México», Museo de Arte de Dallas (1988); «El Espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos 1920–70», Museo de Arte del Bronx (1989) y cerrando la década, «Arte chicano», Galería Wight (1990).

12 Muchas de ellas, al decir de García Canclini, «relatadas a distancia», ya que son proyectos llevados adelante por curadores que viven y trabajan en Estados Unidos.

13 Esta muestra fue curada por Dawn Ades, historiadora del arte y profesora de la Universidad de Essex especializada en surrealismo. Para la exposición «Art in Latin America», se publicó un catálogo en inglés y español de amplia circulación.



Carátula del catálogo *Art in Latin America* de Dawn Ades, 1989, London: Yale University Press.

«erudito» que solo pueden ser oriundos del... Primer Mundo. De ahí la falta de consideración por lo urbano o lo suburbano que engloba la mayor parte de la población de América Latina hoy. (Amaral 1989, 54 y ss).

Exotismo y pintoresquismo seguían siendo rasgos dominantes en esa mirada externa, con amplio poder de incidencia en la construcción de los análisis históricos, dadas las posibilidades de divulgación que tenían a través de sus publicaciones. Este tipo de estudios caen en la simplificación del discurso histórico en la medida que se ubican fuera de las particularidades del ámbito en que se producen, reforzando la historiografía tradicional del arte latinoamericano y «lo latinoamericano» como el resultado de una especie de unidad que le reconocía características predeterminadas a la región en su conjunto. De allí las visiones históricas que, en general desde una perspectiva cronológica amplia, estudiaban supuestas uniformidades que de no contrarrestarse solo ayudaban a consolidar los estereotipos. Con un agregado: las áreas periféricas no dejan de ser observadas bajo sospecha cuando se apropian de los lenguajes plásticos emitidos por los centros, y se las ve como imitadoras de un lenguaje que no les pertenece. Parecería que deben exagerar lo que se consideran sus rasgos particulares, para ser auténticas. Con razón sintetizaba Gerardo Mosquera esta preocupación a fines de los años noventa cuando señalaba:

La legitimación exclusivista y teleológica del «lenguaje internacional» del arte actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones centrales —al igual que entre críticos, curadores, historiadores del arte y coleccionistas— prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de la periferia que procura hablar el «lenguaje internacional». Si lo habla correctamente, suele acusársele de derivativo; si lo hace con acento, se le descalifica por su incorrección hacia el canon. (Mosquera 1998, 64).

La actitud de los espacios hegemónicos de abrirle un espacio al «otro» permite que el arte de la periferia tenga una mayor circulación. Sin embargo, este fenómeno debe ser analizado con cuidado; no debe perderse de vista que esta apertura genera una actitud complaciente con la alteridad, sin que esto signifique una ruptura de la noción hegemónica tradicional.

Las revisiones historiográficas que se generaban entonces buscaban no solo quebrar los estereotipos, sino romper con la narrativa canónica construida por la historia del arte occidental, ya que uno de los problemas centrales giraba en torno a las exclusiones existentes en dichas narrativas.

Para Peluffo, la misma condición de latinoamericano tuvo a lo largo del siglo XX diversos valores de carácter político y discursivo, de acuerdo tanto a quién operara la reflexión como a cuál fuera la situación de poder. Siendo históricamente punto de cruce de los discursos español, anglosajón y francés, los tres discursos reconocen en Latinoamérica la presencia de un otro en quien es posible extender la conciencia occidental, «pero también como su *alter ego*, es decir, como contrapunto especular de la modernidad o de las modernidades centrales» (Peluffo 2001, 46).

El mapa cultural es revisado así revaluando la significación que el componente indígena, africano o mestizo tiene. Las otras historias propuestas implicaban darle voz a las historias silenciadas. La desarticulación de la estructura tradicional era tal vez lo menos complejo; el reto estaba en cómo y desde qué perspectiva construir los nuevos relatos. ¿Desde dónde opera el discurso?, ¿qué memoria rescatar y a partir de qué perspectiva?, sin olvidar que hay un discurso de la memoria que se construye desde el poder.

Carátula del catálogo *Figuración Fabulación* de Roberto Guevara, 1990, Caracas: Museo de Bellas Artes.



Los quinientos años del viaje de Colón: el arte latinoamericano relatado desde las exposiciones

Iniciando la década de los noventa y al margen de las conmemoraciones, el crítico venezolano Roberto Guevara presentó en Caracas la exposición «Figuración Fabulación. 75 años de pintura de América Latina».¹⁴ Como lo manifestó el curador, la muestra de pintura no siguió un enfoque de ordenamiento cronológico ni buscaba destacar figuras cimeras, sino que optó por escoger como dualidad vinculante los conceptos de *figuración* y *fabulación*, para a través de ellos recorrer 75 años de historia «que descarta el tratamiento historicista tradicional y sistemático en el seguimiento del período considerado» (Guevara 1990, 21). La argumentación para su negativa al historicismo tradicional se apoyaba en dos aspectos: agotamiento de la mirada que había primado en la lectura del arte latinoamericano basada en una cronología estricta y en algunos nombres emblemáticos, y en que, a su juicio, lo significativo era reconocer lo que se ha hecho de manera continua, lo que permanece cruzando temporalidades lineales.

Pese a su crítica de los modelos tradicionales, la muestra, más que buscar una confrontación, quiso abrir el diálogo entre obras y artistas. Propuso mirar un mundo que consideraba aún por descubrir, una visión abierta que se separaba de tiempos preestablecidos y reivindicaba el carácter de encuentro, confluencia y permanente movilidad que tiene la pintura latinoamericana. El punto de encuentro era la permanencia de una poética centrada en los conceptos de figuración y fabulación, que a su juicio recorrían en distintos espacios y temporalidades esos 75 años de pintura que se propuso analizar.

Con motivo del tan comentado «encuentro de culturas», 1992 fue un año prolífico para la realización de exposiciones sobre arte latinoamericano. Pese a que estos eventos pueden ser analizados desde diversas perspectivas, el interés en este caso se centra en ver qué aproximación histórica atraviesa el criterio curatorial con que se arma la muestra. Analizarlas resulta significativo no solo por las imágenes escogidas para construir el relato visual, sino por la importancia que adquieren los textos de los catálogos. El curador se convierte en personaje clave en cuanto es el responsable de la selección de obras, de su montaje y de la lectura que de ellas proponga. Dado el carácter temporal de las muestras, los textos y las imágenes que se reúnen en el catálogo son finalmente la herramienta de divulgación de la propuesta y dan la posibilidad de discutir el criterio historiográfico planteado.

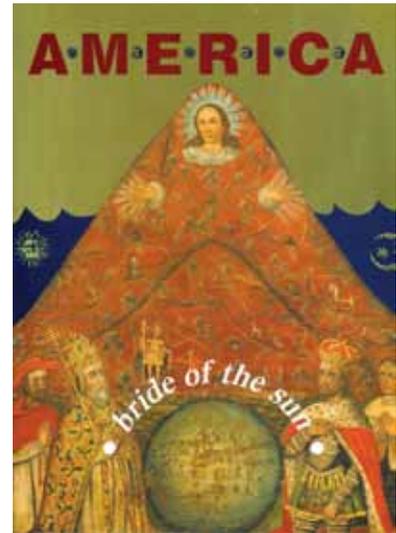
Tres de las exposiciones más comentadas fueron: «Ante América»,¹⁵ «America novia del sol»¹⁶ y «Artistas latinoamericanos del siglo XX». Los curadores de la primera de ellas

14 Con motivo del 75 aniversario de Seguros La Previsora, la empresa decidió celebrarlo realizando una serie de eventos de carácter cultural, en ese contexto se ubica la exposición mencionada.

15 La curaduría estuvo a cargo de Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León y se presentó en la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 1992).

16 «America Bride of the Sun, 500 years of Latin America and the Low Countries», cuyo curador jefe fue Paul Vandebroek y se realizó en el Royal Museum of Fine Arts, en Amberes.

Carátula del catálogo *América: Bride of the Sun*, 1992, Gent: Imschoot, books.



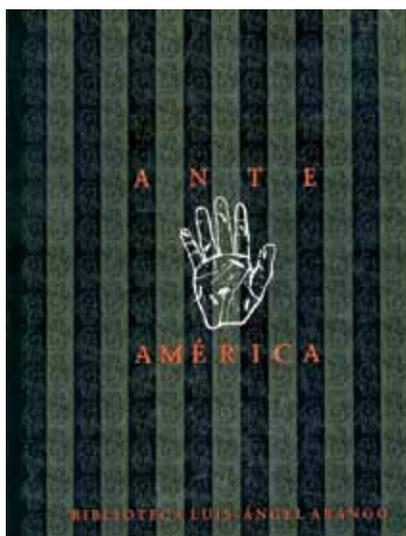
se plantearon como idea central «ver el arte de América desde él mismo y desde el sur, e intentar difundirlo en su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas, las “otrizaciones” de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas clichés» (Mosquera 1992, 10).

América era asumida como un mundo en el que coexisten tiempos y espacios muy diversos, de ahí que los veintisiete artistas que participaron fueran escogidos no para tener en cuenta una representación balanceada por países, sino para que la selección abarcara artistas de raigambres culturales tan diversas como la caribeña, la afroamericana y las comunidades de inmigrantes latinos en Estados Unidos.

Como la integración solo puede ser erigida dialógicamente, sobre el respeto a la diferencia, la falsa conciencia que entiende nuestras naciones como supuestamente integradas no hace más que dificultar, por paradoja, un proceso de integración real que no ha tenido lugar ni siquiera dentro de muchos de nuestros países. (Mosquera 1992, 13).

Se trataba de romper la idea de falsas homogeneidades ofreciendo una visión que mostrara la complejidad del arte latinoamericano, a la par que pusiera en evidencia que «uno de los desafíos ineludibles de las culturas subordinadas [...] es la transformación en beneficio de ellas de la cultura dominante, deseurocentralizándola sin mella de su capacidad de acción contemporánea» (Mosquera 1992, 15).

Pese a la diversidad que las obras presentaban, había lazos que relacionaban a los artistas, ya que en todos ellos existía la intención de mostrar una cierta manera de apropiarse de elementos de pertenencia: la relación con lo vernáculo, con lo popular, con la tradición, con los problemas sociales, con los vínculos entre el individuo y su medio. Frente a las posturas historiográficas tradicionales, se proponían visiones problematizadoras, que interrogaran y evadieran las convenciones.



Carátula del catálogo *Ante América* de Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, 1992, Bogotá: Banco de la República.

La selección de obras presentes en la exposición mostraba que los curadores tenían la intención de hacer consciente la apropiación, por parte de los artistas, de distintos espacios culturales que se entremezclan y contribuyen en su formación. No se trataba de negar una cultura occidental que forma parte de su propia tradición, sino de que al incorporar conceptos no occidentales reflexionaban también acerca de su pertenencia cultural a esos otros espacios (Pini 1993, 64).

La muestra «América novia del sol, 500 años América Latina y los Países Bajos» tenía una nominación ambigua; ambigüedad que aclara el curador en el catálogo explicando que el título original era «Ver América», que presentaba la exposición al público a través de un juego de palabras sobre «ver», que en flamenco significa «distante» y que en español alude a la función perceptiva. Este título no prosperó y se optó por el de «novia del sol» para aludir al rol que el Sol y la Luna tuvieron en América, al ser considerados como la pareja simbólica que evoca realidades en oposición: «[...] the moon and the sun are seen as a mythical symbolic pair, on the basis of which important opposites realities are evoked, classified and made comprehensible» (Vandenbroeck 1992, 20).¹⁷

El problema central que abordaba la muestra era el rol del arte en el encuentro entre Europa y América, y trataba de explorar las imágenes en cuanto dispositivos de poder para establecer desde Europa un control hegemónico sobre América. La exposición se movía en dos espacios: la visión europea de América y la respuesta de América frente a la conquista y colonización. Más que construir una exposición de carácter histórico, lo que se intentó mostrar fue cuáles eran los esquemas ideológicos que operaron en la interacción de las diversas culturas.

17 «[...] la Luna y el Sol son vistos como símbolo de una pareja mítica, sobre cuyas bases se evocan importantes realidades opuestas, que quedan categorizadas y se vuelven comprensibles» (la traducción es mía).

Lo que demuestra la exposición es cómo la conquista europea de la población nativa fue lograda no solo por medio de masacres y enfermedades sino también por medio de procesos de inscripción, imposición, negociación y apropiación de ideas europeas por las culturas locales. Estos procesos produjeron culturas nuevas, híbridas y sincréticas que opacaban, al mismo tiempo que reflejaban, configuraciones de conflictos con resistencia y asimilación a las creencias hegemónicas de la cultura europea. En el curso de esos procesos lo que se hace más evidente en la exposición es la elaboración del mito y de lo fantástico, como parte de la producción cultural colonial, por medio de la cual, la ficción se convierte en una política de lo real. (Merewether 1992,111).

¿Por qué fue tan significativa la imagen en esa construcción del imaginario europeo sobre América? Las obras realizadas por europeos, hayan o no visitado América, ponen a circular una construcción que se vuelve la «realidad» del continente. El peso que tuvo Flandes en la elaboración de imágenes y su difusión, sobretodo para los reyes de España, los convierten en productores de «conocimiento» sobre América.

Aquí vale la pena señalar una problemática tocada por la exposición, pero que sin duda tiene una significación que la excede. El estudio de la noción del «otro» en la historia de la cultura es una temática que ha surgido hace relativamente poco tiempo; el encuentro y enfrentamiento entre modelos culturales distintos tiene en cambio larga data. En ese encuentro las reacciones suelen orientarse en dos direcciones: una es negar la distancia, utilizando la analogía para asimilar al otro de modo tal que lo diferente se diluye, se domestica y se lee desde una perspectiva que termina imponiéndose como dominante.¹⁸ La actitud contrapuesta es destacar la existencia, real o no, de unas pautas culturales que chocan, que se oponen a la propia. Con respecto a América, los libros de crónicas, las descripciones de costumbres y las imágenes creadas se encargaron de mostrar la diferencia sustancial entre ambas culturas y la necesidad cristiana de cambiar las costumbres locales. Las imágenes que se instauran no son solamente mentales, sino visuales:

Mientras que los escritores pueden ocultar sus actitudes mentales detrás de una descripción impersonal, los artistas plásticos se ven obligados por el medio que utilizan a asumir una postura clara, representando a los individuos de otras culturas o bien iguales o bien distintos a ellos. (Burke 2001,156).

El imaginario visual sobre América Latina está, en general, relacionado con la segunda de las posturas, de allí que la representación de estas tierras haya pasado por diversas interpretaciones. Las ilustraciones a las que ya aludíamos del holandés Theodore de Bry crearon una visión de la cotidianidad donde la monstruosidad y el canibalismo eran situaciones comunes. El «descubrimiento» de la inexactitud de sus imágenes llevó a la creación de otros imaginarios, el de Humboldt, por ejemplo; pero el problema

¹⁸ Por ejemplo, Vasco da Gama, cuando llegó a la India y visitó un templo, asimiló a los dioses Brama, Vishnu y Shiva con una representación de la Santísima Trinidad.



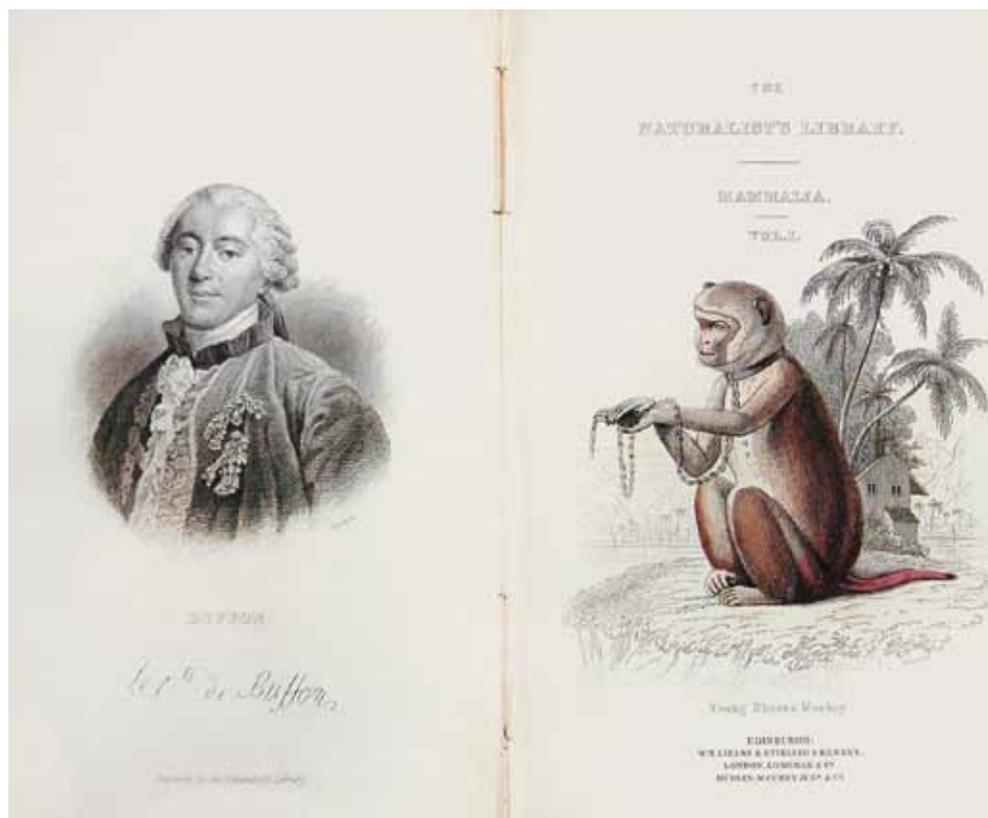
Grabados procedentes del volumen *Grandes Viajes* donde Theodor de Bry ilustra los viajes del alemán Hans Staden (1557) a tierras americanas.

de base no desaparece, la visión eurocéntrica predomina no solo para describir a los habitantes y sus costumbres, sino para la percepción de la propia naturaleza.

En el quinto capítulo de la *Introducción a la filosofía de la historia* aparecen las polémicas consideraciones de Hegel acerca de la naturaleza americana y, pese a no haber pisado jamás estos territorios, allí reivindica la superioridad de la naturaleza europea frente a la americana. A las visiones paradisíacas acerca de las características del Nuevo Mundo, incontaminado por la civilización, y siguiendo la perspectiva del *buen salvaje* de Rousseau, se le oponía la visión científicista basada en la decadencia del continente americano, expresada en el estancamiento general de la naturaleza, postura argumentada en el siglo XVIII por quien construyó una gigantesca historia natural: George Louis Leclerc, conde de Buffon.¹⁹ Leclerc afirmaba que la naturaleza en América era débil, de poco desarrollo, con un número inferior de especies que las existentes en Europa, sostenía además que las especies traídas del viejo continente a estas tierras se volvían más pequeñas.

En lo que respecta no ya a la visión de Europa sobre América, sino a las obras producidas en América Latina después de la conquista, la exposición mostraba una

19 Publicó entre 1749 y 1778, 36 volúmenes de *Histoire naturelle générale et particulière*, donde buscaba incluir toda la información existente sobre la naturaleza en las más diversas regiones.



preocupación central: presentar la forma como opera la oposición, qué cruces es posible realizar con el pasado, cómo se puede entretrejer el mundo colonial y el moderno. Se evidenciaba una crítica a las diversas tácticas que el modelo europeo se ingenió para intervenir en la naturaleza heterogénea de la cultura de América Latina. El aporte más significativo de los textos del catálogo que acompañó la muestra está en la intención que tienen la mayoría de los autores de controvertir y retar la tendencia a globalizar modelos culturales, preocupados como estaban por explorar las bases de nuevos criterios de análisis de la cultura de América Latina desde otras perspectivas y evitar ofrecer una simple mirada exótica del continente.

«Artistas latinoamericanos del siglo XX» se presentó como una propuesta superadora de los relatos históricos tradicionales y fue la exposición que causó mayor controversia entre historiadores y críticos latinoamericanos. Es interesante tener en cuenta la respuesta del curador Waldo Rasmussen ante la pregunta «¿qué es lo que se propone mostrar esta exposición?»:

Ofrecer una evidencia visual de que las obras de los artistas latinoamericanos merecen ser exhibidas y coleccionadas, suministrar algo del contexto y desarrollo de las mismas, como sucede con la colección del Museo de Arte Moderno (Nueva York). [...] Uno de los objetivos es que se vincule la parte neoyorkina de la exposición con la colección latinoamericana del Museo y mostrarla en otro contexto.

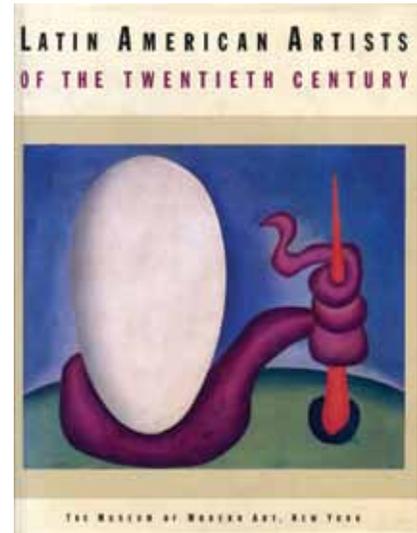
Pienso por ejemplo, que las obras de Diego Rivera deben ser expuestas en términos del cubismo, no en una galería mexicana, que las de Torres García deben mostrarse en la línea del constructivismo y neoplasticismo al lado de Mondrian. (Rasmussen 1993, 52).

Como curador, Rasmussen contó con un grupo de asesores latinoamericanos entre quienes estaban Aracy Amaral y Paulo Herkenhoff, de Brasil; Rita Eder y Sylvia Pandolfi, de México; Lillian Llanes, de Cuba; Ariel Jiménez, de Venezuela; Susana Torruella Leval, de Puerto Rico; Eduardo Serrano, de Colombia; Samuel Paz, de Argentina y Ángel Kalenberg, de Uruguay. Junto a ellos operaba un comité internacional de consejeros integrado por importantes coleccionistas que no solo brindaron asesoría sino que prestaron obras. La decisión fue mostrar el arte latinoamericano a partir de la selección de aquellos artistas que eran vistos como más significativos, es decir, el relato historiográfico se construyó linealmente y sumando individualidades destacadas. Y a pesar de estar en la lista de asesores algunos investigadores y críticos que realizaron significativos aportes a la construcción de la historia del arte de América Latina, la postura que primó fue la de europeos y norteamericanos que venían trabajando en la línea ya señalada para las exposiciones de la década anterior, donde, como vimos, predominaban criterios que subrayaban aspectos exóticos no despojados de un cierto folclorismo.

Las críticas llovieron, y resulta interesante ver, en primera instancia, las reacciones de críticos e historiadores latinoamericanos desde el momento en que la exposición se inauguró en España. Se cuestionaba desde por qué el Moma y Rasmussen fueron los llamados por Sevilla para organizar la exposición de arte latinoamericano, hasta la impugnación de los criterios históricos utilizados. El montaje cronológico dependía de una estricta fidelidad al transcurrir del tiempo que «carece de alma y no tiene inteligencia» (Pérez Oramas 1993, 59). Esta crítica iba acompañada de cuestionamientos que reiteraban análisis hechos a exhibiciones de los años ochenta: mostrar el arte latinoamericano como un bazar sin sentido donde se amontonaban obras de diversa calidad y procedencia. La búsqueda de una unidad de estilo que diera cuenta de formas y propuestas «típicamente» latinoamericanas terminaba cayendo en una «empresa reduccionista que quiere ver en la identidad latinoamericana una unidad de conocimiento posible» (Pérez Oramas, 59).

El intento simplificador lo que hace es: «[...] abarcar mucho y apretar poco. Los detalles se pierden, las relaciones de causalidad entre generaciones y países apenas existen y cada manifestación, como el maná, parece caída del cielo y no el fruto del árbol que crece en el lar» (Medina 1993, 63). La concepción que ponía en evidencia el curador —y que hacía explícita en el texto del catálogo— era contrarrestar las interpretaciones nacionales y revelar la continuidad del arte latinoamericano dentro de la tradición del arte moderno, es decir, el cubismo, el constructivismo, el surrealismo. Se repetía un criterio conceptual según el cual el arte latinoamericano podía configurarse de acuerdo a categorías asignadas para Europa y Estados Unidos (Goldman 1993, 86).

Carátula del catálogo *Latin American Artists of the Twentieth Century* editado por Waldo Rasmussen, 1993, New York: Museum of Modern Art.



Los diversos puntos de vista expresados ante la muestra demarcaron una línea de análisis crítico que enfatizaba el peligro de una tendencia homogenizadora, supuestamente cosmopolita, pero en realidad construida sobre bases eurocéntricas. Acertadamente sostiene Wechsler que tanto el criterio curatorial como el texto central escrito por Edward Sullivan generaban una «historia escrita como suma de fragmentos», que se tejía a partir del relato macro del arte moderno internacional; un relato omnipresente, aunque no ayudara a articular la forma como los procesos latinoamericanos operan en él. Parecería que el reconocimiento de la pluralidad del arte latinoamericano no permite intentar siquiera la articulación de un discurso más vinculante.

[...] ¿es posible decir que hay algo propiamente latinoamericano o es este término simplemente una construcción neocolonialista que el Mundo Desarrollado aplica al Tercer Mundo? A lo que responde Sullivan: sin negar su singularidad, el arte producido en América Latina debe ser comprendido más integralmente, basándose en un discurso estético universal para alcanzar mayor valoración y significación. (Wechsler 2008, 117–118).

En esa perspectiva, el arte latinoamericano era pensado desde casos individuales que terminaban integrados al relato hegemónico del arte moderno. Tales curadurías refuerzan la idea de la posibilidad del gran relato homogenizador y, considerados desde la disciplina histórica, lejos están de contribuir a nuevas reflexiones. Por el contrario, ellas reforzaban relatos canónicos.

Los historiadores del arte latinoamericano se enfrentan pues a diversos desafíos. En primer lugar, evitar caer en los prejuicios que tanto la crítica como la historiografía europea, norteamericana y sus seguidores locales instituyeron: la existencia de un arte de América Latina como categoría, como si fuera una cualidad que se le puede aplicar a todo el continente. El cuestionamiento a las visiones verticalistas apoyadas en las ideologías dominantes da paso a otras miradas, a otras interpretaciones.

Determinismos y jerarquizaciones arbitrarias son puestas en tela de juicio, y la construcción histórica busca convertirse en relato que transmita la múltiple y compleja variedad de una realidad dada; al tiempo que reivindique la necesidad de ver la producción artística en un marco que alerta sobre el carácter engañoso que generaría el exceso de preconceptos (Pini 2003, 61).

Desde dicho cuestionamiento se estimulan otras narrativas, más allá del proyecto institucionalizado y la crisis de historias oficiales, y se pone en tela de juicio la simplificación a que fue sometido el concepto de una identidad pretendidamente homogeneizadora, desconocedora de las enormes variantes tanto étnicas como económicas, culturales y lingüísticas que interactúan en el continente.

Vasta es la discusión en torno a la necesidad de recrear la relación entre la multiplicidad de historias locales y las propuestas globales. La situación es compleja por el doble mensaje que la globalización plantea. Por una parte, proyecta su poder y significación planetaria y, por otra, reafirma los particularismos. En esa dirección surgen las críticas al peligro que encierran nociones como la de *multiculturalismo*, que permite la diferencia y la valora impulsando un discurso aparentemente progresista y de integración, pero la producción artística procedente de las regiones periféricas sigue, en los circuitos internacionales, manteniendo una posición de subordinación.

La crisis de la modernidad, junto con la noción de pluralidad, genera —sobre todo en los circuitos donde se decide la internacionalización del arte— una actitud complaciente con lo que viene del «otro», lo cual no implica una ruptura de la noción hegemónica tradicional: el «otro» siempre somos nosotros.

En las reflexiones que han surgido se vislumbra una característica relevante: el discurso no es *sobre* América Latina, sino *desde* América Latina, es decir, desde un particular soporte cultural. Si partimos de la base de que toda historia supone una construcción en la que quien escribe elige tiempo, espacio, protagonistas, entonces uno de los desafíos a los que se enfrenta el historiador del arte latinoamericano hoy es desarmar una temporalidad tradicional, sugiriendo tanto nuevos modos de mirar como de conectar las complejas experiencias artísticas que se viven en la región. Y el problema es más grave aún, porque estamos reconstruyendo historias que nunca fueron totalmente construidas (véase Mesquita-Pedrosa 2001, 213); una complejidad explicable si no perdemos de vista que vivimos en América Latina, un espacio caracterizado por los contrastes.

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan. 1976. «El espacio intelectual del arte», en: *Vida literaria*, n.º 18. México.
- Acha, Juan. 1979. *Arte y sociedad latinoamericana. El poder artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Amaral, Aracy. 1989. «Art in Latin America. Presencia de lo pintoresco», en: *Arte en Colombia*, n.º 19. Bogotá.
- Bajtin, Mijail. 2002. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- Bayón, Damian. 1974. *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cientismo, artes de la acción 1940–1972*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, Damian. 1976. *El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Ávila: Caracas.
- Benitez Dueñas, Issa María. 2006. «La historia perdida del arte de México», en: *Curare. Espacio crítico para las artes*, n.º 27. México.
- Burke, Peter. 1994. «Obertura la nueva historia su pasado y su futuro», en: *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter, 2001. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Camnitzer, Luis. 1987. «Acceso a la corriente principal», en: *Arte en Colombia*, n.º 35. Bogotá.
- Castedo, Leopoldo. 1969. *A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian Times to the present*. New York: Praeger World of Art Paperback.
- Chase, Guilbert. 1970. *Contemporary Art in Latin America, Painting, Graphic Art, Sculpture, Architecture*. New York: The Free Press.
- Cossio del Pomar, Felipe. 1945. *La rebelión de los pintores: ensayo para una sociología del arte*. México D.F.: Leyenda.
- Eder, Rita. 1986. *Teoría social del arte : bibliografía comentada*. Rita Eder y Mirko Lauer (comp.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Foucault, Michel. 2003. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Goldman, Shifra. 1989. «El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos», en: *Arte en Colombia*, n.º 41. Bogotá.
- Goldman, Shifra. 1990. «Mirándole la boca a caballo regalado», en: *Arte en Colombia*, n.º 44. Bogotá.
- Goldman, Shifra. 1993. «Artistas latinoamericanos del siglo XX», en: *Arte en Colombia*, n.º 56. Bogotá.
- Guevara, Roberto. 1990. *Figuración–Fabulación. 75 años de pintura en América Latina*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Guido, Ángel. 1941. *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Provincia de Santa Fé, Argentina: Imprenta de la Universidad el Litoral.
- Lauer, Mirko. 1976. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Editorial Mosca Azul.
- Medina, Álvaro, 1993. «Quien mucho abarca poco aprieta», en: *Art Nexus*, n.º 9. Bogotá.
- Merewether, Charles. 1992. «América novia del sol», en: *Art Nexus*, n.º 4. Bogotá.
- Mesquita, Ivo y Adriano Pedrosa. 2001. «Plástica», en: *F(r)icciones*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Morais, Frederico. 1990 [1975]. *Las artes plásticas en América Latina. Del trance a lo transitorio*. La Habana: Casa de las Américas.
- Mosquera, Gerardo, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León. 1992. *Ante América*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

- Mosquera, Gerardo (ed.). 1995. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Iniva.
- Mosquera, Gerardo. 1998. «Islas infinitas, sobre globalización y cultura», en: *Art Nexus*, n.º 29. Bogotá.
- Peluffo, Gabriel. 2001. «Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea», en: *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Madrid: MEIAC.
- Pérez Oramas, Luis. 1993. «Cuadros de una exposición», en: *Art Nexus*, n.º 9. Bogotá.
- Pini, Ivonne. 1993. «Ante América». en: *Art Nexus*, n.º 7. Bogotá.
- Pini, Ivonne. 2001. *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Uniandes.
- Pini, Ivonne. 2003. *Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte*. Textos n.º 8. Publicación del Programa de la Maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Facultad de Artes. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez, Mari Carmen. 2005. «Sobre la pertinencia de una crítica comprometida», en: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950–1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rasmussen, Waldo. 1993. «Artistas latinoamericanos del siglo XX», en: *Arte en Colombia*, n.º 9. Bogotá.
- Traba, Marta. 1957. «Arte norteamericano», en: *Prisma*, n.º 10, Bogotá.
- Traba, Marta. 1961. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Librería Central.
- Traba, Marta. 1972. *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- Traba, Marta. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950–1970*. México: Siglo XXI Editores.
- Traba, Marta. 1984 [1971]. «La pintura como medio de comunicación», en: *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno – Planeta.
- Vandenbroeck, Paul. 1992. *America Bride of the Sun*. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts.
- Wechsler, Diana. 2008. «Presentaciones y representaciones», en: *Studi Latinoamericani*, n.º 4. Udine: Forum.



En Buenos Aires ha habido una larga historia de desencuentro entre la práctica curatorial y museográfica y la investigación académica universitaria. Las desconfianzas mutuas y la falta de inversión de fondos públicos para sacar adelante proyectos que no contaran con financiación privada llevaron a que los investigadores universitarios rara vez tuvieran la oportunidad de presentar sus resultados al público a través de exposiciones. En general, estos se volcaron más bien a la escritura de libros y artículos, a las clases y presentaciones en congresos. Y se podría afirmar que estas formas de enunciación están presentes en la definición de los proyectos mismos desde su origen, que trabajan a partir de esa brecha y, en alguna medida, ahondándola. El diseño de una estrategia de demostración de hipótesis sin duda impone marcas en el discurso: en las estrategias discursivas la palabra convoca imágenes y estas acompañan los textos de un modo casi siempre dócil, impresas o evanescentes en la pantalla.

La práctica curatorial implica la manipulación de artefactos reales y concretos: un cuadro no es una imagen, o no es *solo* una imagen. Esto que parece una obviedad muchas veces se pierde de vista a la hora de las especulaciones teóricas e historiográficas. Pero más allá de ser un dato ineludible en el análisis de su fortuna crítica y su vida histórica, también resulta un elemento decisivo a la hora de diseñar una exposición.

En este cruce de problemas, quiero comentar aquí brevemente mi experiencia como curadora de la exposición «Primeros modernos en Buenos Aires» (2007), en la medida en que esta constituye el relato de un proceso de transformación, a lo largo de más de diez años, de un tema de investigación.

Entre el momento en que fui invitada, en el año 2006, por la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA en adelante) a proponer una exposición y el momento de la inauguración, transcurrió poco más de un año: un plazo relativamente corto. Por entonces, el MNBA era dirigido por Américo Castilla en su carácter de director general de museos, acompañado por un consejo asesor integrado por Andrea Giunta, Adriana Rosenberg, Alejandro Puente y Luis Bénédict. Esa breve administración colegiada del MNBA fue un momento extraordinario de interacción con investigadores universitarios, en que tuvimos la oportunidad de presentar los resultados de nuestras respectivas pesquisas.

Creo que si hay algo que distingue claramente la práctica curatorial de la investigación y la escritura es su carácter colectivo, negociado, enriquecido por múltiples aportes y modificaciones que se van introduciendo y que van modificando el diseño original que hay en su origen. En el caso que propongo analizar, desde las conversaciones con el director y los miembros de aquel consejo asesor —de las que rara vez salí con las mismas ideas con las que había llegado—, hasta la selección de obras de la reserva del Museo, el trabajo del departamento de restauración, los pedidos a museos y coleccionistas, la interacción con el diseño del montaje y la gráfica (que estuvo a cargo de Tam Muro), la iluminación, el catálogo... todo entró en una dinámica de la cual la conclusión principal es que resulta imprescindible tratar de conservar el oído atento a cada

▼ Exposición «Los Primeros Modernos», 2007, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Foto: Claudio Tam Muro. Derecha: Eduardo Schiaffino, *La Toilette*, óleo sobre tela 130 x 89 cm, 1888. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba.



cosa que va sucediendo en el proceso. La exposición finalmente resulta del trabajo de muchos actores. En el caso particular de «Primeros modernos en Buenos Aires», el MNBA estaba implicado de muchos modos: desde el relato que se ponía en escena (que implicaba su propia fundación) hasta el hecho de que el grueso de las obras exhibidas pertenecía a sus colecciones e incluía varias de sus piezas fundacionales. En este sentido, el compromiso del personal del Museo fue intenso y entusiasta.

Mi propuesta al MNBA fue un tema largamente meditado, en el que venía trabajando desde los primeros pasos en la investigación y que había resultado el tema de mi tesis de doctorado, publicada hacía ya cinco años en un libro (Malosetti 2001). Esa publicación puso en evidencia —y fue señalado en algunas reseñas periodísticas—¹ que si bien los artistas de los que se ocupaba el texto eran reconocidos como los «padres fundadores» del arte argentino, y aunque museos, escuelas de bellas artes y calles llevan sus nombres, ellos habían quedado durante largo tiempo olvidados y

1 Eduardo Pogoriles publicó en el diario *Clarín* (2003) una extensa nota titulada «La obra de los pioneros del arte argentino que no podemos ver», en la que, a partir de la publicación de *Los primeros modernos*, se cuestionaba a la autora, al director del MNBA (en ese momento Jorge Glusberg) y a algunos *marchands* y administradores de museos por la ausencia de esos artistas de la agenda museográfica nacional. Las respuestas que recibió resultan ilustrativas de los problemas que estoy señalando.



su obra desvalorizada. De hecho, la gran mayoría de aquellos primeros modernos —Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova o Eduardo Schiaffino, buena parte de cuyas obras pertenecen al patrimonio público—, más allá de una exposición póstuma luego de su muerte, no han recibido hasta ahora ni una catalogación razonada de las obras, ni una exposición retrospectiva, ni un libro. Y aun cuando algunas de sus «grandes obras» han estado siempre colgadas en el MNBA, hacía tiempo que venían perdiendo interés al estar incorporadas al panorama durante largos años inamovible (y un poco decrepito) del primer piso del museo. La exposición del 2007 las resignificó, y la atención que merecieron aparece claramente como el resultado de una mirada historiográfica renovada sobre ellas.

A partir de aquí quisiera remontarme al origen remoto de esta exposición, en un recorrido por las circunstancias y lecturas teóricas que acompañaron ese proceso. Aunque a primera vista pueda parecer una autobiografía intelectual, creo que también contribuirá a aportar una mirada sobre algunos aspectos de la historiografía reciente del arte argentino, transformada a partir del fin de la última dictadura en el país.

En 1986, cuando todavía era estudiante, cursé un seminario con José Emilio Burucúa (que estaba de regreso de sus estudios de doctorado en Italia), donde él planteaba la cuestión de la transmisión cultural Europa-América, enfocada específicamente en el

terreno de la concepción del espacio en el período colonial (Burucúa 1992). La novedad y la densidad de los problemas que él introdujo, con su enfoque de raigambre warburgiana, en torno a las relaciones entre palabra e imagen en la historia cultural resultó fascinante no solo para mí.²

Eran tiempos de cambio, se abría para todos el desafío de la libertad que implicó el fin de la dictadura. La carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires se transformó incorporando cátedras que introducían de lleno cuestiones teóricas y metodológicas en el currículo, como sociología y antropología del arte, y teoría e historia de la historiografía. Además, se abrió un sistema de becas que permitió que un importante contingente de estudiantes (yo entre ellos) y graduados jóvenes pudiera dedicarse a la investigación.

El punto de partida fue la pregunta por el poder de persistencia de ciertas imágenes en la memoria social, a partir de la perspectiva de Aby Warburg, que Burucúa introdujo en nuestro medio. La aplicación de esa pregunta a los procesos de transmisión cultural entre Europa y América fue mi primer tema de investigación, que retomaba el concepto de «tema de encuadre» acuñado por Jan Bialostocki para encarar los problemas de transmisión cultural en el siglo XIX —que procedía a su vez de la reflexión sobre los estilos desarrollada por Meyer Schapiro—.

Bialostocki planteaba la importancia de las funciones específicas y los contenidos de las obras, y de su circunstancia histórica y social, en la caracterización del estilo: para él, una historia del arte escrita desde ese punto de vista podría crear «un nuevo sistema de coordenadas en el espacio y en el tiempo» (1973, 155). Procuraba enfocar así la ubicación relativa de los artistas americanos en relación con una tradición en la que venían a insertarse, el identificar las peculiaridades y resignificaciones que ciertas obras introducían en esa tradición, y las coordenadas históricas y sociales en las que estas se ubicaban. El proyecto era ambicioso, pretendía aportar un nuevo punto de vista a la tan debatida cuestión de la identidad del arte latinoamericano.

La cuestión del paisaje —la relación hombre–naturaleza— fue uno de los terrenos más fértiles para percibir esos cambios y persistencias, aunque también la guerra, los conflictos raciales, las imágenes de la mujer, etc. Pronto, sin embargo, semejante amplitud de miras resultó abrumadora al momento de procurar un abordaje en profundidad de tales procesos de transmisión y resignificación. Así pues, decidí reorientar mi trabajo acotándolo muchísimo y enfocarlo específicamente en un caso, el proceso que había llevado a la conformación de un tema de encuadre (que hoy tal vez plantearía como *pathosformel* o «fórmula patética») en el ámbito rioplatense, referido a un conflicto que atravesaba de diferentes maneras la historia de la región: el de

2 Varios investigadores de historia y de historia del arte, en particular, han sido formados por Burucúa en la Universidad de Buenos Aires: María Lía Munilla Lacasa, Gabriela Siracusano, Marta Penhos, Fabián Campagne y Rogelio Paredes, entre otros.

la «civilización» contra la «barbarie». Identifiqué un corpus iconográfico en torno al rapto y cautiverio de mujeres blancas por parte de los indios que aparecía en el punto de encuentro de un antiguo *topos* erótico del arte europeo, pero involucraba las peculiaridades del conflicto con la población indígena por la posesión de la llanura pampeana. Este asunto contaba, además, con una larga tradición en las letras. El punto de partida de mi interés había sido una imagen fuerte, pregnante, instalada en la memoria colectiva como el punto más alto, «de llegada», de la serie: *La vuelta del malón* de Angel Della Valle (1892). El objetivo no era solo reconstruir el proceso de creación y resignificación de la herencia europea, sino fundamentalmente ubicar estas cuestiones como un elemento significativo de la historia cultural y social del arte de ese periodo; esto es, enfocar el entramado de relaciones en que se producía el encuentro (o desencuentro) entre artistas y público, poniendo las imágenes en el centro de la cuestión, como elementos activos de la cultura (Malosetti Costa 1994).

La investigación procuraba así imbricar el análisis iconográfico y estilístico de ciertas obras sobrecargadas de sentido con las condiciones materiales y mentales en que se daban su creación y recepción, lo cual implicaba sumergirse en el universo de los diarios y revistas de la época. La investigación se ancló firmemente entonces en las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires, y a partir de ello afloró un conjunto de problemas y preguntas ante los cuales el enfoque inicial se mostraba insuficiente.

La cuestión del público, en particular, apareció como un asunto fundamental, no solo en términos de recepción, es decir, del derrotero y la fortuna crítica de la obra una vez creada y expuesta, sino como un elemento que parecía intervenir en el proceso de creación mismo, en las decisiones de los artistas: estas aparecían como un diálogo en constante tensión con el público que imaginaban antes de dar la primera pincelada.



Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm, 1892, MNBA. Foto: Federico Lo Bianco.

Fueron incorporadas entonces al andamiaje teórico ciertas lecturas que resultaron decisivas para la configuración de las hipótesis, en particular «La historia social del arte», de T. J. Clark, cuyos trabajos sobre la obra de Gustave Courbet y Edouard Manet y los orígenes del impresionismo replantearon el análisis formal e iconográfico desde una perspectiva que incorporaba, de manera precisa y ampliamente documentada, las circunstancias históricas de la producción y recepción como parte constitutiva del proceso de creación (Clark 1981). Las preguntas que habían surgido a partir del *Malón* de Della Valle se multiplican y comienzan a ordenarse en varias direcciones. Otros artistas, otros cuadros, nuevos problemas pero un mismo escenario: las últimas décadas del siglo XIX en Buenos Aires. ¿En qué sentido se orientaban esas nuevas preguntas?

Por un lado, estaba la cuestión del público. Hubo en las décadas finales del siglo un punto de inflexión que transformó decisivamente en la ciudad la relación entre artistas y público. Este último parecía crecer en importancia al menos tanto como las quejas de artistas y críticos respecto de su indiferencia. Aquí veía un problema, un desencuentro. Tuvo lugar —y era recordado por todos— un episodio singular que rompía al menos por una vez la proverbial apatía del público de Buenos Aires hacia las bellas artes: la exposición de un gran cuadro de Juan Manuel Blanes luego de la epidemia de fiebre amarilla en 1871. No era de extrañar que ese episodio, que fue analizado y discutido por artistas y críticos a lo largo de varios años, hubiera señalado rumbos, orientado estrategias e instalado prejuicios en aquellos que después de Blanes procuraron también sacudir la indiferencia pública con sus obras. Uno de ellos, claro está, fue Della Valle con *La vuelta del malón*; pero hubo otros, y cada uno de ellos abría cuestiones nuevas.

Por otro lado, estaba la cuestión de las ideologías. Es evidente que el cuadro del *Malón* planteaba una reflexión nada inocente respecto del avance de la «civilización» sobre el «desierto»; ese desierto en el que Sarmiento había ubicado en 1845 la fatalidad «bárbara» que pesaba sobre la historia argentina (Sarmiento 1961). En el contexto de la celebración del cuarto centenario del desembarco de Colón en América, el cuadro proponía una densa concentración simbólica que ubicaba la «pacificación» de la pampa como culminación de un impulso civilizador que se había iniciado en 1492. Pero, además, el concepto de civilización comenzaba a aparecer como un posible eje vertebrador de los diversos aspectos desde los cuales enfocar el arte del final del siglo XIX. Es notable la profusión de discursos respecto del concepto de civilización a raíz de la amplia gama de temas y problemas sociales a los que fue aplicado por la élite intelectual que instalaba por entonces con carácter hegemónico su ideología liberal y positivista. La consideración de esta circulación de ideas en torno al concepto de civilización permitió poner en foco un sesgo peculiar en la actividad de los artistas de esa generación, ya que también aparecía imprimiendo direcciones y modalidades en buena parte de las imágenes visuales producidas por ellos.



Diploma otorgado en la Exposición Internacional del IV Encuentro del Descubrimiento de América, 1893, Chicago. Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm. Colección del MNBA.

Además de articular un complejo entramado de exclusiones e inclusiones en múltiples derivaciones de la dicotomía planteada por Sarmiento en su *Facundo*, el concepto de civilización parece haber tenido cierta coherencia en cuanto a una orientación particular de los procesos de cambio en el terreno de las estructuras emotivas. Desde la perspectiva de Norbert Elias (1987), respecto a lo que él denominó el *proceso de civilización*, podía percibir que tanto los discursos como las imágenes procuraron operar en un sentido definible en términos generales como un paulatino control y diferenciación de las emociones y, en particular, de encauzamiento y moderación de las pasiones violentas. Encontraba en las fuentes que a cada paso se repetía la idea de que las «bellas artes» solo se cultivaban en «las naciones más civilizadas de la tierra». Su cultivo representaba el punto más alto, indicador del grado de *civilización* alcanzado por una nación. Pero también era instrumento de progreso, era el camino para salir de la «barbarie».

Esa mirada interesada de las élites gobernantes, con las expectativas puestas en el desarrollo de manifestaciones culturales que contribuyeran a mejorar la posición de la nación en el ámbito internacional, constituía un dato insoslayable para comprender el impulso y los rumbos que imprimieron a la actividad artística no solo Blanes o Della Valle, sino todos aquellos hombres que se organizaron primero en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y luego en el Ateneo, en el Buenos Aires del último cuarto del siglo XIX. Parecían encontrarse frente a una tarea urgente: producir obras de tal naturaleza y magnitud que el país se viera representado en ellas como una *nación civilizada*.

Frontispicio de *La Ilustración Argentina*, año I, n.º 1, 10 de junio de 1881. Biblioteca Nacional.



En este punto se abrían ante mí dos cuestiones más que terminarían de dar forma al planteamiento general: de una parte, la identificación de un proyecto en el marco del cual no solo la obra de Della Valle cobraba nuevo sentido, sino también las de los otros artistas de su generación: Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Schiaffino, entre ellos. El modelo de análisis cultural de Raymond Williams (1997) aportaría en este punto instrumentos para identificar movimientos y tendencias compartidos por aquel grupo de artistas en términos de *formación*, de *proyecto*, de *mediaciones*; movimientos que habían introducido modificaciones en la trama cultural a partir de una ubicación específica dentro de ella.

De otra parte, tenía la certeza de que debía considerar un escenario ampliado, cuyo centro era Buenos Aires, para encarar el análisis del proyecto. Aquellos artistas habían desplegado una red de vínculos con los grandes centros artísticos internacionales que dictaban los códigos de pertenencia a una dimensión «mundial» del arte. En este sentido, no solo debía tomar en cuenta las decisiones en cuanto a viajes de aprendizaje, sino también las de envío, exposición y competencia de las producciones en determinados ámbitos proveedores de prestigio como el Salón de París o las exposiciones universales de arte e industria que proliferaban en esas últimas décadas del siglo (Majluf 1997).

Finalmente, mi plan general fue imbricar las dos vertientes teórico–metodológicas antes apuntadas: poner en relación un análisis histórico y sociológico de las condiciones de la producción artística a fin de siglo en Buenos Aires con la vieja e inevitable pregunta por los estilos, abordada desde una perspectiva que incluyera la dimensión iconográfica. Para ello seleccioné un corpus restringido de obras: *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes (1871); *La sopa de los pobres*, de Reinaldo Giudici (1884); *Le lever de la Bonne*, de Eduardo Sívori (1887); *Reposo*, de Eduardo Schiaffino (1889); *La vuelta del malón*, de Angel Della Valle (1892); y *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova (1894). En todos los casos se trataba de obras consagratorias, que instalaron en la opinión pública los valores de artistas que pasarían a ocupar un lugar central en la escena artística local. El análisis de estas obras en su dimensión iconográfica y formal, en el cruce de un amplio rango de fuentes escritas, permitiría ubicarlas críticamente en una red de relaciones y tensiones con otras esferas de la historia cultural, pero también con la historia política y económica de ese periodo. Las obras funcionaron como encrucijadas, nudos a partir de los cuales seguir los distintos hilos de la trama y la urdimbre que las hicieron posibles. La propuesta fue introducir preguntas, como cuñas, allí donde encontraba puntos de tensión en las relaciones de esa producción artística con su primer público.

En buena medida, la intención de la exposición que resultó del libro *Los primeros modernos* (2001) fue *descolocar* aquellas obras. A partir del análisis sistemático de sus circunstancias históricas, esta buscaba eludir las tradicionales generalizaciones simplificadoras para rescatar aquello que Didi–Huberman (2006) plantea como el *anacronismo* de ciertas imágenes poderosas. Situándose en la encrucijada en que aquellas imágenes irrumpen en el tiempo de la historia, este teórico retoma el pensamiento de Aby Warburg y Walter Benjamin y aleja el punto de vista para encarar la cuestión de la vida de las imágenes, su deriva a lo largo del tiempo histórico, y su capacidad de mirarnos desde allí saltando fuera de ese tiempo y espacio específicos. «La imagen a menudo tiene mucho más de memoria y más de porvenir que el ser que las mira», sostiene Didi–Huberman (2005, 12) en su indagación sobre la problemática inscripción de las imágenes en el tiempo de la historia, para destacar su imperturbable capacidad de permanencia (22).³

Creo que el libro *Los primeros modernos* contribuyó a poner de relieve la complejidad de este campo de la actividad artística plástica, que hasta entonces había sido marginal en el panorama de los estudios culturales (numerosos desde otras disciplinas) del periodo finisecular en Buenos Aires. Pero su objetivo principal fue discutir uno de los problemas centrales de nuestra disciplina, la historia del arte: la pregunta por

3 La cuestión del tiempo en relación con el arte y la historia es discutida aquí por Didi–Huberman poniendo los estudios de la imagen (y su anacronía inherente) en el centro del debate. Se remonta a la herencia en buena medida soslayada de Aby Warburg y Walter Benjamin para sostener el estatuto de la imagen como fuente y como artefacto cultural definido por su condición anacrónica. Véase también, sobre la teoría de la imagen de Warburg y su relación con el pensamiento de Benjamin, Burucúa (1992).

Eduardo Schiaffino, *Reposo*, óleo sobre tela sobre bastidor, 109 x 200 cm, 1889, MNBA. Foto: Horacio Mosquera.



los estilos. En el caso de las artes plásticas en la Argentina del siglo XIX, esta pregunta no había despertado interés. La historiografía del período ordenó por analogía formal los estilos y escuelas, ubicándolos dentro de un orden evolutivo que seguía «con retraso» la historia del arte moderno en Europa: Argentina se ubicaba con toda claridad en la periferia de Europa y sus artistas se limitaron a aprender el estilo que se impartía en las academias y se aceptaba en los salones «oficiales». Su arte, por consiguiente, tenía un carácter epigonal, viejo. A partir de la comparación estilística, aquellos artistas se consideraron desactualizados porque no adhirieron al impresionismo; sus cuadros fueron catalogados a grandes rasgos como «académicos», «ennegrecidos», llenos de «betunes», «naturalistas».

El desafío fue entonces abordar el problema del o de los estilos adoptados por los artistas de Buenos Aires en ese momento desde otro lugar: en sus primeras obras es evidente que no adhirieron al impresionismo. Pero ¿por qué? En este sentido, la hipótesis central fue que no hubo *retraso*, *desinformación* ni *ceguera* en las decisiones de aquellos artistas, ni en sus relaciones con los centros europeos; que sus cuadros no fueron meros epígonos de una formación académica envejecida que languidecía en los salones de Europa, sino que fueron modernos. Aquellos cuadros fueron artefactos visuales complejos, que se metieron de lleno en los grandes problemas que estaban en debate entonces en Buenos Aires y se sostienen en el tiempo por su eficacia en términos plásticos. El estilo que adoptaron fue una decisión, en cada caso, vinculada con el público al que se dirigían.

Ese fue el gran reto que planteó el paso del libro a la exposición: cómo *desnaturalizar* la mirada tradicional acerca del estilo de aquellas «grandes obras» del MNBA. La propuesta fue devolver los cuadros y esculturas al entramado cultural de su creación y primera recepción: trasladar al pabellón de exposiciones temporarias algunas de aquellas «grandes obras» del siglo XIX y exponerlas de nuevo en interacción con



dibujos, bocetos preparatorios, e incluso críticas periodísticas, catálogos y hasta evocando modos de exhibición.⁴ Para ello apelamos a una gran cantidad de obras que no habían sido exhibidas nunca y se hallaban en la reserva del museo, y las reunimos con obras de otros museos del país y de colecciones privadas. Así, por ejemplo, pudo verse *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, junto a un boceto al óleo que conservaba la familia, y el retrato de cuerpo entero de su hermana exhibido en el mismo Salón del Ateneo en Buenos Aires en 1894. *Le lever de la bonne*, de Eduardo Sívori, el primer gesto «escandaloso» de aquellos primeros modernos, se vio acompañado en una vitrina por el catálogo del Salón de París, donde fue exhibido en 1887, y por el libro de firmas abierto por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes para recibir adhesiones cuando fue expuesto en Buenos Aires ese mismo año. Se hizo además un facsímil de ese libro (que el propio Sívori utilizó para pegar en las hojas restantes fotografías de sus otros envíos al Salón de París y algunas notas críticas) de modo que pudiera ser hojeado y leído por el público. Allí había también una fotografía de *Le lever de la bonne* donde aparecía con algunos detalles diferentes a la versión definitiva del cuadro.

⁴ En la entrada a la exposición, por ejemplo, Tam Muro ubicó una obra que se veía a través de un tabique vidriado que evocaba la práctica de exhibir las obras de arte en la vidriera de algunos negocios, pues no había en Buenos Aires por la época ni galerías de arte ni museos.

La idea era reinscribir esas grandes obras —«viejas conocidas» para buena parte del público de Buenos Aires, aunque fuera por reproducciones— en la experiencia del espectador y restituirles a la vez su espesor histórico; sacudir la inercia de su «estar ahí» e invitar al público a preguntarse por su propia memoria. Esto no solo funcionó así —para muchos fue una experiencia emocionante, según lo escribieron en el libro de firmas de la sala—, sino que además la gráfica en la vía pública, que reproducía un fragmento de *Sin pan y sin trabajo*, atrajo a un gran número de personas que jamás habían pisado el MNBA a visitarlo por primera vez.⁵

El recorrido se iniciaba con un sector dedicado a la «Academia» donde se exhibió una gran cantidad de dibujos y bocetos realizados por los artistas durante los años de aprendizaje, tanto en Buenos Aires como durante sus viajes de estudio en Europa. Estos fueron ubicados para cubrir todo el muro, en una disposición que retomaba el modo de exhibir propio del siglo XIX. Se podía apreciar, además, una serie de obras de los maestros europeos (como Jean Paul Laurens, Pierre Puvis de Chavannes, Leon Bonnat, Giuseppe Aguyari, Giacomo Grosso), varias de las cuales fueron donadas al MNBA por sus discípulos argentinos. Esta sección invitaba a una reflexión sobre el aprendizaje del oficio y la elección de maestros. Entre los dibujos podían verse varios estudios preparatorios de obras ampliamente conocidas, como *La vuelta al hogar* de Graciano Mendilaharsu, y obras de Arturo Dresco, Eduardo Sívori y Angel Della Valle, entre otras.

Una sección destacada de la exposición fue la dedicada al género del desnudo, central para el periodo en cuestión, por cuanto fue campo de pruebas o, más bien, de batalla de aquellos artistas. Tal vez no haya otro ámbito en América Latina en que el desnudo haya sido objeto de tantas controversias y de tan encarnizadas disputas como lo fue Buenos Aires en las décadas finales del siglo XIX. La exposición mostraba juntos todos los cuadros (aunque algunos se encuentran perdidos, sobre todo los desnudos hechos por mujeres)⁶ que produjeron aquellos debates: *Le lever de la bonne* y *La toilette* de Sívori, y todos los desnudos desafiantes de Schiaffino: *Reposo*, *La toilette*, *Après le bain* y los extraños y simbolistas *Sinfonía en rojo* y *Desnudo con fondo azul*. Junto a ellos se exhibieron también otros desnudos de argentinos expuestos en el Salón de París (de Rodríguez Etchart, Dresco, Lucio Correa Morales), algunos orientalistas, y otros más cercanos al lenguaje de la academia. Además se pudieron ver por primera vez unos desnudos simbolistas (extraños) de Ernesto de la Cárcova, que el artista nunca exhibió. Junto a ellos se mostraron algunos de los grandes desnudos de artistas franceses que fueron adquiridos por coleccionistas

5 Esta información también fue recogida en el libro de firmas de la muestra. El diseño gráfico del catálogo y de los afiches de vía pública y los banners de la fachada del MNBA fueron realizados por Susana Prieto.

6 Hubo dos artistas, Sofía Posadas y Diana Cid García, que expusieron desnudos en el Salón del Ateneo y fueron durísimamente criticadas. Sus cuadros no pudieron hallarse para ser incluidos en la exposición.



argentinos en esos años.⁷ Esa fue la zona mas impactante de la exposición, a juzgar por la respuesta del público y la crítica; fueron esos desnudos las imágenes que acompañaron en general las notas de prensa y comentarios de la crítica.

Si bien la exposición estuvo dedicada a un breve lapso de la historia del arte en Buenos Aires (las dos últimas décadas del siglo XIX), el recorrido terminaba en una sección que llamamos «Trayectorias» en donde se exhibían algunas obras que permitían seguir el rumbo de la producción de aquellos artistas en las primeras décadas del siglo XX. Por otra parte, la gráfica fue un elemento auxiliar que resultó innovador e interesante: en vez del tradicional tríptico a cuatro colores que se entrega habitualmente a los visitantes del MNBA, realizamos una serie de hojas sueltas de muy bajo costo, impresas en blanco y negro, que reproducían de un lado un texto de época (un fragmento de artículo periodístico o proclama) y del otro una imagen facsimilar (caricaturas, tapas de revista, etc.), y de este modo se comentaban y agregaban elementos a las distintas secciones de la muestra. Así, el material gráfico interactuaba con las obras expuestas y reproducía, por ejemplo, una crítica periodística en la que se

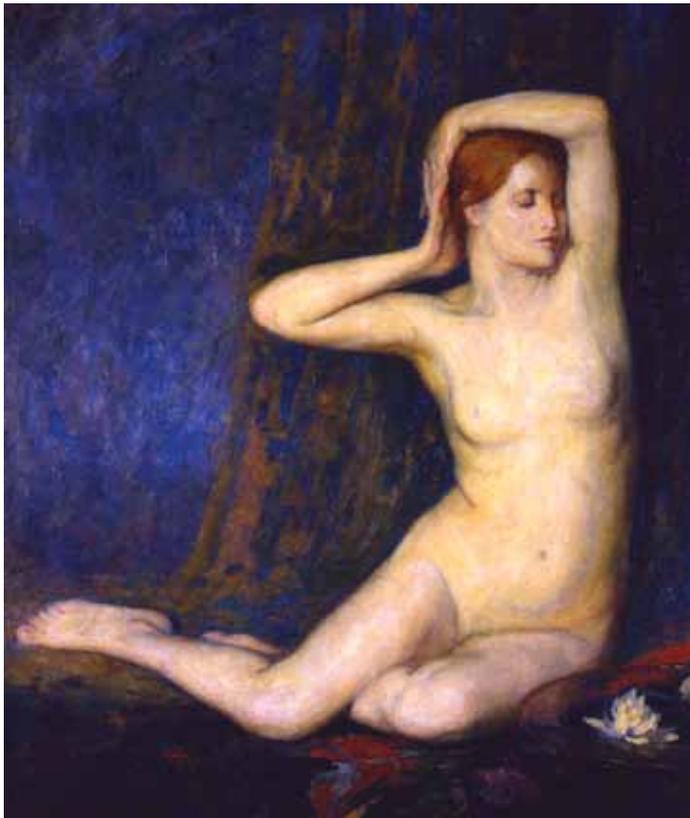
7 El catálogo de la exposición incluyó un ensayo de María Isabel Baldasarre sobre coleccionismo de arte en ese período (Baldasarre 2007), y otro de Alejandra Laera acerca de la interacción de artistas y escritores en el Ateneo de Buenos Aires (Laera 2007).

proferían insultos sobre una obra o se la ridiculizaba; y, en otros casos, se reproducían caricaturas con las que en el siglo XIX se hizo crítica en imágenes.

De esta manera las paredes de la sala quedaron liberadas de excesos de información, pero el público interesado podía acceder a las fuentes de aquellos primeros debates sobre el arte en Buenos Aires. La presencia de ese material gráfico, así como un documental realizado por Marcelo Lezama sobre *Le lever de la bonne*, introdujeron diferentes niveles de lectura en la exposición y brindaron diversas perspectivas a partir de la aproximación estética a las obras. Permitían, por ejemplo, comparar las impresiones propias (el gusto actual) con el disgusto de algunos de sus primeros críticos. Estas posibilidades interesaron al público, pues ofrecían vías de acercamiento que, lejos de ser «didácticas» o escolares, problematizaban las obras y enriquecían las nuevas miradas sobre ellas; introducían al espectador contemporáneo a otras maneras de ver, a menudo apasionadas y a veces difíciles de entender desde la experiencia actual.

La significación de aquellas obras de fines del siglo XIX se sostiene poderosa en la imaginación del público, incluso del menos especializado. Se trata no solo de piezas fundamentales del arte nacional, sino que su estilo y lenguaje figurativo las vuelven accesibles y emocionantes para un público amplio y siempre renovado. Una prueba de esto son las reapropiaciones y resignificaciones que de algunas de ellas se hicieron en un momento





Ernesto de la Cárcova, *En sueño (desnudo con nenúfares)*, óleo sobre tela, 131 x 105,5 cm, 1896. Colección particular. Portada de *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

de crisis como el del 2001, en que *Sin pan y sin trabajo* fue literalmente sacado a la calle por algunos grupos de arte callejero y movimientos emergentes (Malosetti 2003). Varios artistas contemporáneos, entre ellos Leonel Luna, Tomás Espina, Alberto Pasolini, las retoman y resignifican en clave de género, o las reinsertan en la conflictiva política actual, como lo hicieron antes Antonio Berni y Carlos Alonso, por ejemplo. Podría decirse que ellas constituyen hoy un territorio compartido donde anclar nuevas propuestas y reflexiones. De hecho, la exposición del 2007 vino a confirmar la magnitud de ese interés: «Primeros modernos en Buenos Aires» en el Museo Nacional de Bellas Artes fue la exposición más visitada de los museos de la ciudad en 2007.⁸

Referencias bibliográficas

- Baldasarre, María Isabel. 2007. «Sobre el gusto, el coleccionismo y el arte moderno en Buenos Aires a fines del siglo XIX», en: catálogo de la exposición *Primeros modernos en Buenos Aires*. Buenos Aires: MNBA.
- Bialostocki, Jan. 1973 [1966]. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral.

⁸ Convocó más de 114.000 espectadores, una cifra inesperada para una exposición de arte del siglo XIX. Véase *La Nación* (2008): «Los museos desplegaron su poderoso imán».

- Burucúa, José Emilio (ed.). 1992. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Clark, Timothy J. 1981. «La historia social del arte», en: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Elias, Norbert. 1987. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laera, Alejandra. 2007. «El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo», en: catálogo de la exposición *Primeros modernos en Buenos Aires*. Buenos Aires: MNBA.
- Majluf, Natalia. 1997. «Ce n'est pas le Pérou' or the Failure of Authenticity. Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855». In *Critical Inquiry*, n.º 23. Chicago: University of Chicago Press. pp. 868–893.
- Malosetti Costa, Laura. 1994. «El rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX», en: *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América, visiones comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, Tomo II, pp. 297 – 314.
- Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, Laura. 2003. «Tradición, familia, desocupación», en: *Los estudios de arte desde América latina. Temas y problemas. Arte y religión*, Rita Eder (org.). San Salvador de Bahía, julio 9–13 de 2003. Disponible en: <servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/malosetti.pdf>
- La Nación. 2008. «Los museos desplegaron su poderoso imán», en: *La Nación*, edición del 12 de enero. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=978307>
- Pogoriles, Eduardo. 2003. «La obra de los pioneros del arte argentino que no podemos ver», nota de prensa en: *Clarín, Suplemento de cultura*, edición del 4 de enero. Buenos Aires.
- Sarmiento, Domingo Faustino. 1961 [1845] *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Cultura.
- Williams, Raymond. 1997 [1989]. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

CONTRAINDICACIONES DEL DISCURSO: SOBRE ESCRIBIR EL ARTE

Jaime Cerón

▼ Beatriz González, *Naturaleza casi muerta*, esmalte, metal y mueble, 125 x 125 x 95 cm, 1970. Foto: Ernesto Monsalve, archivo del MAMBO.



Una nueva teoría, por especial que sea su gama de aplicación, raramente, o nunca, constituye solo un incremento de lo que ya se conoce. Su asimilación requiere la reconstrucción de la teoría anterior y la reevaluación de los hechos anteriores.

Tomas Kuhn

Si a comienzos de la década de los noventa se hubiera preguntado a conocedores del arte alrededor del mundo quién podría ser el artista del siglo XX que más influiría en el arte contemporáneo, la respuesta más probable hubiera sido Pablo Picasso. Sin embargo, en el 2004, cuando por iniciativa de los organizadores del Premio Turner, uno de los certámenes artísticos más prestigiosos y polémicos del Reino Unido, se encuestaron quinientos expertos en arte del mundo entero para establecer cuál era la obra más influyente del siglo XX, coincidieron mayoritariamente en señalar que sería la *Fuente*, de Marcel Duchamp.

Este sencillo episodio deja entrever de qué manera en un lapso de poco más de diez años se produjo un cambio de paradigma en las concepciones artísticas dominantes; un proceso que situó un nuevo conjunto de ideas como fundamento de los discursos que se producen sobre el arte y reemplazó las nociones que se venían empleando



Álvaro Barrios, sin título. Foto cortesía del artista.

para tal fin en las décadas precedentes. Es relevante extrapolar al campo del arte la noción de paradigma —que empleó Thomas Kuhn para analizar los cambios que se han producido en el campo de la ciencia—, porque pone de presente la manera como las constelaciones de nociones o metodologías compartidas por una comunidad hacen posibles los intercambios entre sus diferentes actores sociales. Adicionalmente, es bastante cercana a la idea de «régimen discursivo» que Foucault propuso; ese tipo de dispositivos en donde se movilizan una serie de intereses, deseos, fuerzas y de relaciones de poder con el fin de entronizar una construcción discursiva como verdadera (Foucault 1992, 37). Tanto los paradigmas como los regímenes discursivos funcionan como sistemas de creencias y representaciones culturales más allá de las cuales es imposible pensar dentro de un campo dado. Por eso cuando Kuhn introduce la idea del cambio de paradigma, menciona que se trata de una circunstancia que solo puede llegar a ser percibida cuando algún hecho anómalo deja vislumbrar uno de los bordes externos de tal construcción. Al plantear dicho cambio, hace referencia al historiador de la ciencia Herbert Butterfield, quien describe el cambio de paradigma, como «“tomar el otro extremo del bastón”, un proceso que involucra “manejar el mismo conjunto de datos anteriores, pero situándolos en un nuevo sistema de relaciones concomitantes al ubicarlos en un marco diferente”» (citado en Kuhn 2004, 139).

Entre los múltiples factores que confluyeron para producir este cambio de paradigma en el arte contemporáneo es necesario señalar, en primer lugar, el tipo de prácticas sociales con las cuales los artistas han venido a identificar el trabajo creativo durante los últimos cuarenta años, que a menudo llevan implícitas críticas directas hacia la manera como el arte era producido o discutido anteriormente. En segundo lugar, fue crucial el efecto de los distintos tipos de discursos emitidos por los artistas, los críticos de arte y los curadores respecto a esas nuevas prácticas.

El arte que se escribe

Resulta verdaderamente difícil separar las prácticas artísticas de carácter creativo de las prácticas discursivas que generan, pues muchas veces son los artistas los primeros en proyectar argumentos que constituirán una capa inicial de interpretaciones que van a rodear su propio trabajo. Muchos otros discursos se basarán en ellos y continuarán recubriendo las obras que, lógicamente, acabaran siendo indiscernibles de tales interpretaciones. De hecho, aunque no exista una capa de discursos sobre una obra, el solo intento de aproximarse a ella actúa como un discurso. Se podría concluir entonces que las obras son precisamente lo que se dice de ellas.

Sin embargo, existe una paradoja, y es que cuando distintas personas atestiguan un hecho artístico —como una pieza de *performance* o una intervención efímera— es muy probable que lo narren con significativas diferencias porque interrogarán ese hecho desde sus propias expectativas y representaciones culturales, que llevan implícitos juicios de valor. «No puede interpretarse ninguna historia natural sin, al menos, cierto caudal implícito de creencias metodológicas y teóricas entrelazadas, que permite la

selección, la evaluación y la crítica»; así pues —concluye— diferentes hombres, ante la misma gama de fenómenos, los describirán e interpretarán de modos diferentes (Kuhn 2004, 43). En muchos casos, las diferencias metodológicas presentes entre varios marcos discursivos se logran vislumbrar por las distancias que caracterizan sus aproximaciones concretas a los mismos objetos de estudio, ya sean estos artistas, obras o cualquier práctica del campo del arte. Posiblemente la crítica de arte no sea otra cosa que la historia de las disputas simbólicas entre aproximaciones de este tipo.

Dentro de los estudios culturales se ha prestado una particular atención a la genealogía del propio discurso que va a estar demarcada por la condición parcial y por los intereses previos que lo suscitan. Por eso dice Douglas Crimp que el sujeto del discurso está en una posición contingente, inestable y relativa, que es la marca que deja la fragmentación y parcialidad del lugar desde el que habla (Crimp 2003, 139). No se puede olvidar en este sentido que la escritura del arte es en sí misma una práctica literaria cuya morfología está marcada por las disputas de legitimidad sobre las propias convenciones que la estructuran, y que por esto no puede considerarse transparente a los argumentos, sino más bien opaca a ellos. Cuando se lee un texto de carácter teórico, ¿de quién es la voz que narra las ideas?, ¿cuando se habla en primera persona se es necesariamente sincero?, ¿se está siendo autobiográfico? Dentro de la escritura del arte, al igual que en la narrativa, se movilizan distintos niveles de discusión y se pueden intuir diferentes estilos y hablantes (Krauss 1996, 306).

Considerando las anteriores circunstancias, se hace más nítida la forma como la escritura del arte moviliza una serie de construcciones teóricas (previamente estructuradas) para llegar a interrogar los fenómenos artísticos que busca analizar y para determinar su pertinencia y significado. Es mediante el ejercicio de acoplar los hechos analizados a la teoría como pueden identificarse aspectos peculiares o anómalos que requieren nuevas herramientas analíticas y en algunos casos nuevas metodologías: «La anomalía solo resalta contra el fondo proporcionado por el paradigma. Cuanto más preciso sea un paradigma y mayor sea su alcance, tanto más sensible será como indicador de la anomalía y, por consiguiente, de una ocasión para el cambio del paradigma» (Kuhn 2004, 111).

Un gran número de textos media irremediablemente nuestra relación con las obras de arte, pero no debemos perder de vista que se trata de proyecciones —incluso en los casos en que son los propios artistas los que escriben—, de modo que los procesos de apropiación de las obras de arte están cada vez más lejos de la suposición convencional que señalaba «que tras una obra *x* se esconden una serie de significados, *a*, *b* o *c*, que la labor hermenéutica del crítico desmonta y revela abriéndose paso a través de la superficie literal de la obra» (Krauss 1996, 307). Al aproximarnos a cualquier práctica artística, estamos efectuando un proceso de interpretación en la medida en que la sopesamos desde una serie de supuestos teóricos y la conectamos con algunos de los intereses que han determinado de antemano la motivación de aproximarnos

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1916-17.
Fuente: <www.students.spc.edu/evans06/presentation.htm>



en primer lugar. Por eso dice Crimp que la interpretación es estimulada por el deseo, y esto la configura como una proyección (Crimp 2003, 140 y ss).

A menudo se puede caer presa de la «ilusión de verdad» que rodea el acervo historiográfico del arte, que consiste en olvidar que los historiadores fundamentan sus prácticas (tanto en las investigaciones de campo o de carácter documental como en la construcción de sus relatos) en las contingencias y particularidades señaladas hasta ahora en la práctica de la escritura. En géneros como la biografía, es posible sumergirse en el engaño de que nos están dando a conocer los hechos «tal y como ocurrieron»; por el tipo de narrativa que emplean y los estilos literarios en que se soportan nos pueden hacer pensar que no ha habido un ejercicio de aproximación del sujeto del discurso a su objeto de estudio en los términos que se han planteado más arriba. Para aclarar esta idea veamos un par de ejemplos relacionados con uno de los fundamentos del paradigma que parece cohesionar el universo del discurso en que se ubica el arte contemporáneo. Son breves fragmentos alusivos a la obra ya mencionada, *Fuente*, que provienen de dos de las voluminosas biografías de Marcel Duchamp:

La elección del artista genera nuevas formas de ver y de pensar. Esa era la filosofía del arte de Duchamp, reducida a sus términos sencillos y plasmada en el *ready-made*. Con todo, Duchamp jamás podría entenderse como algo que oliera ni remotamente a mínima expresión y su *Fuente* constituye uno de los artefactos más subrepticamente subversivos. Al igual que *Rueda de bicicleta*, combina la

propia descripción de Duchamp de un *ready-made* con sus auténticas cualidades estéticas [...]. (Tomkins 1999, 208)

A diferencia de otros *ready-made* realizados hasta ahora, la *Fuente* deliberadamente busca atentar contra el «buen gusto» del arte y su poder de idealización. En ese gesto está expresada la voluntad de *hacer descender* las cosas del arte de sus alturas etéreas, de volver a situar la cuestión del gusto allí donde se ha constituido física y originalmente: en el lugar del cuerpo que más pone en juego el enfrentamiento entre lo bello y lo feo, lo noble y lo innoble, lo sucio y lo limpio, y que señala la proximidad (cloacal) entre los órganos sexuales y los órganos de excreción. (Marcadé 2008, 175)

Más allá de que se compartan o no las apreciaciones críticas de los autores en mención, lo que es pertinente examinar es cómo prestan ellos atención a unos u otros rasgos latentes en la obra abordada, que terminan movilizando sus propias e inevitables conclusiones acerca de lo que está en juego en su trabajo. Si se comparan estas dos biografías de Duchamp, se podría constatar que son altamente rigurosas en el manejo de las fuentes, que por demás son compartidas en un enorme porcentaje. Sin embargo, el sujeto que esbozan es significativamente diferente, y la manera como dan cuenta del trabajo que realizó parece sustentarse en paradigmas distintos.

Los paradigmas obtienen su *status* como tales, debido a que tienen más éxito que sus competidores para resolver unos cuantos problemas que el grupo de profesionales ha llegado a reconocer como agudos [...] durante el periodo en que el paradigma se aplica con éxito, la profesión resolverá problemas que es raro que sus miembros hubieran podido imaginarse y que nunca hubieran emprendido sin él. (Kuhn 2004, 51-52)

A fin de rastrear la contingencia y parcialidad características de los discursos sobre el arte y encontrar los mecanismos a través de los cuales llegan a desear, interpretar y proyectar su objeto de estudio, es necesario realizar una comparación entre diferentes aproximaciones críticas a una misma práctica y un mismo autor. Este ejercicio posibilita además una somera indagación sobre las representaciones culturales que han servido de base a tales críticas, y sobre la manera como sus diferencias se relacionan con posibles cambios de paradigma.

El arte que se sobrescribe

El campo del arte en Colombia dista de ser homogéneo. Sin embargo, es posible identificar un paradigma local dominante en nuestra época, en donde se da por sentado que existe una institucionalidad artística frente a la cual es necesario actuar, y que reconoce que los artistas eligen sus prácticas entre un amplio conjunto de posibilidades. Este paradigma parece reconocer como su fundamento histórico la década de los sesenta, cuando se encuentran ciertas prácticas artísticas que parecieron no estar interesadas en encajar dentro de los marcos de lo que se entendía por «arte moderno» en ese entonces.

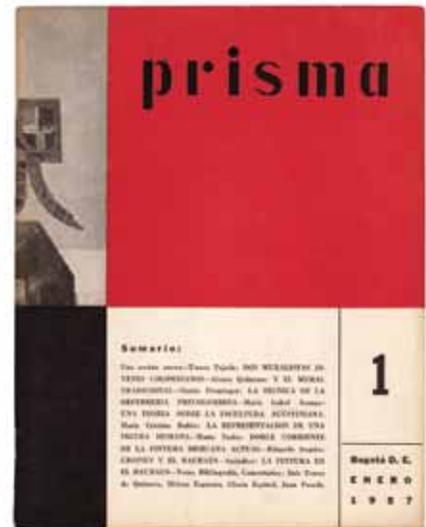
Para tener una idea del tipo de representaciones culturales que sustentaban el concepto de arte manejado en Colombia justo a inicios de esa década, es preciso considerar los discursos emitidos por la personalidad más influyente en la configuración del paradigma moderno en el arte colombiano, que no es otra que Marta Traba. En el preámbulo del primer número de la revista *Prisma*, su primera publicación en Colombia, escribe:

El arte no es solo una forma exhaustiva de conocimiento, sino que es el único lenguaje universal que existe entre los hombres. Es cierto que para conducir al público hasta la belleza justa que él promueve y despertar la emoción estética, es necesario que el escritor se sirva del estilo. (Traba 1957)

Este fragmento de texto se ata visiblemente a la noción de autonomía artística promulgada por el discurso hegemónico —que funcionó como paradigma dentro del arte moderno occidental— y por eso llama la atención la inclusión de la palabra *estilo*, que la autora seguirá empleando en otros contextos en referencia a la capacidad de los artistas para enfrentarse a los pormenores del proceso creativo, y que sería el resultado de lo que ella denomina «talento». Cuando Traba confronta a los artistas colombianos de la generación de los años veinte, lo hace basándose en los supuestos teóricos de la modernidad artística, como es lógico para ese momento; de ahí que se puedan identificar las categorías de originalidad y expresión como el sustento de sus afirmaciones:

Las actitudes de esta generación [...] resultan incontestables. ¿Por qué los resultados son siempre discutibles y en la mayoría de los casos desastrosos? Porque en arte no basta tener una actitud, ni es suficiente la voluntad de crear. Es preciso tener talento, poder de invención formal, buen gusto para relacionar los colores, eficacia para componer, destreza para dibujar, necesidad de decir, en cada caso, cosas personales e intransferibles. Esto le faltó a la generación

Primer ejemplar de la revista de estudios de crítica de arte *Prisma*, dirigida por Marta Traba, enero de 1957, en donde se ve un fragmento de la obra *Canta claro* de Alejandro Obregón.





Carátula del libro *La pintura nueva en Latinoamérica* de Marta Traba, 1961, Bogotá: Ediciones Librería Central.

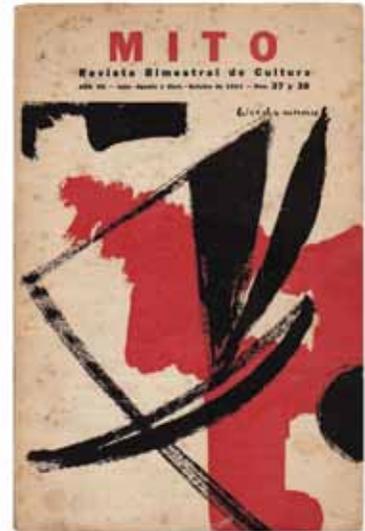
a que estamos aludiendo. Le faltó en bloque sensibilidad, buen gusto, capacidad creadora. Les faltó disciplina, modestia y crítica. (Traba 1961a, 136)

El carácter arriesgado y casi temerario de estas afirmaciones, lanzadas sobre nombres que parecían sagrados dentro del campo artístico y social de entonces, deja ver la vehemencia con la que Traba intentaba desmontar el paradigma que denominaba «panegirista» y «anticrítico», y que según ella provenía de una falta de escala de valor en la sociedad en general. Ella se esmeró en mencionar cómo los artistas posteriores se encargaron de desacralizar esa generación con su trabajo y cómo el público respaldó sus propuestas. De forma sistemática y continua, el discurso de Marta Traba se articuló con la anterior situación para motivar el cambio de paradigma aludido, que podría identificarse como el arte moderno colombiano. Regresando a 1957, en una curiosa colaboración entre Marta Traba y Gloria Zea en torno a la obra de Fernando Botero, que apareció en el número 8 de la revista *Prisma*, esta noción de *estilo* se percibe como el emblema del nuevo paradigma artístico, que refutaba la dependencia de los temas que fuera característica de la generación de los pintores nacionalistas de los años veinte:

¿Es preciso que la pintura desarrolle un tema determinado (que valga por sí mismo y por su propia elocuencia), o, por el contrario, el valor del tema lo da el tratamiento de la pintura? [...] (todo el esfuerzo de la pintura moderna desde comienzos del siglo está basado en desdeñar el tema para dar su legítimo prestigio al estilo). (Traba y Zea 1957)

En 1961, cuando Traba escribió acerca de la obra de Guillermo Wiedemann dijo: «Es cierto que el estilo no es un sello, y precisamente la mayor abominación de la pintura abstracta contemporánea es la producción de cuadros en serie de acuerdo con la fórmula dada» (Traba 1961b, 21). Esta afirmación se orientaba a demostrar cómo el *estilo* no era más que una «ley universal de la gran pintura» que se basa en la amplitud

Número doble de la revista Mito,
correspondiente a cuatro meses, 1961



del repertorio formal del artista, que deberá estar presto a renovarse y ser siempre imprevisible. A pesar de que el texto respaldaba enteramente el trabajo de Wiedemann, concluía diciendo que él aún no había logrado esto.

Una paradoja que se desprende del ejercicio docente que adelantaba Marta Traba por entonces en la Universidad de los Andes es que su alumna más aventajada, de quien habló en el artículo «¡Claro que hay jóvenes con talento!» (Traba, 1964), pareció refutar con su trabajo las concepciones más significativas de su discurso. Esa alumna era Beatriz González, y Marta Traba la seguiría respaldando, como es lógico, desde el tipo de argumentaciones que le resultaban relevantes. Aun así, Beatriz González, de manera premonitrice e inquietante, aunque intuitiva, comenzó a acercarse con su trabajo y también con sus afirmaciones a los debates posmodernos, discursos poscoloniales y estudios culturales que serían formulados años después, y desestimó las aspiraciones universalistas del discurso de Traba al afirmar:

Como la historia es un cúmulo de alteraciones y no camino recto, me siento muy bien vinculada a la historia de una provincia y no a las satisfacciones universales en la búsqueda de la verdad de los artistas internacionales. Me siento precursora de un arte colombiano, más aún, de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad. (Ardila 1974, 19)

Sin duda las piezas que resultan más anómalas para el paradigma moderno son sus muebles, que González se cuidó de nombrar como pinturas, aunque hizo la salvedad de mencionar que en ellos representa «algo que, aunque ya este dado a través de fotografías o reproducciones de obras de arte, es al fin y al cabo una representación —la representación de una representación—» (Ardila 1974, 19). Esta última afirmación, que parece extraída de un ensayo de Rosalind Krauss de mediados de los ochenta, se anticipa al menos una década a las formulaciones teóricas del «apropiaciónismo» estadounidense en los desafíos a la autoría y la originalidad y en su exposición como mitos. Al sostener que sus muebles son en realidad «pinturas», Beatriz González

estaba poniendo en entre dicho las convenciones pictóricas dominantes a lo largo del siglo XX, como la verticalidad y la frontalidad. Estas obras ponen un enorme acento en la importancia de los marcos —que serían allí los muebles—, que más que un complemento formal o conceptual para las pinturas constituirían su detonante de sentido.

Estos muebles y las prácticas artísticas y discursivas que los han seguido serían algunas de las causas de un segundo cambio de paradigma dentro del arte de la segunda mitad del siglo XX, cambio que se vino a configurar con nitidez en los albores del siglo XXI. Además, estas obras pueden ser un terreno fértil para confrontar discursos que revelan las disputas simbólicas que dan forma al arte en el paso de un paradigma a otro. Demos un vistazo a estas dos opiniones que aparecieron en mayo de 1972:

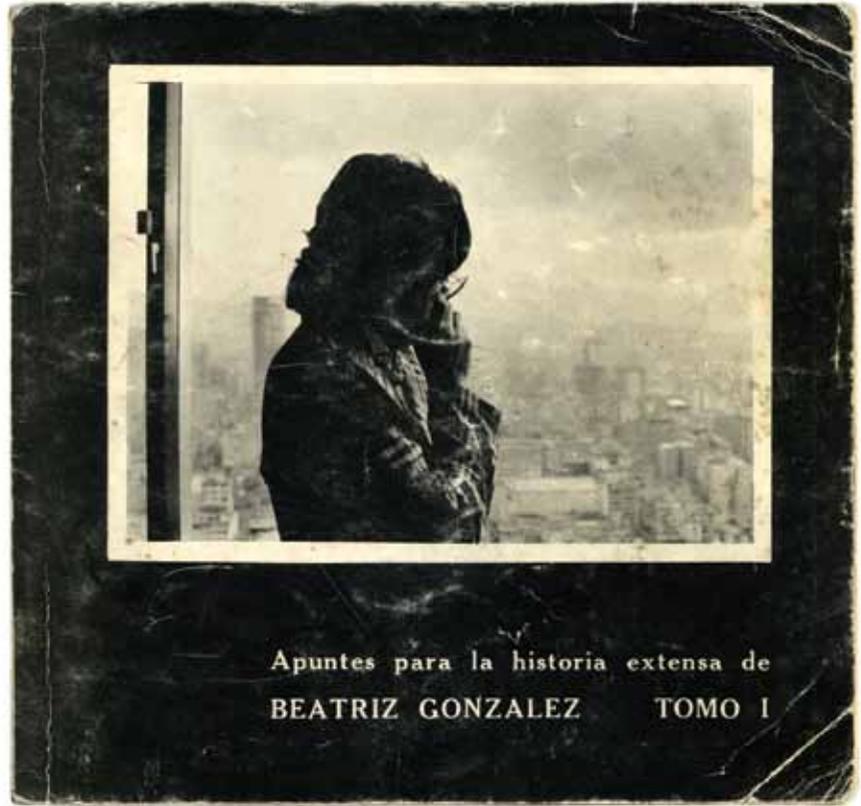
Su obra parece haberse quedado detenida. Lo único que cambia son los muebles que utiliza. Pero ni técnica ni tema avanzan o se enriquecen. Una retrospectiva de su obra parecería una exposición de lo actual. Un trabajo satisfecho de sí mismo que no se esfuerza ni se preocupa de lo alcanzado: Camilo Solvente (Antonio Montaña, Eugenio Barney, Dicken Castro). (Ardila 1974, 25)

La obra de Beatriz González, nunca estática, se desplaza ahora hacia los muebles de madera, fuera de moda, desechables, que los imperativos del consumo han hecho de acceso general. La importancia de su trabajo se ve claramente enfatizada en la bienal por la presencia de otras obras recién llegadas a su reconocida temática colombianista y popular: Eduardo Serrano. (Ardila 1974, 25)

Cuando Marta Traba hacía referencia a los muebles, se cuidaba de ubicarlos dentro de las aspiraciones de autonomía del arte, por lo que no dejará de insistir en el talento de González para la escogencia de los muebles, que los volvería asimétricos o discontinuos frente a sus congéneres en la realidad ordinaria. Asimismo, ante la inminente contingencia de su obra y en relación con la aspiración de universalidad del arte, Marta Traba señalará que las imágenes de Beatriz González son «parte de un abanico visual que excede el marco colombiano y puede perfectamente referirse a cualquier país de Latinoamérica inmerso en idéntico subdesarrollo cultural» (Marta Traba 1988, 37).

Un poco más de una década después, Carolina Ponce de León hará énfasis precisamente en la importancia de la mirada local presente en *Los muebles* y señalará la manera como surgen del reconocimiento de un fenómeno cultural, que motiva los desplazamientos de sentido que provienen del cambio de contexto, tanto en sus apropiaciones de imágenes que provienen de la base cultural como de las obras maestras de la cultura hegemónica. «Para el mueble de Beatriz González, el museo es un espacio transitorio que no impide pensar que estos podrían regresar a su lugar de origen en el camuflaje realizado por ella» (Ponce de León 1988, 24). Con motivo de su exposición

Portada y contraportada del libro *Apuntes para la historia extensa* de Beatriz González Tomo I de Jaime Ardila, 1974, Bogotá: Tercer Mundo.



en el Museo de Barrio, en 1999, Ponce de León explorará unas dimensiones más amplias en sentido cultural sobre estas piezas y dirá:

Reconciliando el arte culto con el popular, los modelos europeos con el gusto de provincia, la identidad cultural con rasgos de universalidad y el *faux* industrial con lo artesanal, sus pinturas sobre muebles y objetos hablan elocuentemente de la naturaleza contradictoria de la modernidad latinoamericana. (Ponce de León 2004, 207).

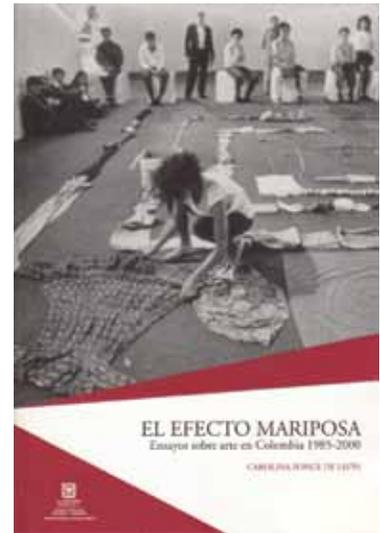
En ese mismo momento, Víctor Manuel Rodríguez analizará la manera como la apropiación que hace Beatriz González de los referentes hegemónicos de la historia del arte desplaza el problema de la construcción de identidades y sus pretensiones de verdad hacia el terreno de las traducciones culturales, que son procesos ambivalentes y efímeros. Por eso dice que:

González parece llamar la atención sobre los procesos de apropiación cultural para ubicar la diferencia como aquello que altera, descentra las narrativas de autoridad cultural, sin definir la identidad como una esencia [...] Ella despliega una comprensión de las dinámicas de la cultura donde las apropiaciones no autorizadas de la tradición cultural funcionan como un otrosí, que al ser adicionadas al original revelan su carácter incompleto, secundario. (Rodríguez 1999, 189).

Punto final. Puntos suspensivos...

Los inevitables cambios de paradigma que continuarán poniendo en juego la relevancia o no de las prácticas artísticas o de los discursos que las recubren tienen efectos prospectivos y retrospectivos; de ahí que las teorías del arte siempre proyecten el pasado que necesitan e imaginen el futuro que desean. En ese orden de ideas, la escritura del arte es causa o consecuencia de estas disputas simbólicas que nunca dejan de generar nuevas morfologías en las prácticas artísticas. Precisamente una de las razones por las que he reemplazado la noción de «obra de arte» por la de «práctica artística» en el presente artículo es la de destacar la pluralidad de proyecciones que se enuncian desde varios flancos del campo social y en el que participan diferentes sujetos. En los diferentes discursos que someramente se exploraron respecto a la obra de Beatriz González, sus obras pasaron de ser expresivas de un valor universal del arte, en el caso de Traba, a ser portadoras de una identidad cultural de la diferencia, en el caso de Ponce de León. Sin embargo, Rodríguez cuestiona el uso de la noción de identidad, entendida como esencia, como principio de aproximación a la obra de González, ya sea que se trate de reclamar su pertenencia a un escenario global o de pensarla dentro de un ámbito local. Lo que parece estar contenido en su obra realmente viene de fuera de ella y parece un efecto inevitable de apropiarse de los rasgos de la cultura dominante. Para concluir esta breve aproximación a la sumatoria de capas (y textos) que no dejan ver las cosas «tal y como son» en el campo del arte, y que provienen de la inevitable diseminación de las obras por el mundo real, quisiera terminar con la propia voz de Beatriz González:

Portada del libro *El efecto Mariposa, ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000* de Carolina Ponce de León, 2004, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo; donde aparece una fotografía del performance *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié.



En una vitrina de una tienda encontré, al lado de botellas y bocadillos, una revista Salvat en cuya carátula aparecía el *Almuerzo sobre la hierba* de Manet, arruinada por la mugre y el sol. Parecía un telón o una carpa de circo pintada con acrílicos desteñidos. Eso era lo que nos llegaba de la móvil y cambiante fisonomía de la naturaleza, tan buscada por los impresionistas. No he hecho otra cosa que mirar la cultura europea de manera provinciana, a través de imágenes de libros, folletos de museos y guiones turísticos. La naturaleza misma no es otra cosa para mí que un gran telón de fondo para esa cultura. (González 1978, 25).

Referencias bibliográficas

- Ardila, Jaime. 1974. *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González*, Tomo I. Bogotá: Tercer Mundo.
- Crimp, Douglas. 2003. «El Warhol que nos merecemos», en: *Imágenes*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Universidad Nacional de Colombia.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- González, Beatriz. 1978. «Carta al lector», en: *Revista, del arte y la arquitectura en Colombia*, n.º 1. Bogotá: Editorial Colina.
- Krauss, Rosalind. 1996. «El posestructuralismo y lo paraliterario», en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kuhn, Thomas. 2004. *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Marcadé, Bernard. 2008. *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ponce de León, Carolina. 1988. «Beatriz González in situ», en: *Beatriz González una pintora de provincia*, Marta Calderón (ed.). Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Ponce de León, Carolina. 2004. «Beatriz González: la historia extensa de Colombia», en: *El efecto mariposa, ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

- Rodríguez, Víctor Manuel. 1999. «Prácticas históricas y artísticas, representación e identidad: Beatriz González y el oficio del traductor», en: *Ciencia y representación*, Juan Carlos Amaya y Olga Restrepo (eds.). Bogotá: CES, Universidad Nacional.
- Tomkins, Calvin. 1999. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Traba, Marta. 1957. «Una nueva revista», en: *Prisma*, n.º 1. Bogotá: Antares.
- Traba, Marta y Gloria Zea. 1957. «Botero», en: *Prisma*, n.º 8. Bogotá: Antares.
- Traba, Marta. 1961a. «Pintura colombiana contemporánea», en: *La nueva pintura en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central.
- Traba, Marta. 1961b. «Wiedemann», en: *Mito*, año VII, n.º 37 y 38. Bogotá: Em editores.
- Traba, Marta. 1964. «¡Claro que hay jóvenes con talento!». Disponible en: <<http://www.colarte.arts.co/recuentos/G/GonzalezBeatriz/CriticaTraba.asp>>
- Traba Marta, 1988, «Beatriz González», en: *Beatriz González una pintora de provincia*, Calderón Marta (ed.). Bogotá: Carlos Valencia editores.

*CÁMARA DOLOROSA.
EXTRACTOS DE UNA
OBRA EN PROCESO,
ESCRITO EN CONTRA
DE LA CÁMARA LÚCIDA*

James Elkins



El siguiente es un fragmento del libro que me encuentro escribiendo ahora contra *La cámara lúcida*, de Roland Barthes.¹ Mi tesis inicial es que los escritores no han logrado abordar este volumen como libro, pues tienden a hojearlo y extraer cuidadosamente de su enredada prosa momentos de lúcida argumentación. Barthes fue uno de los principales teóricos sobre la escritura, sobre la frontera entre la no ficción («filosofía») y la ficción («literatura»). *La cámara lúcida* tenía la intención de ser un experimento, un tipo de escritura que se ubica entre las dos, sin ser un ensayo filosófico sobre la fotografía, ni tampoco un relato personal ficticio. Creo que la razón principal por la que *La cámara lúcida* sigue siendo tan leído es su posición radical con respecto al oficio de escribir: representa un enorme reto para los académicos y demás escritores interesados en el postestructuralismo, la crítica y las posibilidades futuras de la escritura.

Por lo tanto, me propuse leerlo de una manera tan idiosincrásica y escribir en una forma tan peculiar como el mismo Barthes. Mi argumento es que el sentido de la fotografía que expresa Barthes es demasiado doméstico, inclinado hacia lo vernáculo, lo poético, lo subjetivo, lo narrativo, lo nostálgico, lo anecdótico y lo informal. Mi premisa es que su «dolor» no es suficientemente doloroso, que su concepto de la memoria es excesivamente abstracto y fácil. A mí me interesa otro aspecto de la fotografía que enfatiza su inhumanidad, su tedio y su aparentemente inagotable capacidad para mostrarnos aquello que no queremos ver. Estos son los elementos de mi argumento, pero mi libro también es un simple intento de escribir; escribir con la misma libertad y fuerza que lo hace Barthes y, por consiguiente, producir un libro que sea al menos tan singular como el suyo.

Prólogo

Han transcurrido treinta años desde que Roland Barthes publicara su «pequeño libro» *La cámara lúcida*. En el ínterin, la fotografía ha llegado a ser una parte importante del mercado internacional del arte y una materia comúnmente impartida en los departamentos de historia del arte y filosofía de muchas universidades. Se ha producido un extenso acervo bibliográfico acerca de la fotografía, su historia, teoría, práctica y crítica.

En mi opinión, son tres los intereses que motivan la gran mayoría de los escritos actuales. El primero es la fotografía artística contemporánea, como la practican los fotógrafos figurativos que alcanzaron prominencia mundial en la década de 1990, tales como Jeff Wall, Beat Streuli, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, Thomas Ruff y Andreas Gursky. Esa literatura incluye textos escritos por Wall, Diarmuid Costello y Michael Fried. Lo que importa para estos autores es el modernismo, el postmodernismo, el sistema de galerías, el mercado de arte y la posición que ha adquirido la fotografía como una de las bellas artes.

1 Este texto se constituye de extractos seleccionados por Elkins en función del tema de este número de *ERRATA#*, de su libro de próxima aparición *What Photography Is*. El libro completo será editado en inglés por Routledge (Nueva York y Londres) en mayo del 2011. (N.d.E.)

El segundo interés que motiva estos escritos es el significado social de la fotografía, un asunto que ha atraído a una multitud de escritores, incluyendo a colaboradores para *The Meaning of Photography* (2008) y *Photography Degree Zero* (2009), Margaret Olin, Georges Didi-Huberman, Paul Frosh, e incluso el novelista William Vollmann. El aspecto que interesa a estos escritores es el uso de la fotografía como aglutinante social, testigo de la guerra, espejo de la clase media, medio para construcciones de raza y género, como herramienta política y como un determinante principal de nuestra cultura visual. Les importa el hecho de que millones de personas tomen fotografías, las envíen por correo electrónico, las descarguen en servicios para compartir fotos y algunas veces, incluso, las impriman y enmarquen.

El tercer tema de interés para estos escritos es la forma en que la fotografía capta el tiempo. Los autores que se preocupan por este aspecto meditan sobre cómo la fotografía nos provee de recuerdos, cómo conserva el pasado, cómo nos muestra la vida de los demás, cómo insinúa sus muertes inminentes y, por medio de sus muertes, las nuestras. Para estos escritores, la fotografía trata principalmente de memoria, olvido, temporalidad profunda, duración, intimidad, amor, pérdida, duelo y nostalgia. Esta literatura incluye el libro de Roland Barthes, así como también textos de Susan Sontag, Jacques Derrida (*Six Derrida Texts on Photography*), Serge Tisserand y muchos otros.

No estoy muy interesado en ninguno de estos temas. En este libro hago referencia a la literatura reciente, pero las referencias no son sistemáticas. La fotografía es un arte «como nunca antes lo fuera», dice Michael Fried, y ha sido un espejo y modelo de la sociedad desde sus inicios, como bien lo sabía Baudelaire. Muy a menudo su tema es el tiempo, la muerte y la memoria. Pero para mí la fotografía no es esencialmente algo que gire entorno al arte, la sociedad o la memoria: en mi opinión, la acción de ver es un acto básicamente solitario y la fotografía es uno de los emblemas de esa soledad.

A la vez que estaba escribiendo este libro, editaba un libro titulado *Photography Theory*, que reúne la opinión de treinta académicos sobre la mejor manera de conceptualizar la fotografía. *Photography Theory* es representativo de las diversas corrientes del pensamiento actual y brinda un buen acervo de referencias. Los principales escritores acerca de la fotografía se encuentran en él —Liz Wells, Abigail Solomon-Godeau, Rosalind Krauss, Joel Snyder, Geoffrey Batchen, Margaret Olin, Victor Burgin, Nancy Shawcross, Anne McCauley, Margaret Iversen— y, con ellos, los principales puntos de referencia: desde Vilém Flusser y Pierre Bourdieu hasta el extraño y enciclopédico Henri Van Lier. En comparación, este otro libro es caprichoso y un tanto indebido. Si les resultara inútil por desconectado de las inquietudes del presente, bien pueden elegir *Photography Theory* u otros libros académicos de reciente publicación: *The Meaning of Photography*, *Photography: Theoretical Snapshots*, *Photography Degree Zero*, el libro de Fried *Why Photography Matters as Art as Never Before*, *Photography: Crisis of History*, o la nueva revista *Philosophy of Photography*.

Lo que planteo aquí es volver una vez más a *La cámara lúcida*, pero con el objeto de escribir en su contra, y encontrar así otro sentido de la fotografía. A pesar del rápido aumento en la literatura de referencia, el «pequeño libro» de Barthes —como él lo llamaba, recordándonos lo mucho que realmente contiene— continúa siendo un texto central. El *punctum*, pequeño punto de presión o dolor, oculto en toda fotografía a la espera de poder punzar a quien la mira, es aún uno de los conceptos teóricos indispensables de la fotografía, y la misma *Cámara lúcida* es ampliamente utilizada en clases y mencionada por críticos, historiadores y artistas en una sorprendente gama de publicaciones.

La cámara lúcida es a la vez víctima propiciatoria y piedra de toque, marginal y modelo. Se cita de paso de manera trivial, pero también es objeto de reflexión profunda. Para muchos es ya demasiado familiar para releerla, pero todavía se enseña en las clases universitarias. Por momentos parece intensamente erudita y en seguida refrescante y libre de la pompa académica. Se le entiende como parte de la historia de la teoría del arte de la posguerra, pero también está considerada como una fuente de conocimiento de la fotografía.

Difícilmente se da un simposio sin que aparezca el *punctum* o la fotografía «Winter Garden» —la fotografía que Barthes describe mostrando a su madre cuando era niña—. En el otoño de 2003 asistí a un congreso sobre cultura visual en Nottingham; en sus comentarios finales el organizador del evento, Sunil Manghani, preguntó por qué prácticamente todos los ponentes habían mencionado a Barthes. Creo que todos quedamos sorprendidos al darnos cuenta de que cada uno de nosotros había hecho mención de él, aun cuando no todos habían hablado acerca de la fotografía e incluso provenían de campos tan distintos como la geografía y el periodismo. Manghani propuso que *La cámara lúcida* todavía se lee porque está bellamente escrita. No es fácil estar de acuerdo con esa premisa en virtud de que la belleza del texto —si dicho término puede ser de algún modo acertado— no está claramente ligada con lo que enuncia. Pero Manghani tampoco se equivocaba al hacer esa afirmación y nadie puso reparo alguno. El congreso terminó ahí, con la presencia momentánea de Barthes en la mente de todos.

Al igual que su autor, quien había perdido recientemente a su madre, *La cámara lúcida* es inestable: en una página alecciona y después, repentinamente, se convierte en una rapsodia o un soliloquio; es lúcida a veces y al instante casi incomprendible: en otra instancia es delicada y tranquila, para pasar de inmediato a ser poco menos que demente de tristeza. El texto nos hiere y luego suaviza la herida con la prosa: parodia el *punctum* y su bálsamo estéril, al que Barthes llama *studium*. (Para Barthes el *studium* es el contrapeso, con frecuencia poco interesante, del *punctum*: significa el análisis transmisible de las imágenes, todo aquello que es público, digno de publicarse y tiene sentido en las aulas. El *studium* se ha convertido en un objeto cotidiano de los estudios visuales, un campo que a Barthes le habría disgustado). ¿Qué tipo de lectura puede seguir ese flujo y reflujo de la voz,

la autoridad y la finalidad? Parece ser que la observación de Manghani jamás será del todo irrelevante, pero tampoco será suficiente para describir lo que sucede en *La cámara lúcida*. Como Geoffrey Batchen señaló, las fotografías incluidas en ella constituyen una «revisión completa [...] cuidadosamente calibrada» de la fotografía, que abarca gran parte de las décadas transcurridas entre 1820 y 1970, para terminar en suspenso: con la pregunta acerca de en qué ha llegado a convertirse la fotografía (*Meaning of Photography*, 76–91). Así, el libro de Barthes es un documento de su momento, el mismo momento que dejó perplejos a Susan Sontag, Rosalind Krauss y otros. Cierto, pero como dice Batchen, esto no explica del todo por qué aún en nuestros días todavía tiene algo que decirle a tanta gente.

Pienso que es indispensable sentarse con el extraño, pequeño libro de Barthes y dedicar un tiempo a absorberlo, considerar sus fortalezas y puntos débiles, qué niega y qué admite y, sobre todo, qué tipo de escrito nos presenta —no solo qué tipo de fotografía, sino qué clase de escritura: los dos se entremezclan—. Una de mis intenciones es leer *La cámara lúcida* tan bien como me sea posible y traerla de vuelta a la práctica actual en una forma nueva y más problemática: tomando en cuenta cuánto hizo Barthes con la escritura y a la vez, qué efecto tuvo sobre él la escritura. El formato de mi libro imita el de *La cámara lúcida*: he escrito secciones cortas numeradas y al igual que en la versión de *La cámara lúcida* traducida al inglés, cada sección comienza con un número capitular en blanco sobre un fondo negro. La idea, que intentaré justificar a medida que avanzo, es escribir sobre fotografía escribiendo en o a través del libro de Barthes: siendo ventrilocuo si es necesario, habitando el libro, escribiendo primero desde adentro del libro, para finalmente salir de él.

Al igual que Barthes, polemizaré sobre la fotografía a la vez que trabajaré con la escritura; mi argumento es que el libro de Barthes está demasiado lleno de luz para captar lo que hace la fotografía. *La cámara lúcida* es un libro generosamente iluminado con metáforas de memoria y sentimiento, y sus reflexiones son excesivamente cuidadas, como si su objeto fuera frágil y propenso a marchitarse si cayera bajo el escrutinio de una investigación más dura. De las muchas cosas suprimidas en el libro de Barthes —entre ellas la práctica del análisis estructuralista a lo largo de su vida, práctica que dejará de lado para dar lugar a la búsqueda personal de la imagen de su madre—, la de mayor importancia es la inhumanidad de la fotografía. En mi opinión, Barthes capta perfectamente bien la fotografía cuando ve cómo lo hiere (y cómo, aunque este no puede ser un tema diferente, lesiona sus hábitos de escribir) y muy mal cuando la imagina principalmente como un vehículo del amor y de la memoria. *La cámara lúcida* oculta el aspecto de la fotografía que no es humanista y carece de emociones, algo que yo identifico con el tropo *dolorosa*, dolor, malestar o dolencia. *Cámara dolorosa* es una forma de decir: la fotografía no trata solamente sobre la luz, la pérdida y el tiempo que pasa, sino sobre algo mucho más difícil. Conuerdo con Barthes en que, en cierto límite, la fotografía convencional de personas tiene algo que ver con las ideas borrosas que el espectador tiene acerca de su propia muerte. Pero también pienso que la fotografía nos ha dado un tipo de dolor más continuo, amortiguado

e impersonal. Una y otra vez, las fotografías obligan a la gente a ver el mundo de una manera que no necesita ni desea verlo. Las fotografías han forzado algo sobre nosotros: no solo una ojeada borrosa de nuestras propias muertes, un sentido de la memoria como grano fotográfico, una mirada velada del paso del tiempo, o una punzada mordaz de nuestro ser mortal, sino algo relativo a lo muerto del mundo mismo, su resistencia inerte a lo que sea que esperamos o deseamos. La fotografía nos llena los ojos con todo aquello en el mundo que ya está muerto o moribundo, un material que no queremos ver ni nombrar.

La belleza del libro de Barthes, su fluido derrame de ideas, las agraciadas vueltas que da a las frases, las cascadas de ideas evanescentes y términos desechables que no siempre se vinculan de una manera muy lógica... toda esa belleza cumple bien su función y aleja mi atención de la otra cara de la fotografía. Pienso que Manghani está en lo cierto al decir que la belleza de *La cámara lúcida* es la principal razón por la que el libro permanece en nuestras bibliotecas, y en las páginas siguientes tomaré muy en serio esa belleza (aunque no volveré a llamarla «belleza»). Pero para mí el famoso *punctum* es una punzadita. Yo creo que la herida es mucho más grande: la fotografía nos brinda el inmediato dolor y el hastío de ver, y la desesperación visual que puede seguirlos. La estrategia de este libro es encontrar esa fotografía menos placentera, escribiendo directamente en aquel libro sobre fotografía que es tan ineludible como frecuentemente evadido.

Escritura

1 Un día, hace algún tiempo, llegó a mis manos una fotografía de una ventana de selenita. Existió en algún momento dado y quizá aún existe, en una casa de pueblo en la cima de la meseta de Ácoma, en Nuevo México. Y entendí en ese momento con un asombro tan grande que no he podido disipar desde entonces: «esta es la condición de la fotografía». En ocasiones mencionaba este asombro, pero en vista de que aparentemente nadie lo compartía conmigo y ni siquiera lo entendían (la vida consiste en estos períodos de soledad), me olvidé de él.

Mi interés en la fotografía tomó un giro más cultural. Decidí que me gustaba la fotografía en oposición a la pintura, pero aunque trataba, no logré separarlas. Y esta inquietud crecía con insistencia. Me abrumaba un deseo «ontológico»: deseaba aprender a cualquier costo, lo que era la fotografía «en sí», por medio de qué atributo esencial se distinguía entre la comunidad de imágenes. Semejante deseo implicaba que, más allá de la evidencia ofrecida por su tremenda expansión en el mercado, yo no estaba seguro de que la fotografía existiera, de que tuviera un «genio» propio.

2 Asimismo escribió Roland Barthes en la página inicial de *La cámara lúcida*, con una fotografía diferente en mente. Lo imagino sentado frente a un gran escritorio estilo imperial, en la casa en la cual vivió tantos años con su madre. Las cortinas están cerradas y él ha extendido las fotografías de la familia, junto con sus recortes

favoritos de revistas sobre fotografía y el «reportaje de “emergencia” más reciente» (p. 111). Su mente se encuentra en un estado singular. Por alguna razón, lo único que le importa ahora es pensar sobre la fotografía: lograr penetrar en ella con el pensamiento hasta encontrar exactamente su «esencia». Desea, quizás en forma inconsciente al principio, emplear el viaje imaginario para hablar acerca de la muerte de su madre, para ubicar en una fotografía el significado de su recuerdo, para «fijarlo», en el juego de palabras a la que se presta inevitablemente la fotografía.²

Al menos esa es la imagen que se nos permite invocar al leer *La cámara lúcida*. Este Barthes no es el mismo que conocían los lectores a través de sus otros escritos: la suya ya no es la voz del ingenioso ensayista, del famoso intérprete de la pasta Panzani ni del Marqués de Sade. Es una voz triste y concertada, inclinada a hacer paréntesis melancólicos, a caer en distracciones, cambios de ánimo abruptos y páginas, como esta, que silenciosamente se apartan de sus ideas iniciales.

El Barthes de *La cámara lúcida* es incluso reacio a desplegar sus tan bien conocidos análisis semióticos. Es dado a escribir secciones numeradas tan cortas que ni siquiera llenarían una página mecanografiada a doble espacio (esto he aprendido al copiarlo, descubriendo cuán corto es en realidad su libro). A medida que escribe, algunas secciones se vuelven densas, cual poemas en prosa y, en ocasiones, el libro es una cámara susurrante de prosa aforística francesa, desde Baudelaire hasta Mallarmé e incluso Proust. Siento que Barthes se acerca especialmente a Proust cuando comienzo a escuchar las secciones como pasajes de un monólogo interior que evoca una tela desgastada pero ricamente diseñada. Oigo la voz del narrador en *La cámara lúcida* como una voz baja, íntima pero estable, que combina el tono de confesión musitada con el de disertación pública.

Margaret Olin pone entre comillas la voz que habla en *La cámara lúcida*, «Barthes», para diferenciarla de la voz presente en sus libros más públicos, que ella atribuye simplemente a Barthes (*Representations* 2002, 99–118). Una tras otra, las cartas y documentos que nos conservan a Barthes fuera de sus propios textos podrían denominarse Barthes, de forma tal que «Barthes» podría representar la voz que habla en ciertos famosos textos semióticos, sociológicos, lingüísticos y estructuralistas: en ese caso sería preciso inventar una anotación elaborada, por ejemplo «‘Barthes’», para el personaje particular que habla en *La cámara lúcida*. Este mismo «‘Barthes’» habría escrito «Barthes» pero habría renunciado a él por una razón que no está del todo clara; y «‘Barthes’» habría intentado también sobrescribir Barthes. Pero dejaré a un lado esas elucubraciones porque estoy fascinado, como tenía que estarlo, con el autor melancólico en su casa vacía y ensombrecida (llamémosle simplemente Barthes, sin olvidar el uso irónico que hace de sus vicisitudes).

2 El juego de palabras al que alude del autor está en el término «*fix it*», que en inglés se refiere a la vez al acto de fijar (estabilizar) la imagen en el proceso de revelado fotográfico, como al hecho de arreglar un problema o dilema. (N.d.E.)

Lo que yo deseo saber es: ¿por qué esta figura me molesta tanto? Su obsesión por fotografías de raza, por la debilidad mental, por lugares y personas extraviadas y sobre todo, por lo que él considera como vestimentas y rostros inusuales: todo eso podría ser molesto en una primera lectura, pero tiene sentido si se le toma como el muy personal, inconfesado y siempre inadecuado consuelo de una persona que ha perdido a un ser amado. Puedo entender sus gustos «exóticos» aunque no simpatizo con ellos, e incluso encuentro sus decisiones sobredeterminadas y excesivamente familiares. Le perdono su atracción orientalista hacia quienes ve como gente extraña, porque sé que es parte de su búsqueda y siento que él sabe que será perdonado precisamente por esa razón. Al mismo tiempo, es claro que sus obsesiones primordiales —especialmente en lo que concierne a la fotografía tomada por James Van Der Zee— no las percibe como obsesiones. En este sentido me gustan la ira y empatía variables que encuentro en los ensayos escritos por Shawn Michelle Smith, Carol Mavor y Ruby Tapia (*English Language Notes*, 2006), pero todo esto hace que el libro de Barthes sea aún más complicado e intrigante.

Quizás es la voz misma lo que me molesta. La voz contenida y calmada del narrador es, por supuesto, más incómoda de la que yo esperarí encontrar en un libro acerca de la «naturaleza» de la fotografía. En algunos pasajes la voz que imagino pronunciando las palabras del texto me recuerda al nauseabundo instructor de *Las Palabras* de Sartre, aquel tutor que se paraba demasiado cerca de él obligándolo a inhalar su aliento acre. Esa podría ser también una fuente de molestia y, sin embargo, aquí la voz íntima es perfecta para el tema.

No. Lo que me molesta, al menos inicialmente, es que esa intimidad incómoda de la voz y sus desconcertantes afectos están respaldadas por una seguridad que no puedo comprender: una certeza, casi una convicción, de que el estado de ánimo del autor no es un impedimento para su proyecto de encontrar la «naturaleza» de la fotografía. ¿Por qué no piensa que su imaginación herida es un problema? Hay pocas cosas más extrañas que la idea de que el duelo se efectúa escribiendo memorias sobre la propia madre en forma fotográfica.

3 *La cámara lúcida* parece ser un libro suave, a veces hasta húmedo. Se siente mórbida e insalubre, como una planta rociada en exceso en un invernadero; y sin embargo es irresistible: me hace sentir un consuelo pesimista que me inclino a percibir como suficiente, una comodidad fría y húmeda a la que Barthes, al escribir sobre ella, da existencia. Me hace repensar cuál es el límite del control de cualquier autor, o qué acaba siendo la teoría cuando está tan enredada con deseos que difícilmente se percibe como teoría. Y toda esa emoción húmeda, ese airado descuido de la teoría, esa patente disposición a que las palabras ahoguen su propio sentido, aumenta mi irritación: ¿es esto la fotografía?

4 «Este libro nació de la impaciencia»: con estas palabras inició Hubert Damisch su libro sobre perspectiva lineal (un libro, por cierto, que también me ha

impacientado a lo largo de los años). Hasta donde puedo recordar, mi primera reacción al libro de Barthes fue de atención embelezada, que se mezclaba con una cierta dificultad para entender su método. Esa dificultad no ha disminuido. Tampoco se ha vuelto más fácil entender cómo debo leer la carga afectiva que trae, cómo atender (o no atender) a la voz afligida que habla con tanto cuidado de cosas que solo ella puede conocer.

Los lectores han comentado el tono melancólico de Barthes, como si el efecto de su paciente tristeza pudiera leerse por separado del argumento que la triste voz emprende. Según las palabras de Philippe Roger «Il y a un voile de tristesse répandu sur son oeuvre», «un timbre mélancolique»,³ (Anne-Marie Bertrand, *Bulletin Bibliographique Française*, 2003). Pero en *La cámara lúcida*, como ocurre con muchos otros libros que me hacen pensar en la melancolía, esta voz no se impone en el texto «desde fuera», como dice T. J. Clark, describiéndose a sí mismo escribiendo a máquina «prácticamente sin producir sonido alguno en el espacio de la pantalla al final del siglo» (en *Farewell to an Idea*, 13). La melancolía de Barthes se insinúa en la trama de su argumento e insidiosamente incluso en mis respuestas, en mi propia forma de escribir. Soy consciente del fastidioso tirón con que me afecta la autoridad arrulladora de su prosa. Me siento arrollado por sus corrientes. Adopto la alternancia francesa de frases exageradamente largas y sorprendentemente cortas. Empleo apóstrofes. Me concedo digresiones. Me aseguro de que mis observaciones entre paréntesis sean ligeramente oscuras, pero nunca realmente opacas. Incluso, y solo un poco en broma, obedientemente formateo mis páginas con las mismas letras capitales que trae la versión en inglés. Intenté emplear los encabezados pretenciosos que Barthes, o su editor, eligieron para *La cámara lúcida*: citas en letra cursiva del texto de Barthes (¡qué modestia!), y los títulos en versales que se agregaron en la traducción al inglés, como si las fotografías fueran esas lápidas mortuorias que pueden verse en los cementerios italianos o grandes obras de arte con placas grabadas al calce. Espero ansioso el momento de introducir mis propias palabras inusuales y mis neologismos (pero, ¿quién puede competir con Barthes? ¡*Ecmnesia!* ¡*Animula!*). Me digo a mí mismo que hago esto a fin de ser lo más fiel posible al carácter realmente abierto del libro —la cualidad que Barthes denominó *écriture* y que antes se llamaba «paraliteraria»— esperando encontrar una manera de leer y, finalmente, un uso para el libro; un uso que empieza por negarse a que se lo limite a la semidestruida teoría del libro, o bien al solipsismo de su relato.

Mi primera negativa, entonces, es a tratar la melancolía de Barthes como un síntoma; la segunda es negarme a tratarla como una teoría, como lo hace Serge Tisseron cuando sostiene que las fotografías no son únicamente producto de una mirada retrospectiva, impregnada de nostalgia y trauma, sino que también presentan una saludable mirada prospectiva. Esta premisa constituye una agradable expansión simétrica de *La*

3 «Hay un velo de tristeza que predomina en su obra», «un timbre melancólico». Traducción de ERRATA#.

cámara lúcida, pero controla la melancolía de Barthes al entenderla como una teoría. (*Le mystère de la chambre claire: photographie et inconsciente*, 1996, 159).

5 *La cámara lúcida* habría sido más sencilla si la poco confiable voz que el autor adopta se hubiera limitado, digamos, a la primera parte, y la teoría sobre la fotografía la hubiera empezado en la segunda. En esa forma el ponente, el «Barthes» de Olin, podría separarse de la matriz de sus afirmaciones acerca de la fotografía. E igualmente, habría sido más sencillo si Barthes hubiera señalado de alguna forma las irrupciones de la teoría al suspender temporalmente sus experimentos con la escritura con el fin de ser claro. El libro podría analizarse entonces desenredando el deseo de Barthes del razonamiento de «Barthes», separando la fotografía *Winter Garden* de las demás fotografías que Barthes reprodujo. (Alguna vez se habría dicho: separar la fotografía del *Winter Garden* de aquellas que catalizaron su alucinación, porque algunos expertos estaban seguros de que la fotografía no existía hasta que se publicó el diario de Barthes, con sus referencias directas a la fotografía, referencias que él claramente descubrió pero decidió no reproducir) (Barthes, *Journal de deuil*). Con la teoría nítidamente separada de la escritura, *La cámara lúcida* se habría convertido en un libro útil para pensar sobre la fotografía, como a menudo lo han tomado aquellos lectores que prefieren ignorar la atmósfera de invernadero que alberga los pensamientos insólitos de Barthes.

El caso de *La cámara lúcida* («caso», no «problema», porque se trata de una patología, como en el *Der Fall Wagner* de Nietzsche; y también porque *La cámara lúcida* parece resistirse obstinadamente a cualquier esfuerzo de hacer de ella un ejemplo de cómo escribir un libro sobre fotografía), puede demostrarse sucintamente al registrar lo que sucedió a dos historiadores del arte que abordaron el libro desde lados opuestos: uno que atendió al efecto de la escritura sobre el argumento y otro que optó por estudiar al escritor separado de su voz.

En 1981, un año después de la aparición de *La cámara lúcida* Rosalind Krauss, elogió la «paraliteralidad». Citó otros libros escritos por Barthes y se propuso volver a concebir lo que podría tomarse como escritura histórica y crítica (*The Originality of the Avant-Garde*, 295). Una década más tarde, seguía pensando acerca de la paraliteralidad, intentando, en *The Optical Unconscious*, combinar exposiciones analíticas desde la historia del arte con páginas escritas en forma literaria. Los pasajes literarios de ese libro incluyen descripciones floridas del desagradable rostro de Clement Greenberg —su papada temblorosa, su mirada dominante— y esos pasajes se distinguen tipográficamente de los análisis histórico-artísticos. Las dos clases de escritura son irritantemente distintas: al menos para mí, no crean una nueva escritura paraliteraria y ni siquiera se confrontan mutuamente. Mi propia experiencia como lector es que las páginas de historia analítica del arte, que constituyen la mayor parte de *The Optical Unconscious*, ponen de relieve las ambiciones literarias de los pasajes descriptivos, impulsándome a juzgar los retratos escritos de Greenberg tal y como juzgaría unas memorias literarias escritas en primera persona. ¿Podrían los pasajes sobre Greenberg

sostenerse como «escritura creativa»? ¿Podrían leerse conjuntamente, digamos, con una historia corta de McSweeney? En mi opinión eso no sería posible. Son interrupciones torpes, incluso embarazosas, en una narrativa histórico-artística mucho más lograda.

Una reacción, diametralmente opuesta al desafío que *La cámara lúcida* hace a la escritura, puede encontrarse en la obra de Michael Fried, quien tomó solo unas cuantas frases de una sección de la obra con objeto de construir un argumento sobre la fotografía absorbente y el *punctum*. («Barthes's *Punctum*» en *Critical Inquiry*, Primavera 2005, 546; *Why Photography Matters as Art as Never Before*). Fried deliberadamente ignora la prosa en que esas pocas frases se encuentran entreveradas y hace únicamente dos comentarios fugaces sobre la calidad de la escritura de Barthes; como queriendo decir que sin importar cuán atormentado pueda ser el texto de Barthes, sigue siendo totalmente legítimo y responsable, incluso para aprovechar los momentos de claridad analítica y usarlos a fin de construir argumentos defendibles. Puedo imaginarme a Barthes en desacuerdo con él, pero negándose a decir por qué.

En mi libro no discutiré ni con Krauss ni con Fried (mi respuesta a Fried se encuentra en *Critical Inquiry*, verano 2005, 938–956); únicamente quiero poner de relieve la oposición que presentan. El uno trata de emular la producción híbrida de Barthes entre la teoría y la escritura, y termina produciendo un encuentro estridente entre la teoría incisiva y una escritura experimental endeble. El otro no profesa un interés particular por el proyecto híbrido de Barthes y, al igual que un cirujano que extrae una bala del cuerpo de un soldado, de todo el problemático libro logra extraer una sola línea de teoría dura.

En este punto podríamos extendernos en la diferencia entre Krauss y Fried a una monografía entera acerca de las vicisitudes de la escritura experimental en primera persona en el área de las humanidades, y el universo paralelo de la prosa no experimental «puramente» analítica o expositiva. La primera ha dado lugar a muchos momentos embarazosos y la última es responsable de cualquier cantidad de textos mal escritos. Los académicos en el campo de las humanidades aún no saben qué hacer con la escritura: la verdadera escritura, peligrosa, impredecible, vital; esa que rápidamente se vuelve contra los argumentos que debe apoyar y los devora. El trabajo de Fried sobre la fotografía encarcela la escritura a favor de una argumentación adamantina (y él mantiene su verdadera escritura encarcelada en su poesía). Krauss se arriesga tímidamente en la escritura, pero retrocede. Barthes era más débil y en él las cosas se desmoronan.

Hacer comparaciones entre Krauss y Fried fue un lugar común entre los eruditos en la década del ochenta diez años después de publicada *La cámara lúcida*; pero en este caso la comparación no es exactamente lo que aparenta ser porque, en últimas, Krauss sí ahondó en Barthes buscando teorías: quería que el texto diáfano del autor francés apoyara su comprensión del índice y del *punctum*. Respecto a lo que los

argumentos de Krauss o Fried tienen de significativos, pienso que se puede argumentar contra su forma de extraer aquello que necesitan de *La cámara lúcida* —en lugar de argumentar en contra de lo que hacen (ellos o cualquier otra persona) con lo extraído—, pero casi nadie haría esta crítica porque todos quieren sacar algo de *La cámara lúcida*. Por lo general, la gente se ha convencido de que el texto de Barthes sí alberga teorías, y solo conozco un intento por argumentar que las teorías que Krauss dice encontrar no pueden encontrarse: el ensayo de Joel Snyder en *Photography Theory*. Hay afirmaciones generales sobre la escritura de Barthes acerca de las cuales voy a reflexionar, pero no tengo conocimiento de que haya otros argumentos que indiquen que algún elemento que dicen ver no esté allí. Es un ejercicio poco gratificante cuando lo que cuenta es que el texto se use, sin importar lo demás.

6 La molestia es en parte el resultado de no saber nunca si las ideas de Barthes tienen sentido fuera de su matriz de *écriture*, a menos que se extraigan las ideas del libro y luego se lo deseché (como hace Fried). También es molesto saber lo peligroso que es hacer cualquier cosa excepto ignorar la *écriture* (como nos lo muestra Krauss).

Y la molestia viene al darme cuenta de que hay una tercera opción, aunque posiblemente sea inalcanzable. Supongo que Barthes no se preocupaba por la *écriture* en su libro como lo hago yo: para él la «esencia» de la fotografía estaba inmersa en la escritura y se descubría dentro de ella. Esta es una posición prácticamente inaccesible para un escritor interesado en la fotografía, porque carece de sentido decir que la mejor forma de avanzar es arriesgarse a perder cualquier teoría sobre el tema, a escribir con tanta fuerza que la escritura misma llegue a opacar lo que se dice. Por involucrado que esté con la escritura, me es impensable que mi forma de escribir ahogara mi argumento, que mi libro terminara siendo más una ficción experimental que una investigación racional. No puedo permitirme pensar eso ahora y continuar escribiendo, aun cuando puedo imaginar llegar a las últimas páginas de mi libro, mirar hacia atrás y decir: después de todo esto es ficción y la fotografía es su protagonista.

Incluso se necesita valor para leer el libro de Barthes por el «placer del texto»: no solo porque los hábitos académicos insisten en cuestionar un texto con objeto de descubrir qué de lo que dice es verdad, sino porque *La cámara lúcida* es algo más que *scriptible*,⁴ como dijo Barthes del *Sarrasine* de Balzac: el libro de Barthes tiene propósito, argumentos y conclusión (*S/Z*, 4). ¿Y quién podría tomar un libro sobre fotografía con la esperanza de aprender sobre la fotografía, y sentirse satisfecho al ver que el libro se convierte en un monólogo murmurado, insólito y personal, sobre la madre del autor?

4 Este término, que emplea Barthes en su libro *S/Z* se refiere a un texto que no tiene un significado único, sino que invita a cada lector a construir sus propios significados a partir de los elementos del texto, como coautor del mismo. En contraste, el texto *lisible* impone una lógica de significación más rígida a partir de una voz autoral más impositiva. (N.d.E.)

Está claro que en *La cámara lúcida* hay propuestas y, veladamente, podemos entenderlas como lo que crea la forma y la voz del libro. Pero si me contento con esta idea o caigo en la tentación de seguir adelante sin trabajar en el tema, entonces habré rehuido el reto que el texto me presenta. La escritura, todo tipo de escritura, sin importar cuán árida y modesta sea, no es simplemente un síntoma del extraño estado mental del autor: se insinúa en el sentido del libro, sea cual fuere. La afección está tan estrechamente ligada al mensaje del libro como las fibras nerviosas a los nervios. Con frecuencia, esa verdad ordinaria es efectivamente de poca importancia (realmente no me importa cómo escriben los científicos, aunque agradezco que la mayoría de ellos no intentan hacerlo en forma distinta al inglés hablado informal). Pero con un libro como el de Barthes ocurre que leer solo por la escritura o solo por el argumento, equivale a despedazar el libro nervio por nervio. Todo ensayo académico que ubica los argumentos de Barthes y lee el escrito como un síntoma, no toma con suficiente seriedad la forma del libro; al igual que cualquier escrito impresionista sobre arte que aluda al *punctum* no toma con suficiente seriedad la intención argumentativa del libro.

7 Hay un momento en casi cualquier texto académico acerca de *La cámara lúcida* —por lo menos en aquellos que mencionan el compromiso de Barthes con la escritura— al que llamo *el giro*: el autor nota la escritura hermosa, extraña, irresistible de Barthes y se siente dispuesto a seguir esa escritura a donde quiera que vaya, y entonces el autor se dice, en efecto: «sí es posible utilizar *La cámara lúcida* para aplicarla en la práctica fotográfica, investigativa, histórica, teórica, o crítica». En ese momento el peligro del tipo de escritura en la que estaba involucrado Barthes se clausura, las puertas se cierran y la habitación queda vacía. Ese es el giro, y es ahí donde este libro se aparta prácticamente de toda la literatura existente.

He aquí un ejemplo del giro. Geoffrey Batchen introduce una antología de ensayos sobre *La cámara lúcida* recordando el interés que Barthes tenía por los textos «performativos», que «rehúyen fijar un significado». Él observa que *La cámara lúcida* se escribió un año después de que Barthes dictara un curso sobre «lo neutro»; una clase de escritura que atraviesa el límite entre la ficción y la no ficción, que representa una continuación del interés que tuvo a lo largo de su vida en formas de escritura al margen de los géneros. El título de la antología de Batchen es *Photography Degree Zero*, una alusión, nos dice, a la idea de Barthes de que el «cómo se escribe un texto, su forma, es tan importante [...] como lo que dice el texto» (*Photography Degree Zero*, 4). Como argumentaba Barthes y de acuerdo con Batchen, no existe un «texto grado cero», uno cuya forma no sea significativa. Batchen concluye:

[*La cámara lúcida*] se caracteriza por frecuentes dobles sentidos, acotaciones, alusiones aprendidas, aforismos confiados y una absoluta belleza de expresión, todos los cuales requieren apreciarse a primera mano. No obstante —continúa de inmediato, pasando de la escritura a las afirmaciones que pueden estar implícitas en él— es útil tener una idea general de cómo continúa el libro (p. 12).

Luego hace un resumen de *La cámara lúcida*, como es de esperarse en un editor, con la intención —supongo— de ayudar a quienes no han leído el libro hace tiempo. El resumen permanece inevitablemente en silencio con respecto a la «belleza pura» de *La cámara lúcida* y en torno al interés de Barthes por el efecto de esa «belleza» sobre su argumento. La contribución del propio Batchen, en un ensayo al final de la antología, «persigue la posibilidad de que se lea el libro de Barthes como una historia, en lugar de como una teoría sobre la fotografía» (p. 20). Se trata una vez más del giro, porque se convierte a *La cámara lúcida* en una historia útil o al menos interesante. No niego que ella pueda leerse como una historia: la lectura de Batchen es convincente y persuasiva de por sí. En general, los ensayos de *Photography Degree Zero* demuestran que *La cámara lúcida* tiene una política, que plantea asuntos sobre sexismo, racismo y sobre el lugar que ocupa la fotografía en la sociedad. Pero para hacer de ella un documento histórico es necesario alejarse de la posibilidad de que la escritura llegue a socavar o sobreponerse a esas lecturas, incluso sin contradecirlas: que la escritura pueda pasar por encima de la «percepción general de cómo procede el libro», que la escritura pueda rebasar las expectativas utilitarias o intelectuales. Convertir *La cámara lúcida* en material para eruditos implica despreocuparse del diluvio.

8 Irónicamente, el título del libro de Batchen, *Photography Degree Zero*, es muy acertado. Para Barthes, «escribir el grado cero» era el sueño imposible de la escritura, donde no importaba la forma, y la materia se filtraba translúcidamente a través de la forma. Batchen indica que *Photography Degree Zero* toma su título en función del primer libro de Barthes, *Writing Degree Zero*, con el fin de evocar una «continuidad de propósito» que une el primer libro de Barthes con el último. Pero *Photography Degree Zero* no participa del tema de Barthes dado que sus autores intentan primordialmente escribir en forma «incolora», como habría dicho Barthes. Los ensayos que forman el libro se escriben con un mínimo de afecto y un máximo de control erudito, acercándose a la imposible temperatura «incolora» del cero absoluto. Los autores oscilan en algún punto más allá de la perfecta «incoloración», pero todavía dentro del ámbito del hielo glacial y la nieve académica, alejados del pulso incandescente del texto que estudian. En ese régimen de frío sistemático los autores generalmente tratan *La cámara lúcida* como si fuera posible secuestrar su forma de su argumento; como si a pesar de la belleza desgarradora de su escritura, y su sobresaturación de afecto, *La cámara lúcida* pudiera leerse como historia, como teoría y como crítica. Los ensayos en *Photography Degree Zero* (que incluye uno de mi autoría —soy tan culpable como cualquier otro—) son comprometidos pero sobrios, dinámicos pero secos, bien portados y controlados (el único ensayo que evita el giro es «Black and Blue: The Shadows of *Camera Lucida*» de Carol Mavor). Supongo que algunos autores protestarán y dirán que están profundamente interesados en la escritura, que la toman muy en serio. Algunos sí lo hacen, pero ninguno tan seriamente como Barthes, porque si lo hicieran no girarían hacia el *studium* de la escritura académica.

9 De modo que ahora, cuando escribo mi respuesta a *La cámara lúcida*, con treinta años de atraso, vuelvo a pensar en el hecho de que tantos escritores tomen este libro, y en particular el *punctum*, como punto de partida. Especialmente aquellos que normalmente no propondrían conceptos tan personales, tan ajenos a la historia y tan cercanos al solipsismo. Incluso aquellos que no se permitirían razonar con esa impresionante ausencia de apoyo académico. Es como si ese libro, tal vez uno de los menos académicos entre los textos fundamentales sobre teoría del arte en el siglo XX, se hubiera retraído del brillo de la crítica académica, marchitándose hasta reducirse a su propio *punctum*.

La cámara lúcida no tiene notas a pie de página y la traducción al inglés no incluye una lista de fuentes. La edición original tiene una docena de anotaciones al margen, tales como «Lyotard, 11», y veinticuatro referencias al final. La omisión del aparato crítico académico a la vez expresa la independencia de «Barthes» y deja a los lectores abandonados sobre el texto como en una isla, con pocas voces de otros escritores a su alcance y sin poder escapar de las peculiaridades de la memoria del autor. Incluso ha sido posible afirmar que el libro le debe todo a Lacan, o que es una evasión monumental de Bourdieu. (Esta parte de mi libro, que usted está leyendo ahora, toma un camino medio en ese sentido. Las abreviadas referencias entre paréntesis pretenden ser suficientes para permitirle navegar desde este libro a los otros que hablan sobre *La cámara lúcida*. Y al ubicar las referencias en el texto, mantengo en la mira aquellos momentos en los que mi pensamiento está en riesgo de perderse en la selva de las citas académicas).

Es evidente para mí que una respuesta completa a *La cámara lúcida* no puede ser un ensayo académico: tres décadas de erudición no han producido todavía una respuesta en este sentido. Y queda claro que una respuesta no puede ser una obra de ficción, ni unas memorias, ni una propuesta de escritura creativa o experimental. La única forma de responder a un libro tan peculiar como el de Barthes es escribiendo uno más peculiar aún.

Referencias bibliográficas

El texto «Cámara dolorosa» de James Elkins maneja el aparato crítico de una manera particular pues se corresponde a la reflexión que hace el autor sobre la escritura y que se explica en el contenido mismo del texto. Sin embargo, para el apoyo del lector que desea profundizar en las fuentes referidas en este artículo, anexamos la siguiente bibliografía y, en algunos casos, sus traducciones en español (N.d.E.).

- Batchen, Geoffrey (ed.). 2009. *Photography Degree Zero: reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
En español: 2004. *S/Z*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard–Seuil–Cahiers du Cinéma.
En español: 1989. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Joaquim Sala–Sanahuja (trad.). Barcelona: Paidós.
En inglés: 1982. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Richard Howard (trad.). Nueva York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 2009. *Journal de deuil*. Collection Fiction & Cie. Paris: Seuil.
En español: 2009. *Diario de duelo: 26 de octubre de 1977–15 de septiembre de 1979*. Nathalie Leger (ed.). México, D. F.: Siglo XXI.
- Bertrand, Anne–Marie. 2003. *Bulletin Bibliographique Française*.
- Clark, T. J. 1999. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Damisch, Hubert. 1987. *L'origine de la perspective*. París: Flammarion.
En español: 1997. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza.
- Elkins, James. 2005. «What Do We Want Photography to Be? [reply to Michael Fried's "Barthes's Punctum"]». *Critical Inquiry* 31, n.º 4, pp. 938–956.
- Elkins, James. 2007. *Photography Theory (The Art Seminar 2)*. New York: Routledge.
- Fontcuberta, Joan. 2002. *Photography: Crisis of History*. Barcelona: Actar.
En español: 2003. *Fotografía: crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- Fried, Michael. 2005. «Barthes's Punctum». *Critical Inquiry* 31, n.º 3, pp. 539–574.
- Fried, Michael. 2008. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.
- Kelsey, Robin Earle y Stimson Blake (eds.). 2008. *The Meaning of Photography* [proceedings of the Clark symposium «The Meaning of Photography», Sterling and Francine Clark Art Institute, 19 november 2005. Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Krauss, Rosalind E. 1985. *The Originality of the Avant–Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: M.I.T. Press.
En español: 1996. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Adolfo Gómez Cedillo (trad.). Madrid: Alianza Editorial.

- Krauss, Rosalind E. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass: MIT Press.
En español: 1997. *El inconsciente óptico*. J. Miguel Esteban Cloquell (trad.). Madrid: Editorial Tecnos. Colección Metrópolis.
- Long, J. J., Andrea Noble y Edward Welch. 2009. *Photography: Theoretical Snapshots*. London: Routledge.
- Olin, Margaret. 2002. «Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification». *Representations*, n.º 80.
- Rubinstein, Daniel (ed.). 2010. *Philosophy of Photography*, Vol. 1, n.º 1.
- Tisseron, Serge. 1996. *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconsciente*. Paris: Belles Lettres.
En español: 2000. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- University of Colorado, Boulder. 2006. *English Language Notes*, n.º 44. 2 *Photography and Literature*. Boulder: Dept. of English, University of Colorado at Boulder.

dossier

LA SEÑAL DE LA PALABRA

Adolfo Bernal (1954–2008)

Medellín, Colombia

Por Gloria Posada

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo

Ludwig Wittgenstein

Tal vez ningún artista antioqueño se ha apropiado de Medellín en su amplia extensión territorial como Adolfo Bernal (1954–2008). Sus señales lingüísticas, gráficas, lumínicas y sonoras han estado en muros de diferentes sectores de la ciudad, en los cerros El Volador y Nutibara, la cancha de fútbol del barrio Castilla, el espacio aéreo y el suelo, emisoras de radio, celulares, pantallas electrónicas, el tren y su carrilera a lo largo del río Medellín, el metro e, incluso, en el subsuelo.

Algunas de estas acciones urbanas tuvieron unas coordenadas y una duración específica en su realización entre 1974 y 2007; otras se constituyeron en series donde el artista reiteró, a lo largo de tres décadas, sus intereses fundamentales. Las intervenciones en el espacio público se diferencian, complementan o interrelacionan en la concepción de la ciudad como signo y pulsación.

El maestro asumió a Medellín como texto y, al pensar sus acciones como «señales», aludió directamente a un proceso de comunicación, de emisión-recepción de mensajes y desciframiento de signos. En este proceso de construcción de sentidos, la escritura como labor fue también una acción plástica, plena de trazos, huellas y dibujos en el espacio. Sin embargo, el vínculo de Adolfo Bernal con la palabra, que se convirtió en una característica de su trabajo, es anterior a sus intervenciones urbanas.

Los inicios de la serie *Obra impresa/urbana. Carteles y volantes* pueden rastrearse en su poesía editada cuando tenía 22 años y, de ahí, su relación con este lenguaje se expandió al diseño, formación profesional que fundamentó su búsqueda artística. En su libro *Antes del día*, Bernal reflexionó sobre la existencia, el tiempo, el espacio y el universo:

Y LOS ESPACIOS
SE HAN HECHO UNO
DIMENSIÓN ETERNA DEL TIEMPO
PUEBLAN
LA INFINITA EXTENSIÓN
DEL UNIVERSO

LAS COSAS NO TERMINAN
SOMOS SU CONTINUACIÓN

En estos dos poemas y en todos los textos que él mismo publicó de una manera casi artesanal, hay una vocación por la claridad y concisión de los enunciados donde se elude la retórica. En ese hecho de volver lenguaje el mundo, el diseñador-artista hizo abstracción de toda frase y narración, para centrarse en sus carteles y volantes en palabras-conceptos y significantes-significados, cuyos vínculos arbitrarios son consonancia rítmica, gramática visual, dimensión estética como marca territorial en la urbe.



Adolfo Bernal, Carteles y volantes de la serie *Obra impresa/urbana*, intervención en el espacio público, noviembre de 1979, V Salón Atenas, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Archivo del artista.

Por ello, es necesario resaltar que la señal no sustituye a la palabra escrita; por el contrario, el sustantivo o verbo es señal transmitida desde un contexto lingüístico y articulada en un contexto social, el cual se convirtió en eje principal de creación de toda la obra de Adolfo Bernal a lo largo de 34 años:

Haberme inmiscuido tempranamente en el asunto del significado/significante me llevó a producir un cartel de pequeño formato producido manualmente, 25 ejemplares fueron fijados en el centro de la ciudad [...] hay apenas un registro precario. Fue un reto personal el proceso de entender el problema de la imagen sin imagen, al igual que el asunto cognitivo, funcional, al considerarlo tímida y riesgosamente «obra» de arte. Datan quizás del 74. (Uribe 2007).

En los carteles, el artista sintetizó sus poemas, trascendió el soporte del libro y puso a la palabra en otras superficies de inscripción, en muros de ciudades distantes entre sí como Medellín y Nueva York. Allí,

insertó mensajes en paisajes de textos, los sometió a la temporalidad de la ciudad, los convirtió en acontecimiento. Pero, sus signos no instrumentalizaron una información o indujeron a un consumo, fueron señales diferenciales en un entorno en gran parte colonizado por lugares comunes de la publicidad y sus retóricas conductistas. En este sentido, las asociaciones de pares de palabras en cada cartel como NEÓN/PLOMO, BAR/OPEN, RANA/JINETE, CAMISA/BICICLETA, OJO/ARAÑA, SEDA/BEATLE, LABIO/LAGARTO, LUNA/PAPEL, AMANTE/CHICAGO, entre muchas otras, no tenían una función utilitaria, ni participaron de un circuito mercantil; su situación efímera en el espacio público creó eficacia simbólica.

Los carteles y volantes, desde sus inicios hasta sus últimas inserciones en la ciudad, evocan su origen lírico, pero transforman el verso y la estrofa tradicional, para incursionar de una manera propia, singular y casi minimalista, en el terreno de la experimentación visual y sonora de la poesía concreta. Este género,

Adolfo Bernal, *Señales*, exposición individual retrospectiva en el marco del «Encuentro Internacional MDE07», Museo de Antioquia, 1974/2007, Medellín. Foto: Carlos Tobón.



creado de manera simultánea en la década del cincuenta por Eugen Gomringer en Europa y el Grupo Noigandres en Brasil, amplió referentes históricos a partir del estudio de la obra de Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé y Ezra Pound, entre otros, para redefinir los límites del lenguaje escrito desde una conciencia cercana a las artes visuales en su reflexión sobre el espacio, la gestualidad gráfica y la cadencia sonora.

La poesía concreta buscó síntesis y cantidad mínima de palabras, reiteración, juegos de sentido, y tensión entre forma y significado, para abrir posibilidades de interpretación entre la distancia de la representación pictórica y la representación lingüística. Por lo tanto, aunque la serie *Obra impresa/urbana. Carteles y volantes* de Adolfo Bernal tiene dimensiones y escalas contundentes en el espacio público que la hacen más cercana a las artes plásticas que a la poesía concreta, posee muchos de sus atributos y reitera los orígenes de Bernal como poeta:

La poesía —decía el poeta Paul Celan—, la poesía no se impone, se expone. No conozco otra afirmación que describa de forma tan correcta y ambiciosa lo que es el hecho de la literatura.

Y esta afirmación se revela correcta, sobre todo, porque relaciona el lenguaje de la poesía con un determinado tipo de gesto que se aventura. (Sloterdijk 2006, 13).

La palabra en Adolfo Bernal es riesgo, asociación libre de sentidos, resonancia donde el transeúnte construye vínculos, juegos de significación, nexos u oposiciones entre una señal y otra. Su trabajo no está aislado de otras búsquedas similares en el arte y, con la artista norteamericana Jenny Holzer, puede existir tal vez la afinidad más cercana, principalmente con *Truism* (1977–1979). Las frases cortas, incisivas y directas estampadas en camisetas y carteles a la manera de aforismos, fueron concebidas por Holzer o creadas como un bricolaje con los textos de otros escritores. *Truism*, además de toda su obra posterior, mucho más compleja en su escala y tecnología, constituye un retrato social y psicológico de la contemporaneidad occidental, de sus problemáticas entre lo público y lo privado, atravesadas por tensiones políticas en la era del consumo global.

En contraste con ello, las intervenciones de Bernal se ramifican desde un concepto amplio de señal que implica signos, grafías, arte sonoro e intervención de



Adolfo Bernal, Carteles y volantes de la serie *Obra impresa/urbana*, 1975, Medellín. Archivo del artista.

la calle con medios mucho más precarios, sin pretensiones de aludir a los conflictos y grandes relatos de la política. Aun así, es necesario recordar que, en la entrevista realizada por Conrado Uribe al artista un año antes de su muerte, él data sus primeros carteles en 1974 y el trabajo de Holzer empieza en 1977.

En el Encuentro Internacional MDE07/Prácticas Artísticas Contemporáneas realizado por el Museo de Antioquia, se reunió por primera vez, en una exposición retrospectiva curada por José Roca, la obra de Adolfo Bernal con el registro de todas sus acciones urbanas (1974–2007). Se exhibieron carteles, objetos e instalaciones, y, como aporte a la relación con las obras del pasado, ya desaparecidas, algunas fueron reelaboradas por el artista en nuevas tecnologías que ampliaron el espectro de lo sonoro, como *ring-tone* para celulares, y de la señal como palabra a gran escala en pantallas electrónicas en el espacio público. En esta dimensión de los sustantivos como expresión

digital en movimiento, los vínculos con Holzer fueron evidentes al compartir un paisaje cultural pleno de lenguajes virtuales:

El libro ha dejado de ser la metáfora raíz de la época; la pantalla lo ha reemplazado. El texto alfabético se ha convertido en una más de las múltiples formas de codificar algo, que ahora se denomina «el mensaje». (Illich 2002, 9).

En los carteles y volantes o en la resignificación en vallas electrónicas y en el metro de Medellín, la palabra marcó fragmentos de ciudad, formó parte de itinerarios y rutas. De esta manera, Adolfo Bernal tomó distancia del arte del pasado en Antioquia, en tanto el carácter efímero de su propuesta se expuso a los avatares y contingencias de la intemperie, al paso de las gentes y sus huellas, a los cambios que transforman las urbes, a la presencia de nuevos afiches y signos que día a día, estrato sobre estrato, convierten al espacio público en palimpsesto.

Finalmente, después de toda una vida dedicada al arte como lenguaje, asombra el escepticismo del maestro en su juventud cuando escribe en su libro *Antes del día* con una exactitud conmovedora: «NINGUNA PALABRA / DEFINE / MI EXISTENCIA». Este poema revela la conciencia sobre la dimensión inefable del arte y la separación irremediable entre lenguaje y mundo, vida y representación.

Tal vez, la indagación sobre el universo descifra un sentido, indica una ruta en «las maneras de “habitar” (una casa o una lengua)...» (De Certeau 2007, 36). En esta frase, encontramos resonancias del precepto «El lenguaje es la casa del ser» (Heidegger 1970, 7) con el cual el autor desvela lo que nos preexiste y nos funda en el *construir, habitar, pensar* como mortales.

Desde el lenguaje se erige una gramática de la existencia, se busca un arraigo, un discernimiento ante la vastedad del entorno y la fugacidad de la vida. Se lucha por la apropiación de lo que cada día se transfigura y por ello escapa a toda definición. Situados allí, formulando la pregunta sobre la posibilidad de la creación, «el artista o la artista no llegarían “a sí mismos” si no se encontraran “fuera” de sí mismos con sus emociones lingüísticas» (Sloterdijk 2006, 16). En ese itinerario, el maestro Adolfo Bernal expuso su poesía y su arte como una aventura que, a través de los años, dejó una huella indeleble en Medellín y el país.

Referencias bibliográficas

- De Certeau, Michel. 2007. *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Heidegger, Martin. 1970. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus.
- Illich, Iván. 2002. *En el viñedo del texto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, Peter. 2006. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos.
- Uribe, Conrado y Luz Astrid Giraldo. 2007. «Entrevista a Adolfo Bernal», en: *El citófono* (programa de radio del Museo de Antioquia), 21 de enero.

Adolfo Bernal

Diseñador gráfico de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Fue profesor universitario en varias instituciones de esta ciudad. Fundador del Taller de Grabado de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Fundador y curador de la Sala de Arte de la Biblioteca en la Universidad Pontificia Bolivariana. Socio fundador del Museo de Arte Moderno de Medellín. Realizó las siguientes exposiciones individuales: «Piedras Precolombinas I, II y III» en la Vitrina de Lugar a Dudas (Cali, 2008); «Señales» en el Museo de Antioquia, como parte del Encuentro Internacional MDE 07 (Medellín, 2007); «Medellín Contexto» en la Galería de La Oficina (Medellín, 1991); «Instalación» en la Galería Centro Colombo Americano (Medellín, 1987). En 1987 fue invitado a la II Bial de La Habana (Cuba). Fue uno de los artistas eje del Encuentro Internacional MDE 07 del Museo de Antioquia en el 2007 y falleció al año siguiente.

...SALCEDO, NO ES... FRASE DE CAJÓN

Bernardo Salcedo (1939–2007)

Bogotá, Colombia

Por Katia González Martínez

Que una de las obras emblemáticas del arte colombiano sea la destrucción paulatina de su propio escudo nacional, resulta ser una situación bien paradójica y paradigmática. Entre 1969 y 1975, el artista bogotano Bernardo Salcedo hace uso de la palabra como elemento plástico y fermento político del propio arte. Así mismo, sus artículos sobre crítica de arte publicados en diarios de gran circulación —otra suerte de obra textual en muchos casos polémica e irritante— arremeten contra la institucionalidad del campo artístico, las certezas y las etiquetas ampliamente aceptadas en el arte.

En la obra de Salcedo, el humor subyace tras la palabra y desafía al espectador al poner en duda sus concepciones más convencionales sobre la representación pictórica, como sucedió con la obra *Bodegones*. En esta oportunidad se expusieron a petición del artista tres vallas en metal en la selección de pintura figurativa de la III Bienal de Arte de Coltejer (Medellín, 1972) que rezaban: «Un repollo (No hay mas)»/«En una mesa hay una piña, dos cebollas. Y se ven dos vasijas»/«Dos naranjas (solas)».

A pesar de que Salcedo se esforzaba en aclarar que los bodegones eran tan reales como los del pintor Fernando Botero, en su momento críticos de arte como Eduardo Serrano Rueda los inscribieron en el arte conceptual. En un reportaje de 1972 manifestó que el

arte conceptual era una moda que demuestra «el vacío sensorial de los europeos y que debe ser rechazado —con otros colonialismos culturales— por los artistas de América Latina» (De Vico 1972, 10). Años después reafirmaba sus dudas frente a esta denominación: «El arte conceptual no existe. Arte conceptual es todo, desde que se trabaje con planteamientos. Si no se trabaja con planteamientos, ni es arte, ni es conceptual» (López de Barcha 1986, 183).¹

Tanto en *Bodegones* como en *Primera lección* (1970), Salcedo utiliza frases cortas que, en el segundo caso, destruyen el Escudo Nacional de Colombia. Esta obra subvirtió la consabida lectura de este símbolo y develó sus contradicciones y la violencia detrás del signo. En este año 2010, conmemorativo por el Bicentenario de la Independencia, la *Primera lección* reviste actualidad ya que representa un documento contrainformativo que impugna el discurso patriótico oficial y cualquier sentimiento o lealtad nacionalista que pueda suscitar este símbolo.

Salcedo creía que el estilo era un asunto de actitud, por eso, sin reparos, exploró otras posibilidades

1 Cito aquí la fuente que se menciona en el catálogo que publicó el Banco de la República en el 2001, aunque luego de una revisión de fuentes primarias debo hacer la salvedad de que dicho artículo no fue publicado en el diario *El Tiempo* del 13 de septiembre de 1986.

que expandían los límites de los lenguajes artísticos. *Hectárea de heno*, por ejemplo, en su momento generó diversas opiniones porque fue considerada una propuesta insólita para el contexto de la Segunda Bial de Arte de Medellín (1970) además de ser una ruptura radical con toda su obra anterior. Ese montón de «pura paja» empacado en bolsas plásticas ganó una mención, y puso en evidencia que la experimentación y la ironía caminaban juntas. En esa ocasión, el artista ubicó en la pared este texto descriptivo que probablemente despejaba cualquier duda al visitante más desprevenido sobre la pertinencia de la obra en el lugar:

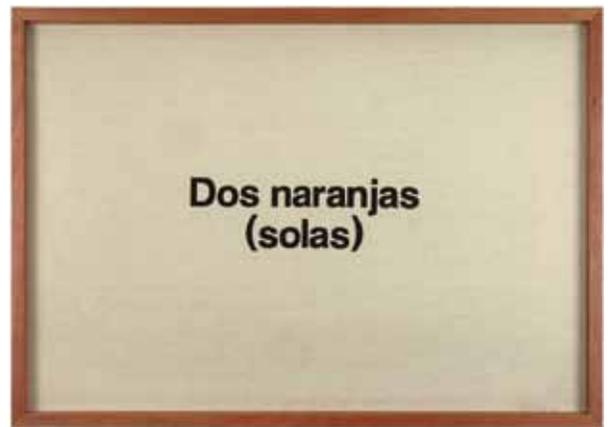
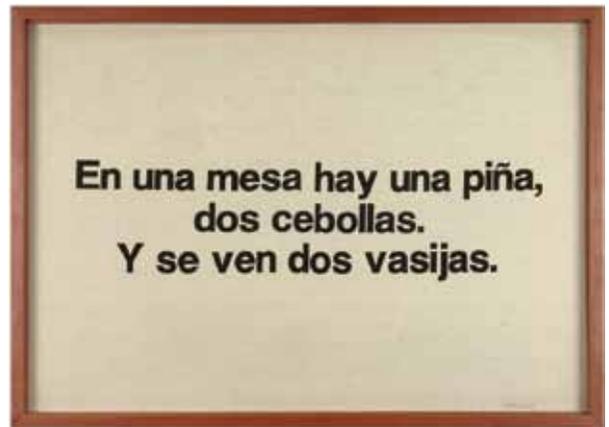
500 sacos plásticos
Llenos de heno seco
Numerados para facilitar su conteo
Apilados para facilitar la circulación del público
Puesto ahí... porque sí
Porque ahí... están
Y no en otra parte.

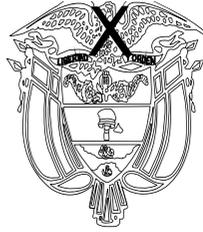
En ese mismo año, 1970, expuso en la tradicional sala de exposición de la Biblioteca Nacional de Colombia las bolsas vacías de *Hectárea de heno* junto a la obra *Planas y castigos*. Esta muestra, difundida en la prensa como la «exposición conceptual de Bernardo Salcedo», se componía de pequeños manuscritos de operaciones aritméticas y planas (ejercicios con los que se enseñaba a escribir) elaboradas en hojas de cuaderno en las cuales se leía: «El Santo Papa tiene cojones», «El tiempo es oro» o «No debo pasar la noche en blanco». En este caso, son las situaciones cotidianas (como unos cuadernos escolares) las que repercuten en sus ideas artísticas y motivan a Salcedo a mostrar estos pequeños papeles.

Quiero suprimir toda idea esteticista, todo lo ilusorio y engañoso que hasta ahora ha aplastado el arte, para liberarlo absoluta y totalmente. [...] Quiero mostrar, por otra parte, que hay cosas en el mundo cotidiano que son importantes, aun cuando la gente esté ciega y sorda y no se dé cuenta. (De Vieco 1970, 29).

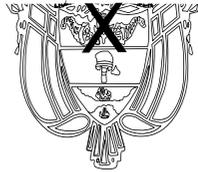
Como si no hubiese sido suficiente el ejercicio de repetición que impone la plana, edita un libro bilingüe

Bernardo Salcedo, *Bodegones*, serigrafía sobre tela, 70 x 100 cm c/u. Foto: Conrado Uribe, cortesía del Museo de Antioquia, Medellín.





No hay Cóndores



No hay abundancia



No hay Libertad



No hay Canal

X

**No hay Escudo.
no hay patria**

Bernardo Salcedo, *Primera lección (Desaparición del escudo)*, cinco vallas, serigrafía sobre madera, 450 x 270 cm, 1970. Foto cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

titulado *What is it?/Qué es?* (1971) con el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. Como señala su autor, esta obra afirmativa deja en suspenso al lector cuando escribe en cada hoja una frase que recuerda la célebre anotación de René Magritte en su obra *Esto no es una pipa*:

...una palabra, no es...
 ...una imagen, no es...
 ...un libro, no es...
 ...un hombre...!
 ...Qué es...?

La personalidad ingeniosa e irónica de Salcedo se percibe tanto en su producción artística, como en sus artículos de crítica de arte y política del país, firmados en varias ocasiones con los seudónimos Óscar Círujano, Germán Lleras de Francisco, Delphos Pop o el Doctor Trueno. La gran mayoría fueron publicados desde los años setenta en el diario *El Tiempo*, dirigido por el periodista Hernando Santos Castillo, su amigo y el mayor coleccionista de su obra.

Sus opiniones representaban un demoledor termómetro sobre la situación política y cultural del país. El repertorio de temas incluye las reconocidas críticas al Salón Nacional de Artistas o el Salón Atenas, hasta otras que pueden leerse actualmente como pronósticos agudos sobre los problemas de movilidad e infraestructura urbana de la ciudad de Bogotá. Como ningún otro expresó su desacuerdo ante el nombramiento de directoras (mujeres representantes de la burguesía colombiana) en la principal institución oficial de cultura: el extinto Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), transformado en 1998 en el Ministerio de Cultura. En una punzante declaración afirmó: «No solamente yo sino también muchas personas importantes en el país hemos aspirado a que nos nombren como directores de Colcultura. Siempre se nos atraviesa una señora. No sé por qué, pero la cultura y las señoras siempre van de la mano» (Mosca 1992, 10). La falta de conocimiento de las «señoras» sobre las nuevas tendencias del arte representaba para Salcedo «una cosa retardataria que no coloca al país en la actualidad cultural del mundo» (Alfaro 1985, 5C).

Bernardo Salcedo y Álvaro Herrán, anverso de la hoja volante distribuida en la inauguración del XXIII Salón Nacional de Artistas Nacionales, 3 de noviembre de 1972, Bogotá.





Bernardo Salcedo y Álvaro Herrán, reverso de la hoja volante distribuida en la inauguración del XXIII Salón Nacional de Artistas Nacionales, 3 de noviembre de 1972, Bogotá.

Una de las salidas públicas del artista, quizás la más irreverente, reflejó su grado de inconformidad con los representantes de la institucionalidad del arte en Colombia. En la noche de inauguración del XXIII Salón Nacional de Artistas Nacionales (el 3 de noviembre de 1972), Salcedo y Alvaro Herrán realizaron una sarcástica acción que fue señalada por la prensa como un «extraño sabotaje» (Levy 1972, 1). Los invitados al acto inaugural debieron sortear varias situaciones que distrajeron su atención: verse amarrados unos a otros con varios metros de lana y luego estar pateando cientos de bolas de ping pong que el artista Flavio Ramírez echó a rodar. En este Salón se exponía un gran letrero en la pared de doce metros de largo con la inscripción «Aquí no cabe el arte» de Antonio Caro y en cuya parte inferior había una lista de nombres de las víctimas de la masacre de una comunidad indígena en Planas (Meta) y de estudiantes muertos en Cali en febrero de 1971.

Al rato irrumpió el grupo musical Alma de artista en el recinto donde tenía cita la oficialidad; estos músicos, con aspecto de serenateros, entonaban reconocidas canciones del repertorio tradicional colombiano que los artistas Bernardo Salcedo y Álvaro Herrán habían sometido a unos arreglos. Las letras que escribieron criticaban fundamentalmente la decisión de Colcultura, entidad organizadora del Salón —y en ese entonces dirigida por el poeta Jorge Rojas—, de eliminar los galardones y menciones de ese año. Con la nueva versión musical aprovecharon para burlarse de ciertos personajes de la escena artística local. En esta acción, denominada *Colombiana* —como expresa el volante repartido entre los asistentes—, el reconocido vallenato «La casa en el aire» del compositor Rafael Escalona se transformó en manos de los artistas en *El salón en el aire*.

Sus críticas al Salón Nacional nunca cesaron. En su artículo titulado «Dónde está la crítica?», publicado un mes después de su fallecimiento ocurrido el 21 de enero del 2007, señaló a propósito del nuevo esquema de curadurías regionales promovido por el Ministerio de Cultura: «ahora los entusiastas “curators” que vienen siendo los animadores del arte (los pachecos

del paseo cultural) ejercen su tarea seleccionadora sin ser propiamente críticos [...]. Son las estrellas del acontecimiento, recolectan artistas por doquier como políticos en busca de votos y establecen sus salones regionales en clara copia del conocido clientelismo del mundillo político» (Salcedo 2007, 9).

Bernardo Salcedo no es frase de cajón, su humor irreverente, mordacidad y audacia lo despojaron de prejuicios. La obra *Frases de cajón* (1975) surgió de un hecho casual que brevemente el artista describió en el plegable de su exposición en la Galería Esedé en Bogotá:

Estas cajitas eran de una empresa de bocadillos que quebró por hacerlas de madera de pino! Yo les compré las cajas y en una de ellas puse «La pequeña industria es la salvación de Colombia». Esa es una frase de cajón y por eso las demás también son de cajón. ¡Todas son optimistas! En cualquier hogar colombiano serán motivo de alegría. Colóquelas en su oficina y así tendrá tema para las visitas.

En la tapa de estas cajas vacías se leen frases armadas con letras adhesivas: «Triunfo total de Colombia», «La democracia», «Fracasó el paro», «Tierra de promisión», «Más petróleo en los Llanos», «El progreso se impone», «Colombia legisla sobre el sol» y «Tenemos azúcar para quinientos años». Si a Salcedo le interesó tanto la crítica política, *Frases de cajón* resultó siendo una elocuente y aguda respuesta sobre el vacío de las palabras que comúnmente se utilizan para informar y que finalmente son aceptadas por la opinión pública.

Salcedo consideraba que los artistas colombianos serían unos desplazados más por la falta de respuesta intelectual y ante la carencia de un diverso y productivo escenario crítico en los medios de comunicación. Sus últimas palabras dejan una propuesta y un interrogante: primero, las entidades culturales, más que ejecutar programas y proyectos ejemplares, deberían tener «el poder de establecer políticas»; segundo, nos deja una frase de cajón: «¿Qué se hizo la crítica?».

Referencias bibliográficas

- Alfaro, Adriana. 1985. «“Aquí el arte es cosa exótica...” Charla informal con Bernardo Salcedo», en: *El Tiempo* (17 de noviembre).
- De Vieco, Beatriz. 1970. «Exposición conceptual de Bernardo Salcedo», en: *El Tiempo* (24 de noviembre)
- De Vieco, Beatriz. 1972. «Bernardo Salcedo», en: *El Periódico* (1 de diciembre).
- Iovino, María. 2001. «Bernardo Salcedo. El universo en caja». Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Jaramillo, Jorge. 2007. «Demostraciones». Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Levy, Alegre. 1972. «Monumental enredo en el Salón de Artistas», en: *El Tiempo* (4 de noviembre).
- López de Barcha, Beatriz. 1986. «Entrevista con Beatriz López de Barcha», en: *Bernardo Salcedo. El universo en caja*. 2001. Bogotá: Banco de la República.
- Mosca, Juan [Garavito, Fernando]. 1992. «Veinte opiniones distintas y un lamento desesperado», en: *El Tiempo-Lecturas Dominicales* (9 de agosto).
- Salcedo, Bernardo. 2007. «¿Dónde está la crítica?», en: *El Tiempo-Lecturas Fin de Semana* (10 de febrero).

Bernardo Salcedo

Estudió Arquitectura y Sociología en la Universidad Nacional de Colombia entre 1959 y 1965. Expuso regularmente desde 1964. Entre sus exposiciones se encuentran la del Salón Internacional de Pintura Dante Alighieri, en el cual recibió el primer premio por *Lo que Dante nunca supo: Beatriz amaba el control de la natalidad* (1966); «Cajas elementales» (1969); «Planas y castigos» (1970); «Frases de cajón» (1975); «Cajas blancas» (1976); «Cosas nuevas» (1979); «Señales particulares» (1981); «Arte para El Dorado» (1987); «Reflexiones sobre el agua» (1988); «Las flores del mal» (1989); «Acuarelas a la lata» (1997); «Selección retrospectiva de Bernardo Salcedo» (1999); «El universo en caja» (2001), y, después de su fallecimiento, «Feliza Bursztyn-Bernardo Salcedo. Demostraciones» (2007, FGAA). Participó, entre otros eventos internacionales, en la III Bial Internacional de Córdoba (Argentina, 1966); Arte de Sistemas del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (1969); la V Documenta de Kassel (1971); la XVIII, y la XXIII Bial de São Paulo (1983 y 1994).

INFORME 2010: POESÍA EXPERIMENTAL

Clemente Padín (1939)

Lascano, Rocha, Uruguay

La poesía experimental se concreta en una búsqueda o pesquisa expresiva o proyecto semiológico radical de investigación o invención de escritura o lectura (codificación y decodificación), cualquiera fuera el medio empleado, ya sea a través de sus incontables formas de transmisión o sea, también, a través de las variadas posibilidades de consumo o recepción que se aplique al lenguaje.

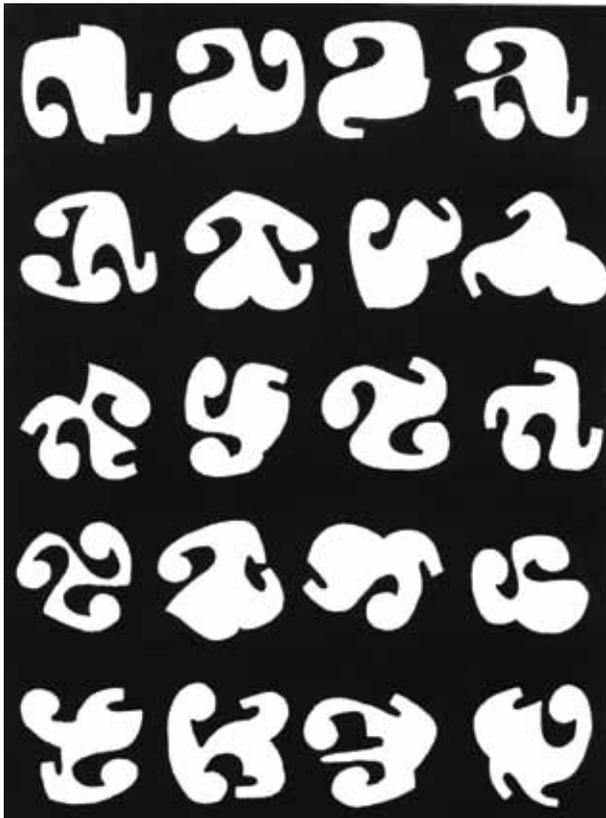
Para que la nueva información asuma su funcionalidad, debe ser codificada para que ingrese en los circuitos del saber (debe ser leída por algún ente). Así, la nueva información no solo se constituye en un constructo, fruto de la evolución de las formas, sino, también, en un escalón para nuevos avances y descubrimientos.

Muchos creen que, justamente, por ese camino, es posible afirmar que la poesía es una fuente de conocimientos y una alternativa para la transformación de la realidad.

La práctica poética puede desarrollarse por dos vías no excluyentes. Por un lado, se puede experimentar con los contenidos y formas ya conocidos aplicando algoritmos o modelos de acción copiados de los nuevos medios. Por el otro camino, es posible experimentar directamente con los nuevos medios tratando de descubrir sus formas de expresión.

Los contenidos suelen ser históricos: lo que cambia es la manera de transmitirlos en relación directa con el avance y desarrollo de la técnica y la ciencia en cada momento de la historia. El «amor» y la «muerte» siempre serán los mismos: lo que cambia es la manera en que son expresados. Al llegar a este punto parecería innecesario decir que una de las maneras más seguras de transgredir los códigos de cualquier naturaleza y, así, generar mayor información en razón de la impredecibilidad del mensaje generado es, justamente, valerse de nuevos soportes y canales, puesto que, de alguna manera, impregnarán con sus características los textos que vehiculen.

Como fruto del desarrollo de la tecnología aplicada a la comunicación, aparece el soporte digital, nuevo medio de expresión poético que viene a concretar el programa, preanunciado por Mallarmé, de poetizar a través de formas de expresión sintéticas, ideogramáticas y sincrónicas. Se trata de un fenómeno típico de fines de siglo XX y aparece como la suma y la conjunción de lenguajes que pueden ser modificados o alterados en direcciones infinitas, no solo en el ámbito restringido de la pantalla del computador, sino, también, gracias a la impresión en cualquier soporte imaginable. Los ordenadores, luego de ser considerados «máquinas de escribir mejoradas», se transformaron en «multimedias», es decir, en máquinas capaces



Clemente Padín, *Signografía I*, tinta china sobre papel Canson, 65 x 50 cm, 1968. Cor-tesía del artista.

de establecer relaciones entre diferentes lenguajes. Se puede escribir, mostrar imágenes, emitir sonidos, ir automáticamente hacia otras zonas del texto con solo teclear algún «vínculo» o hipertexto, como, también, se pueden animar los textos y, sobre todo, transmitir y difundir los poemas instantáneamente, en tiempo real, a cualquier parte del mundo.

La conquista irreversible de la técnica y la ciencia de esta época, el dominio digital, gracias a sus incontables posibilidades de combinación sígnica con cualquiera de los lenguajes conocidos, ha venido a borrar aquellas fronteras entre los géneros y formas poéticas y, también, entre estas y los lenguajes no verbales. Ya los poetas habían señalado esta situación, especialmente cuando necesitaron conceptualizar esas zonas ambiguas de localización poética como, por ejemplo, el territorio de expresión en donde conflúan dos o más lenguajes. Pese a ello, su uso no garantiza pertenecer a la vanguardia, por aquel fenómeno

señalado por Umberto Eco de que solo ocurre el milagro poético cuando la forma de la expresión provoca un reajuste del contenido. Si las alteraciones que pueda provocar el dominio digital desde el campo de la expresión no provocan cambios en el contenido, caemos en la simple transposición de lenguajes, a la manera de los poemas ilustrados o de los poemas de figuras, en donde las áreas visual y verbal no se integran en una sola estructura de significación.

Lo digital, en tanto soporte, se ubica en la forma de la expresión y, desde allí, puede determinar los contenidos. Algo ocurre cuando un significante se une a un significado que hace que se altere el sentido original de este. También, cuando es posible que dicha expresión sea transmitida por otros canales, sin alterar su significado. Ni qué decir cuando el canal puede «hablar por sí mismo», sobre todo cuando, por errores del operador o por la aparición imprevisible del ruido del canal, irrumpen formas impredecibles en el texto.

Por si no bastara el simple uso del nuevo medio —el soporte digital aplicado al *continuum* poético—, habrá que sumarle la aplicación de otras formas propias de la mecánica electrónica, como lo son sin duda los algoritmos de búsqueda y generación de textos en otros espacios aprovechando la velocidad de examen y concreción de los programas ultrarrápidos, a la manera de los llamados «hipertextos». Se pretende la concreción de un programa creativo valiéndose de las propiedades del canal virtual, en especial teniendo en cuenta las características propias del espacio inédito.

Sin embargo, hay que precisar que la poesía, en sí, seguirá siendo la misma (cualquiera sea el soporte o su sofisticación). En realidad, ni siquiera es posible alterar sus recursos estilísticos (la metáfora, la metonimia, el oxímoron, etc.) o crear nuevas figuras retóricas. Tal vez fuera posible con lenguajes totalmente inéditos, fuera de los padrones habituales del lenguaje verbal, tal como lo conocemos hoy. Lo que sí ocurre es que los límites de la poesía se extienden exponencialmente de acuerdo a las expectativas del lector-creador (no hay ni comienzo ni fin en las cadenas de significados). Además, dependen de las posibilidades expresivas que le ofrezcan las interfaces.

Es digna de atención la forma en que varía el concepto clásico de lectura del texto lingüístico. En nuestra cultura, la lectura es de izquierda a derecha, paso a paso, analíticamente. En estos poemas virtuales, la sintaxis lineal es sustituida por una sintaxis tanto visual como hipertextual, en el sentido de que cada sección se puede armar en el ámbito de una secuencia de significaciones diferentes a los otros. En tiempos por venir, las tecnologías digitales serán supuestamente las más usadas en casi todas las ramas de arte, incluyendo la poesía. Pero, al igual que cualquier otra tecnología, no asegura ni anticipa el nivel estético ni la funcionalidad de las creaciones. Sin embargo, el instrumento «interactividad» parece asegurar la comunicación genuina entre el «escritor» y el «lector»: la funcionalidad del poema depende de la participación del «lector», quien, al manipular el poema, le da su sentido (es decir, el sentido que tenga para «él», de

acuerdo a su repertorio de conocimientos y experiencias). De esta manera, también se asegura la conjunción de la forma de expresión y el contenido, ya que será imposible separarlos sin que haya pérdida de información (lo que generalmente observamos en un poema ilustrado o en el poema de figuras).

Algunos creen que estas formulaciones ya están imponiendo un nuevo cauce a la poesía, de la misma manera en que la imprenta de Gutenberg impuso el pasaje de la poesía oral a la poesía tipográfica. Es decir, ya no se trata de la superación de los códigos propios del lenguaje verbal o la suma de nuevos temas o contenidos (como ocurrió en la década de los treinta del siglo XX cuando los aviones, rascacielos, radios y otras conquistas tecnológicas de la época sustituyeron a los pajes, rosaledas e inciensos del período anterior), sino del surgimiento de formas absolutamente inéditas, inimaginables aún, asociadas a sistemas cibernéticos e interfases inconcebibles hoy.

Que el producto virtual lo sea en su plenitud o que comporte alguna suerte de materialidad son variables que la propia funcionalidad de los poemas digitales hará predominar abriendo un amplio abanico de posibilidades sin limitaciones de ningún tipo. La participación ha sido el hilo inconsútil que unió cada propuesta de la poesía en todos los tiempos y que, sin duda, los nuevos medios digitales no harán otra cosa que incentivar a través de la interactividad. Los cambios que ya están imponiendo las nuevas tecnologías han hecho temblar y han puesto en crisis los repertorios del saber social, sobre todo en las áreas del conocimiento y de la cultura. La puesta al día llevará algún tiempo y, tal vez, un poco más, habida cuenta del constante y dinámico desarrollo de la tecnología que permanentemente está creando nuevas maneras de ver «lo ya visto» o de expresar lo «ya sabido».



Clemente Padín, *Texto III*, tinta china sobre papel Canson, 65 x 50 cm, 1968.
Cortesía del artista.



Clemente Padín, *Texto V*, tinta china sobre papel Canson, 65 x 50 cm, 1968.
Cortesía del artista.

LA CALLE: ESCENARIO DEL ARTE ACTUAL*

Edgardo Antonio Vigo (1928–1997)

La Plata, Buenos Aires, Argentina

... los museos y las colecciones están saturados
pero el espacio real aún existe...

Les Levine

El arte de la mitad del siglo XX se destaca por la pre-tensión constante de QUEBRAR LO HEREDADO (negar para seguir... todo siguió igual). Es que el artista quiso hacer la REVULSIÓN utilizando los medios ambientales y una exagerada (egocéntrica) terminología que hace ya mucho perimió. El deseo de ser «artista» institucionalizado como lo que ello implica ha sido una prueba que cuesta superar. Hoy el panorama se aclara. Este nos ofrece un NO VA MÁS!!! de la terminología y una posibilidad nueva: el ESPACIO REAL, abierto, cotidiano y de difícil traslación, vía transmisión-transitada.

Por supuesto que este quebrar de ámbito exige a quien lo practica el QUEBRANTAMIENTO interno de su PROPIA ACTITUD. En ella está la base fundamental de la utilización del NUEVO ESPACIO AMBIENTAL; deberá el «proyectista» sacudir dentro de sí mismo la figura que querrá representar en el futuro y jugarse a las pérdidas y ganancias que toda nueva actitud presupone.

El nuevo escenario

Variar el sistema que nos rige y cambiar las estructuras clásicas en cuanto a medios que movieron el arte hasta nuestros días, romper con los habitáculos, salir y ganar la calle, forman en su todo la «NUEVA ACTITUD DE LOS AGITADORES DEL DÍA Y LA NOCHE» que se proponen realizar por vez primera una «revulsión» que no sea únicamente formal y estética sino de CAMBIO REAL DE VIDA. La «obra» pesa y crea una serie de limitaciones reales (la posesión de la misma y por consiguiente su acumulación), detiene nuestra dinámica, y posteriormente nos atrapa para señalarmos un destino de pequeñoburgués. La *posesión* de la obra pone en marcha el concepto de «contemplación», y esta se satisface en la medida en que poseamos variados elementos para que la misma, entre diversificación y comparación, dé índice de valores en cambios sucesivos de apreciaciones.

REVULSIONAR es la palabra para la ACTITUD límite del arte actual, y, para ello, insistimos, la «obra» se perime para dar paso a otro elemento, la ACCIÓN. Esta está

* Publicado en *Hexágono* n.º 71, La Plata, 1972.

Edgardo Antonio Vigo, *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*, acción en la calle, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1970. Foto cortesía del Centro de Arte Experimental Vigo.

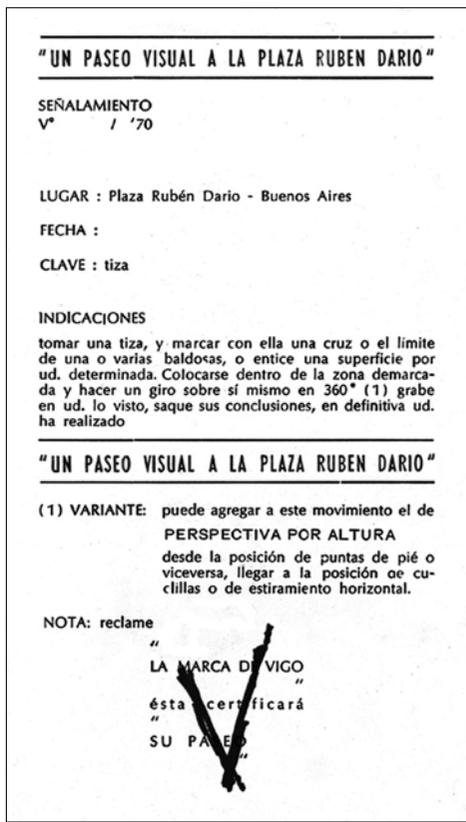


basada preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos. No hay otro método posible que batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir ese cambio, pero el cambio «revulsivo» no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buscamos lo interior llegaremos a lo mental, es decir, a la PROPUESTA más que a la realización. Esta deberá ser concretada por la participación posterior y enjuiciamiento, uso o descarte de las someras leyes propuestas. Esta, a su vez, no se convierte en un tirano condicionador de libertades de ACCIÓN, sino por el contrario promueve asistemáticamente.

Proposiciones

A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarle. No debemos corregir al transeúnte, ni

cambiar su ritmo; este debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser «revulsionado» en forma constante por «propuestas nuevas» basadas en «CLAVES MÍNIMAS». La función del «proyectista» será la de indicar simples elementos que permitan un «hacer» posterior legando al receptor las mayores posibilidades de desarrollo. Acá no hay detención del transeúnte para volcarles elementos de re-creación, sino proponerle, exigirle QUE HAGA. Si el ARTE DE CONSUMO se ha constituido en una forma de alienación, como contrarréplica se deberá PROPONER más que HACER. La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma; UN ARTE EN LA CALLE no es sacar lo viejo a tomar sol (acercamiento pedagógico del arte tradicional enclaustrado) ni tampoco «armar formas nuevas que disfrazan su ancianidad», sino una nueva ACTITUD (lúdica) que concilie todos los elementos inherentes a ella misma.



Edgardo Antonio Vigo, tarjetón de *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación [CAYC], 1970. Foto cortesía del Centro de Arte Experimental Vigo.

Si el urbanismo y la arquitectura han coayudado a dar mayores posibilidades al hombre de hoy fuera, que dentro de su «ámbito familiar» (vida exterior y su alto porcentaje en relación con el vivir interior-urbanístico), el arte debe dar una respuesta para que esa CALLE sea asimilada, VIVIDA INTERIORMENTE, cotejada, propuesta, cambiante, VIVENCIADA; la direccionalidad del ARTE DE CONSUMO ha hecho que ella pierda plasticidad (impacto de la propaganda reiterativa, anulación de necesidades no consultadas por uno mismo), y para recuperarla se proponen los PROYECTOS A REALIZAR.

Proyecto a realizar

Una tarjeta indicando una «CLAVE MÍNIMA» y un elemento (que puede ser sustituido) nos invitan a realizar un acto que podemos simplemente modificar por otro. Basado en su lectura, la realización de nuestro «PROPIO ACTO».

Expliquemos: tomar una tiza, marcar una cruz (o cualquier otro centro geométrico o no), dentro de ese centro o alrededor del mismo, hacer un giro de 360° (que puede ser menor o plural), sumar una variante respecto al horizonte que podemos modificar al ponernos en puntas de pie, o en cuclillas (por qué no, descender y apoyar nuestro cuerpo literalmente en el suelo), con cualquiera de estas posibilidades y su ejercitación, usted ha realizado *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío* (Proyectista: Edgardo-Antonio Vigo. Propuesta: *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación [CAYC], 1970).

La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la efimeridad del estar, la posibilidad «abierto» a concretar disímiles ACTOS a los propuestos nos convierte a todos en «hacedores» (léase tradicionalmente «CREADORES») de situaciones y no

Edgardo-Antonio Vigo, *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*, acción en la calle, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1970. Foto cortesía del Centro de Arte Experimental Vigo.



consumidores apriorísticamente digitados. El «señalamiento» desencadena, no limita.

Señalamiento

Para definirlo transcribiré mi declaración en oportunidad del primer señalamiento: *Manojo de semáforos* (La Plata, 19 de octubre de 1968); extractos de la misma, por supuesto:

Se propone: no construir más imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan. Una «revulsión» para que el «hombre despersonalizado» que lo construyó observe «personalizado» al ser señalada esa construcción. Una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético.

Se proclama: LA CALLE albergadora del objeto señalado presenta a las estructuras estéticas y constantes del hombre, la posibilidad de

estar presente en nuestro diario transitar y no estar cobijadas... Lo colectivo de su vivir, lo demográfico son factores que el arte no debe dejar de testimoniar. Son señales que marcan una época. Pero estas no deben REPRESENTARSE sino PRESENTARSE.

[...] En consecuencia el hombre debe llegar a la comunicación mental por medio de los pesados bagajes del concepto pasivo de la cosa para ser un *observador-activo-participante* de un cotidiano y colectivo elemento señalado.

DE KINEKALIGRAFÍAS AL CODEX AEROSCRIPTUS RE-CUENTO PLETÓRICO DE PIES DE PÁGINA

Felipe Ehrenberg (1943)
Ciudad de México

Proximus sum egomet mihi
Terencio

El tema de la escritura en y del arte me es sin duda caro. He tratado el imbricado asunto de la semiología/semiótica, semántica y hasta el de la criptología a lo largo de mi vida, tanto en ensayos breves como de manera visual por medio de mis obras. De todas, destaca mi *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis: Una partitura visual de iconotropías*, una gran libro objeto (42,1 x 44,5 cm) que produje durante mi residencia en Nexus Press, en Atlanta, en 1990. El prólogo que escribí, incluido en forma de cuadernillo en una bolsa en la segunda de forros, es una ponderación prácticamente desconocida, ya que la edición se limitó a unos cuantos ejemplares.¹ Lo consigno para esta edición de

1 En el 2002, incluí mi *Codex* en la exhibición «Vírgenes y víctimas» que presentó la preciosa Galería Sextante en Bogotá. El único texto crítico que se haya escrito en torno a esta ponderación criptológica es de Harry Polkinhorn, en: <<http://www.thing.net/~grist/Ind/hp-book.htm>>. Para esta obra de ingeniería de papel, hice una selección de las muchas plantillas que a lo largo de casi 20 años realicé para crear mi obra. Reduje de tamaño las plantillas y las intervine utilizando una fotocopidora electrostática Mita DC-1656. La selección de color fue hecha bloqueando manualmente las negativas

ERRATA# con ligeras modificaciones, pues explica obra tan reciente como la que produje para el homenaje que le rindiera la ciudad de Elche, en Valencia, al poeta Miguel Hernández, el 27 de junio del 2010.

Codex aeroscriptus ehrenbergensis **(una partitura visual de iconotropías)**

He utilizado plantillas para hacer mis estarcidos² desde hace casi veinticinco años; su presencia en mi obra representa mucho más que un mero apoyo técnico. La plantilla es una suerte de módulo capaz de ser fragmentado, reproducido al derecho y al revés, bocarrriba o bocabajo, en color o en blanco y negro y puede ser aplicado con diversos materiales y herramientas sobre superficies muy variadas. Mientras que los aguerridos habitantes de las grandes

2 Plantilla f. Patrón que sirve para cortar, dar forma, etc. (...) a ciertas piezas o utensilios. Estarcir. tr. Reproducir un dibujo pasando una brocha por un modelo previamente cortado.

Felipe Ehrenberg, *UR-Gente Furia Popular*, doble página del libro *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, impreso en offset, 43 x 45 cm, 1990. Foto cortesía del artista.



urbes repudian el aerosol³ y la plantilla, el anónimo artista de grafitis callejeros agradece a las deidades de la ciudad por estos materiales y soportes. Ambos contrincantes reconocen su potencial para producir imágenes peligrosamente inmediatas: el sonido de un bote de *spray* sacudido se transforma en el de un jacarandoso par de maracas...

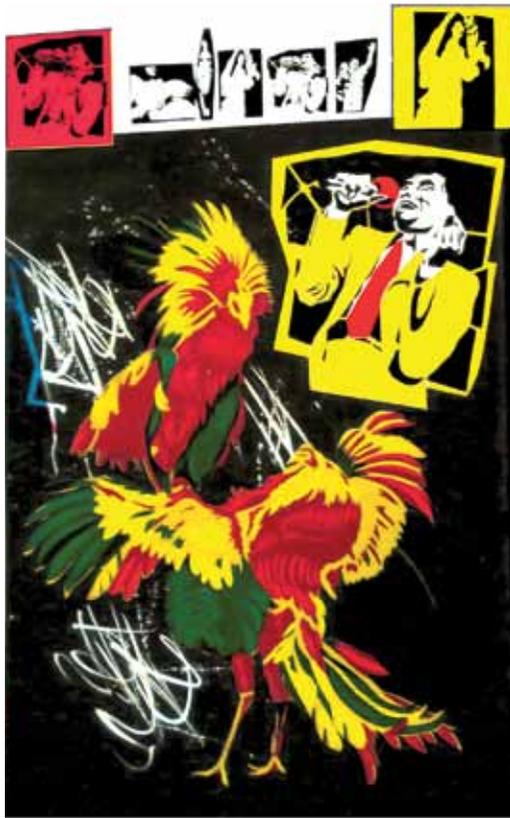
Las filigranadas imágenes que produzco con *cutter* (algunas plantillas requieren de hasta 25 partes) ofrecen significados a muchos niveles: en primera instancia, lo que represente; un auto accidentado no es más que eso, resultado quizá de un descuido. Puede adicionalmente asumir variaciones: un auto accidentado color rosa es muy distinto a uno negro con vidrios polarizados. Una imagen (logotipo) es como una palabra aislada y funciona como tal. Es comparable al glifo de un código precolombino.

3 En México existen varias fábricas de colores que producen aerosoles que contienen esmaltes acrílicos. Le aseguran al público que el propelente que usan es gas propano.

A partir de 1970, las plantillas que hasta entonces me habían servido como un recurso técnico empezaron a adquirir una importancia propia. Comparemos el picado de cierta imagen al glifo (*glyphē, γλυφή*): usar dos o más nos conduce a la formulación de los jeroglifos (y de ahí a la figuración). Cuando se sitúan dos o más glifos lado a lado, los significados de uno afectan a los del otro. Veamos una palmera y un auto chocado: las connotaciones que tiene la imagen de un auto en rosa chocado junto a una palmera roja son muy distintas a las de una palmera morada vista bocabajo junto a un auto chocado en azul visto en negativo.

En 1967, tras dos años de estar experimentando con distintos medios, presenté mis resultados en una exhibición de obras que describí como «Kinecaligráficas».⁴ El conjunto exploraba problemas relativos a la percepción que tenemos —y al uso que hacemos— de imágenes *repetidas, repetibles* y

4 Aunque el catálogo de aquella muestra no consigna esta palabra, la marquesina de la enorme galería sí lo hizo.



Felipe Ehrenberg, *Juan Gabriel y pelea de gallos*, doble página del libro *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, impreso en offset, 43 x 45 cm, 1990. Foto cortesía del artista.

seriales, fenómeno que adquirió carta de naturalización en el contexto visual de Occidente con los avances en las técnicas de impresión y el invento de la fotografía, durante la primera mitad del siglo XIX. Esto lo pude hacer mediante el uso de sellos de goma (propios y adquiridos) y, claro, por medio de plantillas.

Tres años después, exhibí en Nueva York varias obras tridimensionales, elaboradas en láminas de acrílico de colores y creadas a partir de plantillas que recorté con base en la figura deliciosamente desnuda de Anita Ekberg.

En la pieza conceptual *Pantallas*, producida en Inglaterra en 1972, recurrí nuevamente a la plantilla-glifo: la obra es serial y consta de 24 hojas de papel sobre las que tracé con lápiz, cada minuto, el contorno de una pantalla de televisión. El observador acucioso se puede percatar de las diferencias entre cada dibujo

que resultan de la presión muscular ejercida por la mano del dibujante.

En 1974, tras una estancia de casi un lustro en el extranjero, me establecí en Xico, una minúscula ciudad cafetalera situada en las faldas del Naucampantépetl, en Veracruz. En mi nuevo entorno, la estética y sus problemas me imponían exigencias totalmente diferentes a las que había yo enfrentado en Europa; ni más ni menos sofisticadas, solo distintas.

Una vez montado mi estudio, busqué ahondar en una de las principales interrogantes planteadas en el terreno del conceptualismo que entonces manejaba, la que se refería al valor intrínseco que el mercado le otorga a una obra «original», la que fabrica el artista «con sus propias manos».

Como respuesta, me propuse crear varias acuarelas «originales», todas iguales. Mi primera pieza fue, a simple vista, una muy sencilla: una pantalla apagada de televisión en la que se refleja un cuarto vacío y sus únicos muebles, una cama de bronce y una silla. Para ayudarme, piqué una plantilla de cinco partes. El espectador, al enfrentarse a cinco obras originales que se asemejan, se ve forzado a lanzar el ojo de una a otra, y a otra —como en el pasatiempo del periódico dominical— hasta que encuentra las diferencias. La reacción de la crítica a esta ponderación fue tan negativa que me acarreó serios problemas.⁵

Durante poco más de veinticinco años mantuve un banco de información visual. Hoy recurro a Google. Mi banco guarda recortes de periódicos, fotos que he encontrado o tomado, calcomanías y etiquetas,

5 Por esos días, siendo maestro en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, entré en serios conflictos de naturaleza política con su director, Carlos Jurado. Simultáneamente, presentaba las «originales» de marras en la ciudad de México y la crítica Raquel Tibol se dignó a reseñarlas. Lo hizo con tal encono que su crítica sirvió como «evidencia» clave para demostrar mi incompetencia como artista. Fui expulsado sin más de la escuela.

Armas. Doble página del libro Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis, 1990
Impreso en Offset. 43 x45 cm. Foto de F.E.



envolturas de cigarrillos, promociones turísticas, fotonovelas, revistas porno y eroticidades varias, *souvenirs* y artesanías mexicanas, muñecas de papel, trivia... (dime lo que pepenas y te diré quién eres).

Las secciones principales de mi banco incluyeron:

Depto. de Carros Chocados (premoniciones cercanas a *Crash* de David Cronenberg)

Depto. de Congelados Deportivos (curiosidad a la par de la de Eadweard Muybridge)

Depto. de Hombres de Traje y Corbata

Depto. de Amarillismo Policiaco

Depto. del *Jet Set* (nuestras páginas de «sociales» son en color, pero impresas fuera de registro)

Depto. Mujeres (delirios y deseos: todo indica que, a diferencia de los anglosajones, los iberoamericanos preferimos buenas caderas y nalgas por encima de las glándulas mamarias, que en México llamamos «chichis»)

Depto. de Lucha Libre (fui el primer artista del siglo XX en llevar la lucha libre al Palacio de las Bellas Artes)

Depto. de Dibujos de Motel

División Sellos de Goma (que exige otro ensayo)

Como consecuencia, mis plantillas glíficas se basan en imágenes que me permiten gozar de aquella «otra estética», la de la gran mayoría de mis congéneres americanos, sobre todo los de origen latino, a quienes etiquetamos, muchas veces con desdén, como «nacos», «chilangos», «cariocas», «jíbaros», «boricuas» y demás parientes.

Para los mexicanos, el arte prehispánico sigue siendo una fuente inagotable de referencias visuales. En la iconografía mexicana, por ejemplo, el uso reiterado de imágenes repetidas y seriadas es una constante y se asemeja a la iconografía de todas las grandes culturas que florecieron en este sector del planeta Tierra. Antes de la invasión y conquista española, antes del arribo, espada y mosquetón en mano, de la multitud europea, los tlacuilos habían dibujado, pintado, esculpido, emplumado y hasta impreso sus imágenes

repetidas en cuero y amatl,⁶ en muros, en barro y piedra.

Los códices que sobrevivieron al holocausto ibérico son textos aún muy útiles y su esencia estética perdura hasta la fecha en mucho de lo que producen los grandes artistas anónimos de nuestras etnias.⁷ Siguiendo los ejemplos de Diego Rivera y Miguel Covarrubias, me he mantenido muy atento a las técnicas artesanales y sus resultados. La reiteración conduce a lo sagrado.

Para el libro que ahora sostiene en las manos, que como tantos códices tendría que ser leído como novela policíaca, he seleccionado mis plantillas preferidas. Quiero ofrecerle al veedor curioso una serie de pistas que le permitan resolver el dramático y apasionante Caso del Artista Testigo, que se ve involucrado en la muerte de un siglo.

Desearía que esta obra sirviera como una partitura, quizá para el interesado en recrear la música de fondo de nuestras historias diarias.

Finalmente, cortar una plantilla es tan parecido a soldar una filigrana.

6 El amatl es un finísimo papel fabricado con la corteza del gigantesco *ficus*, árbol endémico que crece en las zonas centrales del este meridional de México. Su producción hoy día sigue técnicas establecidas siglos antes de la invasión ibérica.

7 Sus artes han sido insistentemente apartadas de las artes criollas o mestizas mediante los apelativos «arte popular» o «artesañías».

UNA APROXIMACIÓN AL TEXTO, AL ARTE Y A LA VIOLENCIA DESDE LAS POÉTICAS DE LO ÍNTIMO

Germán Martínez Cañas (1965)

La Haya, Holanda, artista colombiano

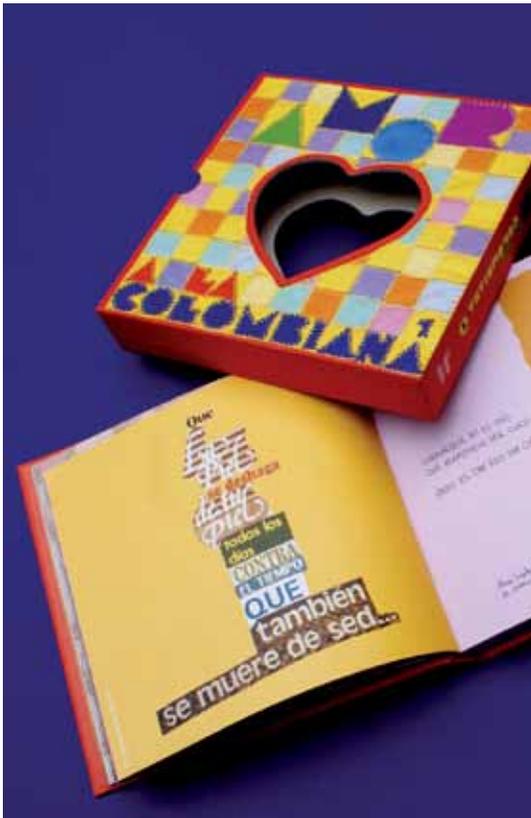
Un muy buen día, aparecieron en el baúl de mis juguetes unas cuantas letras plásticas de colores y al poco tiempo supe, con el mismo asombro de niño, que en su mayoría eran unas consonantes mayúsculas casi huérfanas de vocales. De vez en cuando las despertaba para jugar al hacedor de palabras. Tenía tres o cuatro años y vivíamos en casa de mis abuelos, entonces las sacaba todas, las ponía una tras otra construyendo lo que en mi infantil entendimiento eran difíciles trabalenguas; luego mi abuela los leía despacio, pero me hacía saber que no tenían sentido. Yo igual me divertía con esas extrañas creaciones sonoras. Por lo general el juego terminaba con una memorización equívoca de frases incomprensibles. Después algo me decía que persistiera en el juego: son lo que son, pensaba, y si son tan extrañas, es porque soy un buen inventor.

Así es desde ese entonces, y a grandes rasgos es lo que son para mí las letras, seres de distintas formas y colores, cómplices incondicionales de mis desvaríos poéticos. Siempre vivas a pesar de ser otras y habitar en lugares distintos, las letras se me siguen apareciendo iluminando mi inventiva con el resplandor nuevo de un mutuo asombro, permitiéndome comprender su necesidad de ser liberadas de palabras y sentidos, su deseo vivo de ser otra vez cómplices de otras inspiraciones.

Once años más adelante, al final del bachillerato, llegó al colegio un hombre de figura frágil, sonrisa amplia, mirada despaciosa y voz tenue. Era el nuevo profesor de literatura, fue él quien se encargó de echar por tierra cualquier proyecto de vida que no tuviera que ver con las palabras. Las lecturas de ese año afectaron tanto mi sensibilidad que acabé enamorado, para siempre, de los sutiles pero devastadores efectos de las palabras poéticas y las imágenes escritas para las cuales no he encontrado un verdadero antídoto.

Se llamaba Eduardo Jaramillo, y casi no lo volví a ver, pero todo lo que sembró siguió creciendo, regado unas veces por el agua de las lluvias de una novela, otras por los manantiales de un verso conmovedor y, las últimas, por las lágrimas que no han dejado de llorar, unas veces de emoción, otras de tristeza, otras de felicidad, al leer lo que alcanza a escribir un corazón dolorido, grande y generoso.

No siendo suficientes para él todos esos estragos causados a mi sentir adolescente, nos puso un día a escribir, como dijo que lo hicieron alguna vez unos poetas surrealistas, dadaístas y locos, con palabras sustraídas de titulares y destacados de revistas frívolas, y de los títulos coloridos de los avisos que las acompañaban.



Germán Martínez, Poema gráfico, collage de palabras recortadas de revistas, 1984.
Foto cortesía del artista.

Ese ejercicio, aparentemente inocuo, acabó convirtiéndome en adicto a los nirvanas de esa poesía gráfica que desbocó mi corazón en una carrera frenética e imparable por los parajes maravillosos de un mundo interior y desconocido, del cual iba conservando notas de viaje semejantes a postales nostálgicas. Seguí construyendo esos poemas con minuciosidad y paciencia de relojero; creo que algunos eran realmente buenos, por eso guardé con igual cuidado muchos de ellos en blocks amarillentos, para así recordarlos y seguir queriéndolos.

Ese mismo año, de regreso a casa y sentados en la misma banca del bus, compartimos con una compañera de colegio unos pocos años menor que yo algunos de los textos que nos hacía leer Eduardo y que al final comentábamos para saber en qué palabra o verso nos había conmovido. Esas tardes de poesía nos enamoraron una vez más del amor y la palabra.

Tiempo después de graduado de bachiller, mi amiga llamó para contarme que había vuelto a ver a Eduardo y que nos invitaba a cenar juntos; esto revivió la necesidad de que él leyera los nuevos poemas hechos durante esos años, los fotocopíé todos y los guardé en un sobre de papel manila para regalárselos con inmensa gratitud y de paso pedirle algún comentario de mi particular modo de escribir. Terminada la cena, Eduardo recibió conmovido mi regalo y leyó casi todos mis poemas levantando la vista de vez en cuando para regalarme una de sus sonrisas de aprobación; me felicitó, dijo que nunca imaginó que aquel ejercicio colegial hubiera provocado tales repercusiones y que los iba a guardar con el mismo celo con el que se conserva un manuscrito importante. La noche fue especial, fue lindo ver que todos esos amorosos sentirs seguían intactos; Eduardo era el mismo, y su nueva aprobación me recordó que las palabras habían partido mi vida en dos como un espadazo samurái.

A raíz de esto, recibo una llamada de Mario Jursich, periodista cultural, poeta y escritor colombiano, subdirector y miembro fundador de la revista *El Malpensante* de Bogotá, me dice que está terminando un pregrado de literatura en la Universidad Javeriana, que Eduardo Jaramillo, uno de sus docentes, le había mostrado mis poemas visuales, y que quiere entrevistarme para publicar mi obra —como llamó a mis escritos— en la revista literaria de la cual era codirector.

Nos reunimos en casa para leer los poemas originales, y me reitera que lo han impresionado y que —según él— verlos a color les agregaba un nuevo valor, por eso, de ser publicados compartirían un espacio dentro de la revista con unos textos y un ensayo sobre la obra de Roberto Juarróz, que el mismo autor nombraba como escritura vertical, lo cual no entendí, pero además del honor, evocó para mí una feliz coincidencia con lo gráfico. Al cabo de un tiempo y con una tristeza compartida, Mario me hizo saber que no habían logrado

disponer de los recursos para hacer una impresión en color y por eso prefería no incluir mis poemas, pues consideraba una afrenta contra ellos y contra mí publicarlos en blanco y negro.

Ya en la carrera de Artes Plásticas, gracias a la claridad del maestro Armando Silva, descubro con fascinación los rudimentos magníficos de la semiología y las semióticas, las diferencias entre monosemias y polisemias, y las génesis primeras de las múltiples zonas comunicacionales ocultas en ese panteísmo multilingüístico del que hoy me declaro adepto incondicional. Esa especie de religión sincrética en el que todo principio de toda realidad y todo ejercicio de entendimiento fue, es y será primero una poética personal rudimentaria, el resultado de alguna lingüística básica activada, inventada, y creada en conjunto por la vitalidad de alguna voz que no logra expresar las imágenes de su corazón olvidado.

Germán Martínez, *La Sangre con letra entra*, máquina fotocopiadora que reproduce con el mismo intervalo de tiempo en que son asesinadas personas en Colombia (40 seg), 1992. Foto cortesía del artista.





Germán Martínez, *Corjuero*, instalación complementaria al *performance* en el Parque Nacional (Bogotá), donde cada globo se soltaba al aire para dar libertad a las almas de personas asesinadas, 1995. Foto cortesía del artista.

Imágenes catarsis con las cuales poder sentar las gramáticas de su novísima lingüística poética, sublimando así los ángeles o los demonios de su inexpressión y además conceder la gracia social de congobernarnos al unísono con sus códigos compartibles en una performance quieta, una prenda desquiciada, una canción insomne, una sonata para elefantes ciegos, un refrán nuevo, un apunte ingenioso o el final impensado de un chiste magnífico.

En la carrera opté por la pintura, más por el pesar de perder a unos compañeros con los cuales compartí unas constructivas interlocuciones que por una verdadera sensibilidad pictórica. Me gradué con méritos, fui el tercer mejor promedio de mi promoción a pesar de no haber esgrimido nunca los pinceles, pero con la convicción y la alegría de que hice lo que quise y debía: tratar de encontrar mis indispensables y propias lingüísticas, y que en el ejercicio vital de no traicionar mis principios espero haber ayudado a

abrir trocha para que sensibilidades particulares y valiosas no desistieran en su empeño de ser artistas a pesar de no connaturalizar con ninguna de las bellas artes.

Esas investigaciones que hice como artista en ciernes, pero con un rigor de científico consagrado, me permitieron descubrir, ubicarme y explorar un territorio híbrido situado entre la palabra y las imágenes, entre el poder evocador y conmovedor de la frase poética y el potente significado de los objetos y las imágenes resemantizadas social y culturalmente; desde allí he logrado hacer las obras más poderosas, desde allí he constatado que los lenguajes poéticos a los que he dedicado toda mi vida artística pueden no solo conmover sensibilidades particulares, sino activar discursos y conciencias colectivas capaces de construir nuevas culturas que celebren la vida y espanten los paradigmas monstruosos de la muerte.

Revisando las obras que he realizado y compartido, compruebo que soy un neorrelacionador de lenguajes usados, reviviendo frases, objetos e imágenes que me han permitido procesar, dilucidar y representar poéticamente las tristes consecuencias de nuestras diferentes, desproporcionadas e inadmisibles violencias. Esa es mi inspiración, esa es desde mi ética más profunda la responsabilidad social que tengo para con mis semejantes, los de ahora y los que vendrán y de quienes espero se conmuevan con la poética de mis obras y comprendan una y otra vez que no hay arbitrariedad más inadmisibile, más devastadora y dañina que la de sentirse con el derecho de cegar abruptamente y para siempre el milagro inestimable de toda vida humana.

Eso es o así resumo el trasfondo de mi obra, un lamento largo y desgarrado, una tonada de vida y en defensa de la vida, un antiacto que detenga el tiempo repugnante en el que se mueven las demencias criminales, un constante tratar de crear una imagen lo suficientemente nítida como para quedar perplejos ante el instante patéticamente aterrador del asesinato.

Faltaría por mencionar dos asuntos relevantes: el primero, un reconocimiento a lo femenino, entendido como energía generadora y mantenedora de vida manifestada en actos simples como tender una cama, lavar la ropa, preparar los alimentos, o tan trascendentes como gestar una vida nueva, amar incondicionalmente a un ser sencillo y simple pero en el que se adivinan los destellos del sentimiento y el actuar amorosos.

El segundo, y a pesar de lo crudo o descarnado que parezca, mi trabajo es una escritura intimista del espíritu y para el espíritu, un elemental recordatorio del alma que nos habita corpórea y culturalmente.

Por eso mismo y al cabo de un tiempo, empecé a usar frases al revés, frases pronunciadas desde el lado interior de esa vidriera profunda, golpeada y rota de nuestros espíritus doloridos, para que así sean leídas también desde el hondo interior de los otros con las cuales intento dialogar de manera conmovida;

mis poéticas, pues, salen del alma, son mi alma y están dirigidas a las almas, colombianas o no, que también les resulta insoportable la larguísima tristeza de sentir la ausencia infinita e irremediable de otra alma usurpada con violencia y para siempre de entre nosotros.

ÍNDICES DE REALIDADES DISÍMILES

Jaime Tarazona (1975)
Bucaramanga, Colombia

Por cerca de ocho años tuve la clara intención de abordar en mis proyectos problemáticas que representaran la situación socioeconómica que caracteriza al sector agrario colombiano, en especial al minifundio. En medio de ese proceso realicé entre los años 2004 y 2005 el proyecto *Señales* como parte de una investigación sobre la manera como se publicitan, de un modo rudimentario y a pequeña escala, algunos de los productos agrarios en las carreteras colombianas. Me refiero a los letreros y avisos escritos a mano en los que la caligrafía utilizada no tiene un diseño premeditado y se caracteriza con frecuencia por las faltas gramaticales y ortográficas. El propósito de estos avisos es lograr captar la atención de un público interesado en la oferta de sus productos y, a su vez, la del transeúnte desprevenido, a partir de la utilización de colores vivos a base de primarios y secundarios.

Podría decirse que estos letreros entran en la categoría del no letrero, yendo en contra de todos los preceptos que identifican lo que conocemos como un correcto aviso publicitario. No ostentan un diseño previamente establecido, se caracterizan por la espontánea y desordenada utilización de mayúsculas y minúsculas, un uso incorrecto de la puntuación y, en muchos casos, la evidencia de faltas ortográficas. Estas características los hacen particularmente llamativos y subrayan a su vez una sintaxis relativamente precaria, que, sin embargo, contribuye a lograr su

objetivo final: ser índices de una actividad comercial propia de aquellos minifundios ubicados a lo largo de las carreteras colombianas.

El interés que sentí por estos letreros hizo que recorriera con mi cámara fotográfica, por un año, la mayor cantidad de carreteras y vías que unen a las principales ciudades del país. El primer paso fue crear una colección de fotografías de más o menos 350 avisos. Al tiempo que los fotografiaba, les tomaba las medidas con el fin de hacer un acercamiento más preciso a los originales a la hora de reproducirlos nuevamente. La decisión, en ese momento, de repetirlos a manera de copias era importante, ya que no creía conveniente despojar a sus propietarios de sus herramientas de trabajo para conformar la colección a la que estaba dedicado. Aunque con el paso de los años muchos de esos avisos han desaparecido por diferentes razones —por ejemplo, en algunos casos los han seguido reutilizando para mejorar el contenido o modificar el color—, preferí plantearme un proyecto en el que la pintura fuera el pretexto para hablar desde el arte y no dejarlo simplemente como una taxonomía con base en fotografías.

Usualmente, en las ciudades, los avisos publicitarios que presiden los locales comerciales ubicados en las calles tienen en el aluminio y el esmalte los dos materiales más comunes para su elaboración. Aunque

Jaime Tarazona, imagen del proceso de investigación, vía Bucaramanga – Bogotá, 2004.
Foto cortesía del artista.



en estos casos la caligrafía es reemplazada por la tipografía, me interesó relacionar estos dos materiales con lo rudimentario de la caligrafía rural. Esa fue la razón principal que me llevó a homogeneizar la nueva colección de avisos rurales con características publicitarias urbanas. De alguna manera, la utilización de plantillas, aerógrafo, esmalte y láminas de aluminio para recrear los avisos ayudaba a distanciarlos de su función original —publicitar algún producto—, pero, a su vez, los hacía entrar en el terreno del diseño y la representación. Dentro de este proceso de entender que los nuevos letreros habían perdido su función de avisos comerciales, y que además se encontraban fuera de su contexto rural, tomé la decisión de descontextualizarlos, para lo que utilicé el fotomontaje o la puesta en escena como herramientas de crítica política, lo que me ayudó a replantear y resignificar su función comercial. Ubicándolos en las fachadas de edificios públicos como el Capitolio, el Palacio de Justicia, la gobernación, catedrales y museos, los significados

de los nuevos avisos tomaban un sentido político y se cargaban de humor pues adquirirían un carácter de mal chiste con relación al edificio en el que se encontraban.

En el caso de los fotomontajes y la reubicación de los letreros el proyecto se orientó al uso del texto como índice, de este modo se ampliaban las posibilidades de significación aunque el uso de la palabra precisara su definición. Por ejemplo, en los avisos rurales presentes en el proyecto *Señales*, se desdibuja el sentido comercial que motivó su creación para hacer, por medio de la manipulación, apuntes políticos y crear el puente entre lo rural y lo urbano que caracteriza a nuestra sociedad colombiana.

Así mismo, al exhibirlos dentro de una sala de exposiciones dejaron su carácter político y tomaron uno más bien estético. El aura de la sala blanca y pura —característica inherente a este tipo de espacios—, que



Jaime Tarazona, *A 100 tks pescado carne pollo siga*, esmalte sobre aluminio, 94 x 89 cm, 2005. Foto cortesía del artista.

tanto se ha subrayado y criticado, resalta indiscutiblemente las características matéricas y de diseño y centra la atención del espectador en preguntas acerca de cómo fue su elaboración y qué relaciones tiene respecto al arte contemporáneo. Al mismo tiempo, la palabra y el texto que conforman los letreros toman otro sentido. Totalmente descontextualizados de su lugar de origen para entrar en un espacio neutro, los significados se trasladan a las interpretaciones personales que el espectador pueda hacer sobre frases como «Se arrienda esto» o «Benta de huevo».

Como muy bien aclaré al principio de este ensayo, fue un proceso en el cual me enfoqué por cerca de ocho años al tener como prioridad de mis investigaciones la relación entre arte y política. Ya han pasado cinco años desde su elaboración, lo cual me permite mirar al proyecto *Señales* con un poco más de discernimiento acerca del proceso en el que me encontraba. Una conclusión a la que he llegado luego de estos años es

el hecho de su obvia condición local: primero, por el uso del español, que es la lengua que articula todo el proyecto; segundo, por su posición frente a problemas agrarios y económicos que hacen parte de nuestra particular realidad colombiana, en especial entre lo rural y lo urbano; y, tercero, por lo cerrado frente a las posibles interpretaciones que se puedan generar por parte de otros públicos y en otros contextos —como por ejemplo el europeo—, ajenos a nuestra situación política y social y, por tanto, a los significados que, de hecho, generan y que nos permiten entender nuestro contexto. Se hace por lo tanto mucho más críptico para aquellas personas ajenas a nuestra realidad. Todo esto en definitiva me hizo replantear la manera en la que deseo abordar el arte. Creo que hoy no intentaría forzar mis prácticas artísticas para que hagan visibles situaciones sociales y económicas que atañen únicamente a nuestra sociedad colombiana. Por el contrario, considero que sí se pueden planear proyectos que hablen desde este contexto en

Jaime Tarazona, *Catedral Primada de Bogotá*, fotografía a color, 70 x 100 cm, 2005.
Foto cortesía del artista.



particular y que, al mismo tiempo, aborden problemas de orden global, logren captar un público más amplio que se pueda identificar con planteamientos tanto conceptuales como plásticos y estéticos y eviten los exotismos que aíslan definitivamente al arte de la unión entre el goce estético y los planteamientos conceptuales a los cuales ha pertenecido por más de 100 años. La modernidad y sus vanguardias nos abrieron un camino en el cual la materia, la abstracción y su infinita posibilidad de interpretaciones son algo que aún no hemos digerido por completo, ya que el ser posmoderno ciegamente las negó sin antes haberlas entendido.

LA PALABRA DIBUJADA

Juan Mejía (1966)

Charlottesville, VA, EE. UU., artista colombiano

Una vez hace mucho, mucho tiempo oí en una conferencia una frase que me entusiasmó: «Hay que tener obsesiones cuando no se tienen historias». Yo la reproduje muchas veces, con la máquina de escribir que tenía en esa época para hacer las tareas de la universidad, y llené completamente una hoja tamaño carta repitiéndola, hay que tener obsesiones cuando no se tienen historias, hay que tener obsesiones cuando no se tienen historias... Evidentemente sentía que no tenía historias, siempre siento que no las tengo, y quise obsesionarme con el ejercicio.

Pintaba. Pintaba fotos e imágenes de revistas y libros que me encontraba, y siempre les ponía una frase o una palabra, muchas veces títulos relacionado con el rock. Por ejemplo, a un bucólico paisaje medio impresionista que hice, le pegué en el cielo un rótulo que decía «Never Mind the Bollocks»; o a tres bonitas casas que pinté con esmalte industrial, les puse «The Houses of the Holy»; y a unos marineros, les puse con plantilla el título «Bajo la línea de sombra», por un libro de Conrad que leía por esa época.

Me importan mucho los títulos en las pinturas y en las obras; incluso solía tener una lista de títulos para ponérselos a cuadros que no sabía cómo iban a ser. Claro, algunos eran robados o sacados de diferentes ámbitos: «No me lo cambie», «Siempre en domingo», «The End», «Solución al anterior»; otros eran juegos

de palabras: «Signos y sinos», «En general en mi laberinto», «Monumento al momento», «Las aventuras de Walter Ego».

Las palabras son símbolos, pero también son cosas en sí mismas. Tienen unas formas y unas letras que las conforman. Son variables los tamaños y los diseños, pero son cosas que se materializan, que ocupan un espacio y que están dispuestas según un orden. Es decir, tienen una función, que es encarnar una idea, pero también son visibles y pueden ser bellas. Hablábamos de eso con los estudiantes cuando en clase de pintura les ponía el ejercicio de pintar una palabra. No había que pintar su significado, sino la palabra misma, un poco a lo Ed Ruscha. Aunque posiblemente muchos cuadros quedaron como solo letreros, algunos estudiantes pensaron bien el material, el tipo de letra, el tamaño y todas sus relaciones. *La palabra pintada.*

Una estudiante pintó la palabra «Silencio» en letra pegada en blanco sobre el borde inferior del formato de fondo azul celeste. Un estudiante dibujó la palabra «Confort» con bórser sobre una tabla vieja y verdosa. Una más usó nuestra moneda nacional para escribir «Libertad y Orden». (Un artista pintó la palabra «Colombia» con letras de Coca Cola...)

Hace unos años publiqué un libro con frases que describían brevemente algunos trabajos que me fueron presentados en diferentes clases de dibujo de

Juan Mejía, *Dibujo*, publicación-cuaderno con frases descriptivas de trabajos presentados por estudiantes de arte, Bogotá: La Silueta, 2003. Foto cortesía del artista.



los departamentos de arte donde había trabajado. Ejercicios realizados por estudiantes que respondían a problemas que tenían que ver con las nociones de punto, línea, huella, recorrido, etc., todo alrededor del dibujo, y cuya idea directriz se podía contar en palabras. Escribí las frases, tras un ejercicio de selección y memoria por mi parte. Desde hacía algunos años daba talleres de dibujo y era habitual entre los profesores y amigos comentar los proyectos artísticos que más nos impresionaban. Escritos a mano, los breves relatos quedaron consignados en un cuaderno de dibujo escolar, que tiene un diseño reconocido por todos. Mi consideración al dibujo era doble: los textos caligráficos, líneas, puntos y gestos manuales, por un lado; y la creación de una imagen mental en el lector-observador a través del relato, por el otro.

Una versión de este trabajo, anterior a la circulación del cuaderno publicado, consistió en hojitas cuadrículadas con las frases escritas a mano y dispuestas como pequeños cuadros en una exposición de «solo dibujo».

En una clase de lógica para estudiantes de filosofía, un profesor asignó la tarea de argumentar si esas hojas contenían dibujos o no. Halagadora y ferviente discusión, a favor y en contra, la que tiene lugar en esos ensayos que hasta hace poco permanecían en el blog del profesor: son representaciones de dibujos, las representaciones de Dios no son Dios... etc.

Dibujos o no, yo las presento como reflexiones sobre el dibujo, como definiciones del dibujo, del mismo modo en que cada obra de arte define en sí misma lo que es el arte, independientemente de la otra cantidad de cosas que pueda definir o sugerir.

En mi condición de docente, me puse más estudiante. Es decir, me puse a leer. Adquirí tardíamente el hábito que vino a sustituir otros hábitos. Se convirtió un tanto en compulsión, pero en el camino surgió como un proyecto de vida que llamé «La educación sentimental». Una literal hoja de vida que consiste en la lista de todos los libros que voy leyendo. En una especie de

cuaderno de contabilidad, voy inscribiendo con estilografo el nombre del autor y el título de cada libro que termino, y que a veces termino con el único propósito de ponerlo en la lista. El proyecto incluye una pintura gigante del Pinocho de Walt Disney (un Pinocho de mentiras), que se dispone a ir al colegio con sus libros y su manzana porque quiere convertirse en niño de verdad, pero en el camino, y por alguna razón conocida por todos, es interpelado por su conciencia Pepe Grillo. Se expone la pintura, la lista de libros se transcribe en la pared y se cierra el tríptico con un bonsái, que también es de madera, que también es de mentiras, y que también demanda cuidado.

Aunque no sea importante para casi nadie saber cuántos y cuáles libros se ha leído otra persona, yo considero este como uno de mis proyectos más sustanciales, precisamente porque es un proyecto de vida, y porque implica y supone la lectura de todos esos libros. De hecho, me he imaginado la publicación

de ese cuaderno (esa lista de libros como una bibliografía, con la imagen inicial del Pinocho y la final del bonsái). Lo paradójico es que esa publicación no podría efectuarse hasta que no me lea el último libro, antes de morir.

Leía compulsivamente durante un tiempo, como tratando de recuperar el tiempo perdido. Leía en el cuarto, en el baño, en las filas, en los buses. Leía literatura, historia del arte, teoría, biografías. Leía rápido, leía mal y leía en voz alta. Leí en voz alta *La educación sentimental* de Flaubert, *Las aventuras de Pinocho* de Collodi, *Auto de fe* de Canetti, *Ecce homo* de Nietzsche, *La metamorfosis* de Kafka. Me interesaban las transformaciones internas y externas de los personajes, fueran ficticios o reales. Y alcanzaba a pensar que internamente yo también sufría transformaciones mientras leía esas historias, aunque no fueran para nada sondeables.



Juan Mejía, *La educación sentimental*, instalación con pintura acrílica, marcador sobre pared y árbol bonsái, dimensiones variables, 2000–2005. Foto cortesía del artista

Juan Mejía, sin título, transcripción manuscrita del texto *La obra maestra desconocida* de Balzac, marcador sobre pared, 3,2 x 8 m, XI Salón de Arte Joven, Galería Santa Fe, Bogotá, 2002. Foto: José Tomás Giraldo.



Luego también escribía en la pared. Transcribí *La obra maestra desconocida* de Balzac a mano en la pared de un salón de arte joven, el último en el que oficialmente podía participar, por cuestiones de edad. Claro, pensaba de nuevo en el dibujo, en que tenía que trazar unas columnas y renglones con lápiz, y luego el texto con marcador, que suponía trazar líneas y formas rectas, curvas, gestuales, y demás. Pensaba que eso tendría un efecto visual por su dimensión, que se parecía a hacer un mural. Que el texto contenía una serie de reflexiones sobre la creación artística, y hablaba de los conflictos internos, del dibujo y la pintura, de la abstracción, de la vida de la obra. Pensaba en que el texto hablaba de las generaciones, del «maestro», de los aprendices, de la vida, del amor y de la muerte. Pensaba que el contenido del texto ofrecía relaciones directas e indirectas con la acción que estaba ejecutando. Que me demoraba un tiempo, largo o corto, realizándolo, y que me hacía preguntarme cosas. Pero sin duda lo que más me gustaba era escribir en la pared, ocupar físicamente ese espacio y ese tiempo, y

este texto me daba cuerda para hacerlo, hasta cierto punto mecánicamente, y a la vez sentir que estaba transmitiendo cosas importantes.

Una imagen no se define solo como una «visión» o una «aparición», sino como una que de algún modo lleva siempre un discurso detrás, una representación. Si digo, a la inversa, que en arte me interesa la palabra como imagen, no me refiero solo a aquella que cada palabra lleva consigo detrás, aquella que cada una evoca, sino también a la de antes, a la obvia, a la de su aspecto, a la de su forma visual, sin detrimento de su función. Es que las palabras existen para ser vistas o para ser oídas y son por lo tanto, antes que nada, superficie.

ODA A LA PATADA

Luis Camnitzer (1937)

Lübeck, Alemania, ciudadano uruguayo, vive en Nueva York

Para ser franco, nunca he entendido bien la pretendida diferencia entre las artes visuales y las artes literarias. Ya sé que unas se dedican a las figuritas y las otras, a los textos. Pero, de una u otra manera, ambas se «leen», ambas tratan de comunicar algo que el artista quiere que se comunique, y ambas, en caso de tener ambiciones artísticas, demuestran un mínimo de creatividad. Si hay una diferencia entre ambos medios, se podría decir que está en que el texto tiende a evocar imágenes, mientras que la imagen concentra sus esfuerzos para hacer la descripción escrita. No sé si esa diferencia tiene verdadera importancia. Pero si queremos mantener diferencias, podríamos introducir una tercera forma de comunicación, como por ejemplo la patada. Una patada bien dada genera quejas e insultos, es decir, textos. Pero también genera imágenes, desde las inmediatas estrellas que se ven primero, hasta las más elaboradas que surgen después, como las que se refieren a la madre de quien nos pateó.

Las escuelas de arte más contemporáneas aceptan implícitamente la patada como una expresión válida y la incluyen en las artes de actuación tipo *happenings* y similares. Pero, curiosamente, esa aparente generosidad no comprende la literatura y las escuelas de arte siguen proscribiendo el texto. El consenso institucional es que escribir creativamente se aprende en las escuelas de humanidades, pero no en las de arte.

La separación entre la creación de imágenes y la de textos tal vez sirva para entender el analfabetismo que cunde entre los artistas así como la ceguera típica de los literatos. Pero en términos teóricos, no deja de ser una separación artificial e innecesaria. Es algo que solamente se explica porque quizás las escuelas de arte fueron inventadas por artistas analfabetos y las de literatura por escritores ciegos, y porque ambos vivían en la ilusión de su propia perfección. El monopolio de la mirada significaba decirle gratuitamente al ciego: «No me mires», mientras que el monopolio del texto le escribía al analfabeto: «No me digas». Paradójicamente, es aquí donde la patada puede aparecer como un vínculo funcional, un instrumento de unificación y amor entre ambas ramas de la creación.

Mirando mi vida con un poco de perspectiva, creo que puedo decir que, aun sin tener un particular interés en los *happenings*, el acento de mis actividades siempre estuvo en dar patadas. Claro que las patadas pueden ser analizadas según su carácter coreográfico, pero eso sería caer en el formalismo enfermizo que adoleció la mayor parte del arte hegemónico del siglo XX. A mí me interesa la patada como un instrumento generador de conocimientos.

No puedo precisar si la importancia de la patada precedió mi forma de pensar o fue una consecuencia.

texto que
una vez leído
jamás podrá
ser desleído.

Un texto
quizás
desaparecido
mientras llega
a los ojos
del lector.

at the end
of the paper
of the letter.

Lo que sí puedo afirmar es que en realidad no la veo tanto como un nexo entre imagen y texto, sino como una categoría que está por encima de ambos y que me permite utilizarlos con mayor precisión. Es la categoría que me permite definir y cumplir el propósito que me he señalado. Una vez que el propósito de la patada está claro, eso que algunos llamarían ideología política, la ideología y la técnica están integrados (vaguamente). Se puede decir que la patada artesanal es una meta-artesanía.

A primera vista, esto parece implicar que la patada comparte la objetividad de las artesanías, pero con su función definida y cargada de valores. Inspeccionando el asunto con un poco más de atención, uno se da cuenta de que acá la decisión es cómo utilizar esa meta-artesanía y no qué artesanía utilizar. En otras palabras, tenemos la libertad de utilizar cualquier medio técnico para dar la patada y no estamos necesariamente sujetos al pie. Es similar al martillazo. Generalmente el martillazo se da con un martillo, pero se puede también dar con una piedra o con el tacón del zapato, algo que sé muy bien por experiencia propia.

Lo importante de este sesudo análisis es que, sabiendo que el propósito es dar patadas, la diferencia que pueda existir entre texto e imagen se convierte en algo totalmente carente de interés. En mi caso, agregaría otros medios que utilizo, por ejemplo

la enseñanza o el trabajo como cagatintas. Son todas manifestaciones diversas con un solo propósito. En el caso del martillo, sería la conocida imagen de «dar en el clavo». En el caso de la patada, se trata de dar en otro lado, igualmente metafórico.

En muchos casos, el artista analfabeto y el escritor ciego (o el fabricante de textos vacuos o el maestro que repite información predigerida) no saben de estas metáforas y no tienen conciencia del propósito. Entonces estos autores se conforman con el sistema de generar productos que se limitan a repetir lo conocido o a confirmar los órdenes existentes sin percibir que hay ciertas cosas que es necesario cambiar.

A mediados de los años sesenta, después de largos estudios de los códigos legales del mundo, descubrí que en realidad no hay ley alguna que prohíba la utilización de textos en las artes visuales. No me refiero a las redundancias de poner una etiqueta que diga «Naturaleza muerta» para explicar un cuadro del jarrón con flores. Me refiero a la posibilidad de recurrir a un texto que se encuentre al mismo nivel de importancia que la imagen, y, en la conjunción de los dos, poder aumentar la fuerza de la patada. O, en caso que la imagen visual no sea el vehículo más apropiado, utilizar nada más que un texto. Eso me dio el permiso de la tolerancia y, además, esta muy sofisticada habilidad de pensar con los pies.

GRAFITEANDO LA PIEL. ESCRITURAS, PINTURAS Y OTROS RAYONES CONTRA LA PARED

Luis Liévano *Keshava* (1957)

Bogotá, Colombia

UNA BUENA FRASE DICE MÁS QUE MIL IMÁGENES...

Atte. La Pared

La palabra está contra la pared, y es de la piel de los muros de donde ha nacido y sobrevivido por más de 25 años y en forma sigilosa una palabra nueva. Ante el desgaste de la expresión oficial y pública, los grafiteros arriesgan la construcción de una verdad económica y peligrosa, parcera de la palabra y hermanada con el humor, la ironía y la poesía.

Arturo Guerrero

Mi palabra kontra la pared

Soy confeso palabrero. Esta suerte de obsesión por la palabra, por sus giros y sus juegos me ha llevado desde hace ya un tiempo a recortar titulares, a titular recortes, a rayar paredes y paredones, a recontar historias, a rehacer consignas, a descifrar acertijos, a inventar sortilegios, a reciclar refranes, a consultar y escarbar todo tipo de diccionarios, ficcionarios y hostales de la Lengua Real, no de la Academia.

He encontrado que hay palabras que valen y otras que cuestan, que duermen y que despiertan; las hay sagradas y mágicas; otras que cuentan y muchas que encantan, que se dan y que sedan; unas que se toman y otras que jamás se devuelven; unas que prometen y otras que sí cumplen; las hay que anuncian y que denuncian; unas que insultan y otras que la mientan; existen otras ociosas y unas juiciosas; palabras que enredan y palabras que liberan, que seducen y que espantan; hay también palabras en desuso y palabras

que ensucian; palabras que esclavizan y palabras que matan; palabras prestadas y palabras robadas.

Hay palabritas, palabrejas y palabrotas; palabras ingenuas y palabras estúpidas; palabras que no y palabra que sí; unas que vuelan de boca en boca, y pasan como monedas de mano en mano y se desgastan y desdibujan. Hay algunas que viven en la punta de la lengua, y muchos que viven a punta de lengua. Hay palabras que resbalan, se escupen o se escapan tan pronto pueden.

La palabra le ha prestado flacos y gordos servicios al espíritu megalómano del ser humano. Y es que nuestras palabras nos reflejan, nos traducen, a veces nos traicionan y nos comprometen. Somos lo que decimos, cada palabra que expresamos es pedacito de ese espejo resquebrajado que, todo junto, nos deja ver lo que realmente somos. Estas son Palabras que aquí consigno son escritas con P de Política, con P de Podredumbre, con P de Pared.



Luis Liévano Keshava, *Multiplicar / los panes / los peces / las paces*, 2010, Bogotá. Foto cortesía del artista.

Comunicación con «c» de consumo

ESTA SED DE CONSUMO ME CONSUME. CONSUMO CUIDADO Soplan vientos de consumismo desmedido, consumismo estilo, consumismo dios, consumismo mugre. El siglo que ya pasó nos dejó entre otras maravillas la internet, la realidad virtual, el hambre real, la muerte lenta, la comida rápida, el hombre en la luna, *los niños en la guerra*; nos dejó algunos edificios inteligentes y mucha, muchísima fuerza bruta; nos dejó el dinero plástico, las chicas plásticas, la cirugía plástica, el contestador automático y el materialismo dialéctico. Nos dejó *medio ambiente*, el VIH y el VHS; nos dejó la celulitis, esa angustiada, oral y *auricular* obsesión por los celulares; nos dejó la tecnología de punta... y los nervios también.

Es un siglo considerado por muchos como el siglo de las comunicaciones, pero somos seres cada vez más incomunicados. Ya los medios de comunicación no comunican, los gobiernos no gobiernan, los dirigentes

no dirigen, los funcionarios no funcionan, los curas predicán pero fornican, los políticos hablan pero no dicen; claro, no hay que generalizar: no todos los políticos mienten... hay otros que también roban, por eso dice una pared: COMBATA LA CORRUPCIÓN Y EL HAMBRE, CÓMASE UN POLÍTICO. Las maquinarias maquinan, las marcas nos marcan, los ordenadores nos ordenan... Y nosotros aquí, con la palabra refundida y los sueños en voz baja y ellos ahí, con el poder de la palabra, con la estupidez en voz alta...

Paredes para todos. Comunicuémonos

En Colombia, la nueva Constitución de 1991 generó nuevas dinámicas de participación ciudadana. Hoy podemos hablar jurídicamente tanto del derecho a expresar y difundir libremente las opiniones como del derecho a la información, que configuran lo que denominamos derecho de la comunicación.

Luis Liévano Keshava, *Mujer / ¡Únete! / a la lucha / libre!*, 2010, Bogotá. Foto cortesía del artista.



Sin embargo, existe un fenómeno global de concentración de la propiedad de los medios de comunicación en pocas manos, las de las transnacionales, y la comunicación es una de las actividades con mayores ganancias económicas y de poder político, vinculadas a las industrias culturales y del entretenimiento. En el caso de Estados Unidos, la situación es dramática; lo han denunciado voces como las de Noam Chomsky y, más recientemente, el documentalista Michael Moore. Muchos estadounidenses se sorprendieron cuando en 1983 el investigador Ben Bagdikian publicó *El monopolio de los medios*; en este libro se destacó cómo cerca de 50 conglomerados controlaban más de la mitad de todos los medios de comunicación, cine y entretenimiento del país. Dos años más tarde la cifra se redujo a 29 grupos y, en 1993, eran solo 20 conglomerados. Hoy día menos de 10 multinacionales —Time Warner, Disney, Rupert Murdoch, Viacom, Sony, Seagram, ATT, Liberty Media, Bertelsmann y General Electric— determinan la información, las modas

culturales, el consumo de música, las guerras y deciden para los estadounidenses y otros mediatizados ciudadanos del mundo qué es noticia o no, quién tiene la verdad y quién no. La guerra contra el pueblo de Iraq evidenció este manejo amañado de la verdad por parte de los monopolios de la información y de las multinacionales de la comunicación, hasta el punto en que incluso los propios comunicadores que intentaron comentar los hechos fueron declarados objetivo militar.

Grafiti y estética en clave de rap

El rap es un género musical descendiente en primera línea de la tradición musical negra norteamericana, y, recientemente, con el *breakdance* como posibilidad dancística y el grafiti como expresión gráfica, conforman los rasgos más sobresalientes de la llamada cultura hip hop, cuyos protagonistas iniciales y principales fueron los jóvenes negros de culturas urbanas de Estados Unidos, y que es hoy un estilo de vida, de

decir y de pensar que se ha regado como pólvora por todo el mundo, un poderoso mercado (moda, videos, premios Grammy, etc.) que ha transformado la industria cultural contemporánea.

En Colombia los referentes más inmediatos del rap aparecen a comienzos de los ochenta, en las esquinas de barrios como Las Cruces, Kennedy o Ciudad Bolívar, en Bogotá, y en barriadas marginales como Aguablanca, en Cali, las comunas de Medellín y otros barrios populares de otras ciudades del país. El rap es ritmo y es protesta, es grito y sentimiento, gesto y movimiento, canto y cuento que va acompañado de otras expresiones afines como el *breakdance* y el grafiti, con su capacidad de afirmar un territorio o una identidad.

En toda Latinoamérica se ha asimilado y convertido en una contracorriente cultural multirracial, que, a su vez, ha sido influenciada por otras formas artísticas como la danza, el videoarte, etc. Estas manifestaciones solo

quieren expresar necesidades y reclamar oportunidades de goce cultural y estético, reivindicando un derecho ganado al reconocimiento de nuestra diversidad cultural. El rap, el *breakdance* y el grafiti —elementos de la cultura del hip hop— han permeado la cultura contemporánea. El grafiti, cuyo desarrollo tiene más de 25 años, no está exclusivamente ligado al hip hop; podemos hablar de dos tipos de grafiti: uno textual y otro proveniente de la estética del hip hop.

El grafiti textual y literario, si se quiere, está entroncado con las reivindicaciones de mayo del 68 y, en Colombia —y, me atrevo a asegurar, en Latinoamérica—, surge como un gran boom a mediados de los años ochenta en distintas capitales latinoamericanas —siendo Bogotá una de las más importantes—. Paredes de Buenos Aires o Quito, Ciudad de México y La Habana, Río de Janeiro o Caracas, Bogotá o Medellín amanecen y muchas veces permanecen vestidas con todo tipo de consignas políticas, poéticas, amorosas



Luis Liévano Keshava, Sin paraíso / para qué / tetas?, 2010, Bogotá. Foto cortesía del artista.

y siempre con mucho humor que reivindican la maravillosa capacidad significante de la palabra.

Al contrario del rap en nuestro país, el grafiti —a pesar de que también es una expresión marginal— ha tenido una mayor resonancia mediática y ha sido analizado por semiólogos y sociólogos. Algunos de estos argumentan que el lenguaje del grafiti influyó sustancialmente la manera de titular las noticias en los periódicos locales y que es además un lenguaje del que se han apropiado publicistas y periodistas (valga la redundancia). El grafiti es en esta medida la posibilidad expresiva y literaria de generaciones que carecen de espacios de comunicación.

Rap contra la pared

El grafiti ligado al rap es una propuesta más plástica, colorida y alineada con la escuela del grafiti norteamericano; este es una suerte de arte mural que surge a fines de los setenta en Nueva York, como una forma de protestar, de romper esquemas establecidos y fronteras mentales. Jóvenes chicanos, negros, blancos y asiáticos inundaban todos los espacios públicos: los bloques donde vivían, las escuelas donde estudiaban y los trenes del metro que pintaban de arriba a abajo. Armados de aerosoles, salían a poner sus firmas o a dibujar grandes figuras multicolores, con una nueva estética: trazos gruesos, letras exageradas, que giraban y se contorneaban, casi ilegibles para la gente «común». Un código callejero y propio, un nuevo lenguaje, entendible solo desde el hip hop.

Con el tiempo, esta propuesta ha ido madurando y hoy los grafiteros han inventado nuevas técnicas y formas de expresarse. Se pueden encontrar grafitis con formas muy abstractas, así como otros muy explícitos.

A partir de la década de los noventa, estas dos corrientes del grafiti —literario y la estética hip hopera— propician, desde las facultades universitarias de arte y diseño, el surgimiento de una nueva generación de cultores del arte callejero; sirviéndose de nuevas técnicas gráficas, en particular del estencil,

generan una nueva corriente, que yo ubico más como muralismo callejero y que ha inundado las calles de las grandes ciudades.

Yo veo actualmente dos direcciones de este proceso: una, la importancia que desde la perspectiva de la democratización de la expresión tiene el hecho que se consoliden colectivos artísticos y culturales, con propuestas gráficas y estéticas que se debaten entre el muralismo urbano decorativo y esteticista; y otra, las propuestas de colectivos que hacen elaboraciones con contenidos de resistencia social y muy buena calidad gráfica entre los que podemos mencionar al desaparecido Excusado y a Toxicómano Callejero.

En medio de estas dos direcciones, sobrevive siempre la capacidad de decir y significar de la palabra contra la pared, del grafiti de texto que explora la posibilidad de jugar con las palabras y con sus sentidos diversos. Una palabra contestataria y marginal, que, con la complicidad de las paredes y la noche que la hospedan, dice a veces mucho más que la colorida composición plasmada a la luz del día en cualquier esquina.

Y QUIEN TENGA LA ÚLTIMA PALABRA QUE TIRE LA PRIMERA LETRA...

LEER, ESCRIBIR, DESTRUIR (ALGUNAS NOTAS)

Milena Bonilla (1975)

Bogotá, Colombia

Pensaba en esa noción de noosfera desarrollada por A. Vernadsky al comienzo del siglo XX. Kabakov (1998) la describe como «una clase de archivo vivo que contiene los pensamientos de toda la humanidad. Trozos de este conocimiento pueden ser adquiridos directamente por algunas personas, estas personas parecen estar siempre conectadas con esta esfera y sin la ayuda de libros o recursos informáticos pueden revisar las ideas del Egipto Antiguo, Grecia, Europa Moderna [...] El asunto depende del estar constantemente conectado a la noosfera. Esto explica muchos de los misterios de la cultura, en particular, la emergencia simultánea de ideas similares en varios puntos del planeta».

*

Las ciudades están llenas de palabras. Para llegar a cualquier lugar, uno coge la avenida *fulanito*, dobla por la calle *sutanito* y se desvía hacia la plaza *perencejo*. Cuando se hace un plan para llegar a X, el pasajero se prepara para recorrer nombres que poco le importan, como si estuviera leyendo dormido (lo importante es llegar). Cuando no se hace un plan para llegar a ninguna parte, se despierta al hecho de saberse perdido en un mar de códigos improductivos. La teoría de la deriva vista así es bien reveladora; es como enfrentarse con el monstruo de la incertidumbre en un lugar donde todo pareciera tener *un* sentido y en un cuerpo domesticado por ese hecho.

Dirección única

En «Porcelana china», Walter Benjamin hace un paralelo entre leer un texto o copiarlo a mano y ver una carretera desde un avión o recorrerla en tierra. El que lee el texto hace contacto con el mismo en un barrido cuya temporalidad no permite una verdadera aprehensión, mientras que el que lo copia devela en dicha acción la sumisión consciente de quien está pisando con otros zapatos los pasos dirigidos desde el texto.

Conozco hace mucho tiempo a un señor que decidió copiar la Biblia entera con su impecable y bella letra. Al principio copiaba fragmentos, eran los que se quería aprender para poder entonar alguna cita en un momento apropiado. Cuando vio que esto era insuficiente en su camino al entendimiento, decidió copiarla toda, discriminando con colores y otras convenciones los diferentes pasajes con relación al interés que le despertaban. Fue tanto el tiempo invertido en dicha tarea que no volvió a salir a la calle, ni a hablar con nadie, salvo cuando iba a misa. Así, sus días de jubilado pasaban entre la escritura diaria y las pesadillas ciegas que lo atacaban por la noche.

Leyendo a oscuras

Los fantasmas se expresan de mil maneras: a veces invaden un cuerpo, a veces salen en una foto, a veces

gobiernan en un lugar —durante siglos— o a veces se escapan de la Capilla Sixtina y terminan en una de las tantas tiendas del Vaticano en forma de camiseta, postal o sombrilla. A mí me gustó la postal que muestra a San Bartolomé agarrando su propio cuero el día del Juicio Final (murió desollado).

Así, un medium utiliza su cuerpo para emitir una voz que no es la suya.

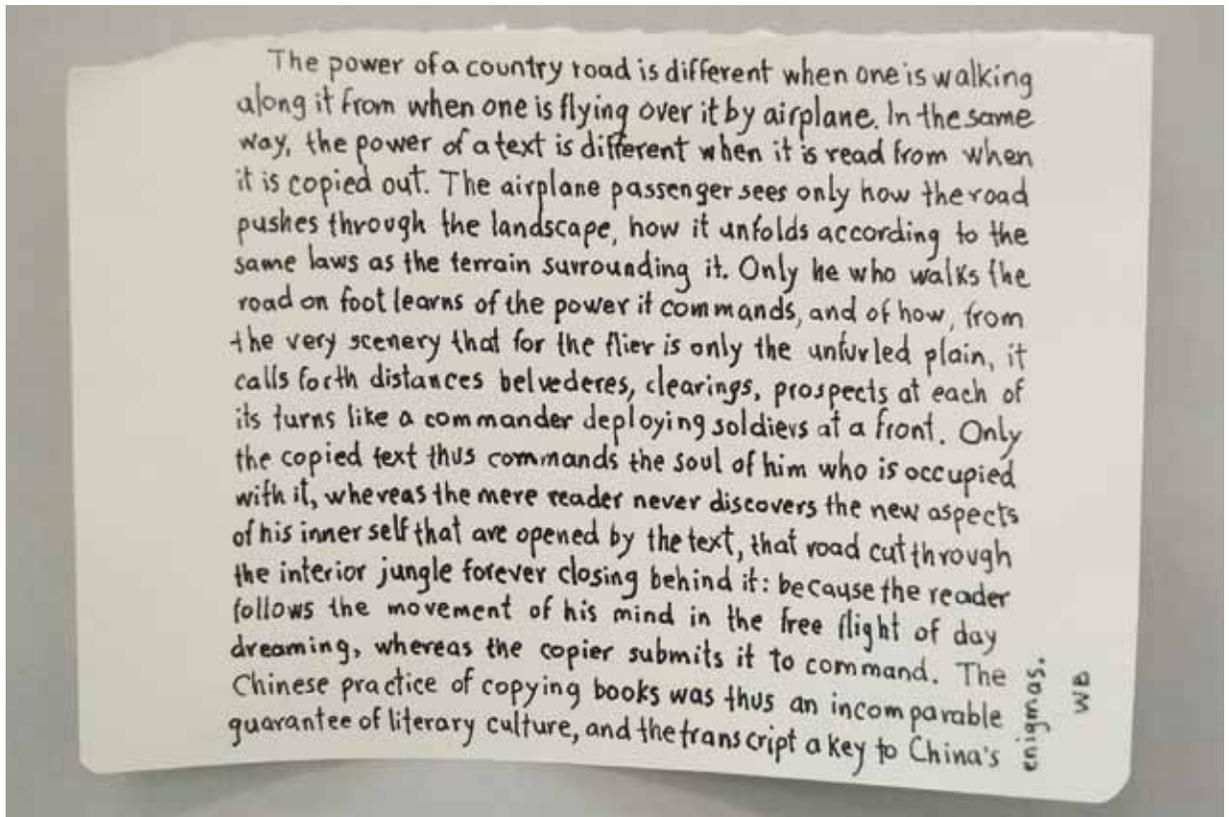
Pedro el Rojo, personaje inolvidable del texto kafkiano «Un informe para una academia» (escrito en 1917), les cuenta a los académicos cómo emitió su primera palabra dada su condición de simio. Después de un laborioso proceso de adaptación a bordo del barco de la empresa Hagenbeck en el que viajaba como mercancía, Pedro aprende a beber alcohol muy en contra de su instinto, estimulado por un tripulante del barco que lo veía para darle aguardiente, enseñarle a fumar pipa y a sobarse la barriga, además de hacerle

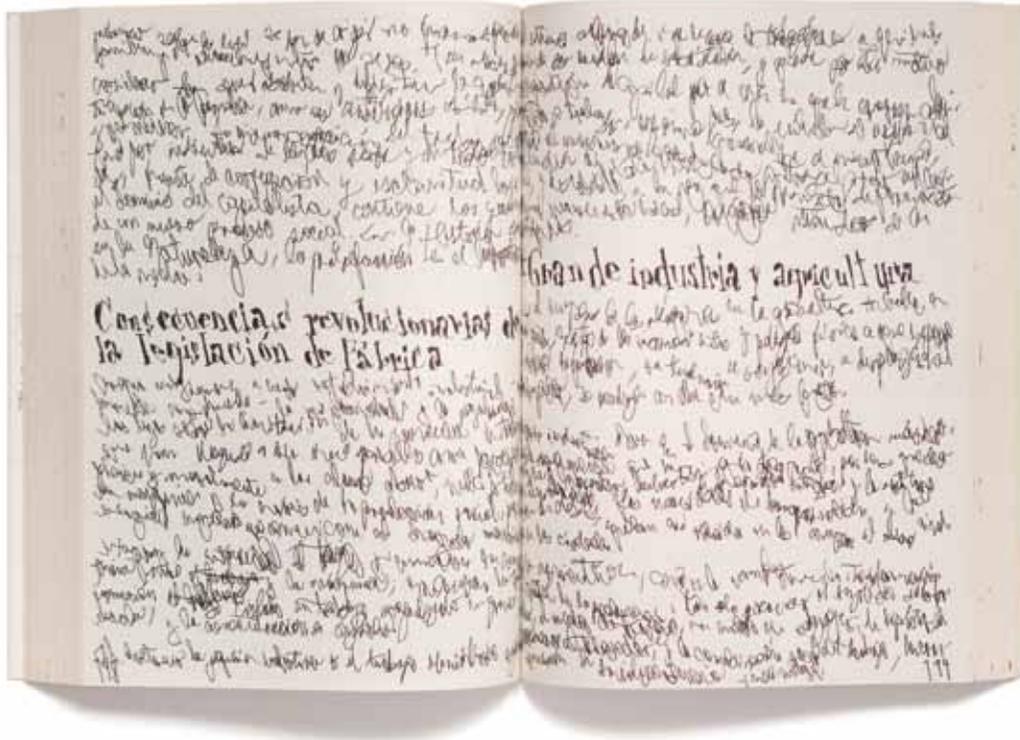
cosquillas. Finalmente un día en un acto radical por salir del encierro al que había sido sometido, se bebe una botella entera e inmediatamente sale de su garganta un elocuente «hola», para sorpresa de toda la tripulación. Tiempo después se hace artista de variedades.

Lengua

En la primera parte del *Popol Vuh*, se narra la historia sobre los intentos de creación del hombre. Uno de esos intentos falla porque los seres que se crearon con el objetivo de venerar a sus «Creadores, Formadores y Progenitores» fracasan al tratar de comunicarse con palabras. Entre aullidos, graznidos y otros sonidos, las ánimas o animales creados se vieron imposibilitados a generar un verbo que agradeciera el hecho de existir. De allí que los seres encargados de la creación concluyeran que era una obra errónea y condenaran a dichos seres a ser destruidos, triturados y consumidos como alimento.

Milena Bonilla, Ejercicio para Walter / Exercise for Walter, tinta sobre papel, 10 x 15 cm, 2009. Foto cortesía de la artista.





Milena Bonilla / *El Capital* / Manuscrito Siniestro, libro de artista, edición de *El Capital* transcrita, 1000 ejemplares, 2008. Foto: Tangrama.

Buena letra

Michel Foucault se interesaba por la ortopedia. En el capítulo titulado «Disciplina» de su libro *Vigilar y castigar* (1975), hay una imagen muy bonita de un árbol torcido atado con un lazo a un tronco recto que data de 1743. La imagen viene del libro *La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformidades corporales*, escrito por el médico francés Nicolás Andry de Boisregard. Cuando vi esa imagen, pensé en las generaciones zurdas, incluyendo las recientes, a las cuales el adiestramiento escolar les exigía escribir con la mano derecha, hasta el extremo de atar la izquierda al cuerpo del estudiante para «evitar las trampas». Como el árbol torcido y el tronco recto, que de hecho parece ser un árbol muerto.

*

Karl Marx fue enterrado dos veces. Memoria de esto son un monumento prominente expuesto en la avenida central del cementerio de Highgate en Londres que data de 1956 y una placa en tierra a doscientos

metros del monumento que anuncia, como un *disclaimer*, el hecho de que Marx —que fue originalmente enterrado allí en 1883— y su familia ya no se encuentran en ese lugar. Oficialmente, el cuerpo de Marx fue movido en 1954 al lugar donde el monumento se encuentra y recibe a sus miles de visitantes cada año. Alexander Kluge cuenta en el documental *Noticias desde la Antigüedad Ideológica: Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008), a manera especulativa, cómo uno de los funcionarios del cementerio dice que Marx nunca fue movido de su primera tumba porque tenía ascendencia judía.

La placa que yace en la primera tumba está rota, rodeada de zarzamoras, insectos y otras tumbas vacías. Extrañamente limpia, pareciera estar esperando a que alguien vaya y lea su dictamen:

«Este lugar ya no existe».

Milena Bonilla en colaboración con Miklos Gaál, sin título, fotogramas del video DV 5', 2009. Foto cortesía de la artista.



Referencias bibliográficas

- Anónimo. 1993. *El libro del consejo (Popol Vuh)* (Traducción y notas de Georges Raynaud, J. M. González de Mendoza y Miguel Angel Asturias). México: UNAM.
- Benjamin, Walter. 1987. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter. 1997. *One Way Street*. London: Verso Classics.
- Foucault, Michel. 2005. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Kabakov, Ilya. 1998. *The Palace of Projects*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía–Artangel.
- Kafka, Franz. 2005. *Ante la Ley. Escritos publicados en vida*. Barcelona: Mondadori.
- Kluge, Alexander (dir.). 2008. *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital* (3 DVD). Deutschland: Filmedition Suhrkamp. 570'.

TIPOS MÓVILES

Luis Romero (1967)

Caracas, Venezuela

Por Jaime Gili

En cada ciudad parece haber zonas que concentran la mayor cantidad de joyas para los sentidos, zonas que hacen que uno se sienta un poco turista en su casa. En Caracas, es el centro el que se ha ganado este carácter. La vitalidad del comercio, los colores, olores y ruidos, todo se mezcla allí sin jerarquías y se enmarca en una arquitectura funcional, mucha de ella de los años cuarenta, para la que se hizo espacio alguna vez demoliendo ciegamente un pasado colonial.

A diferencia de lo que ocurrió en otras ciudades de Latinoamérica, el centro de Caracas no ha sido aún regenerado más que en ciertas zonas, oportunamente maquilladas semanas antes de algunas elecciones. Muchas construcciones ya están en ruinas, y poco a poco al comercio le comienza a pasar lo mismo. Deambular por las calles del centro produce, cada vez más, una cierta sensación de melancolía, como la de los solitarios aventureros de pinturas románticas que se pasean entre columnas derruidas, con la naturaleza creciendo libre en el lugar donde hubo alguna vez civilización.

En los límites de lo que llamaríamos estrictamente el «centro de Caracas», en la zona Caño Amarillo, cerca de las columnas del metro —zona en la que deja de ser subterráneo para elevarse—, sobrevivía a principios de esta década la última imprenta de tipos móviles activa en la ciudad, la Imprenta Standard. El señor Rogelio, un

cubano emigrado en los años cincuenta, se ocupaba de mantener en funcionamiento una máquina de principios del siglo XX y vivía de imprimir carteles para publicitar bailes populares en la zona. Las derruidas paredes del taller estaban forradas de viejos carteles impresos en épocas mejores: peleas de boxeo, giras de cantantes de renombre y hasta de lucha libre. En una esquina se acumulaban, grapados uno encima del otro, los mejores carteles de, al menos, quince años. En los cajones desenchajados, se mezclaban ya sin orden alfabético tipos utilizados hasta la redondez. Era frecuente, al trabajar, tener que mezclar tipografías y tamaños en los carteles, pues no había suficientes de cada una para escribir las frases más largas, por no hablar de la falta de tildes. Esto le daba un aire de poesía visual a textos publicitarios que, con el mínimo cambio de contexto, parecen surrealistas:

EL 13 DE MARZO 99
vuelve la mintk mas poderosa de carupano
LAGRIMA
ahora por la revancha vs
EXORCIS
la mintk mas poderosa del tercer milenio
CLUB CUMBRE VERDE
DE PANAQUIRE

Los pocos fotografados en los anaqueles reflejaban también épocas mejores. Algún que otro cantante

o boxeador famoso, entre ellos una hermosa imagen de Oscar d'León con su contrabajo, que destacaba entre las ilustraciones de flores, payasos y filigranas pasadas de moda para siempre, con sus surcos llenos de tinta seca.

El artista Luis Romero, la persona que quizá más ha hecho por el arte joven en Venezuela desde los años noventa, amante de las artes gráficas y de su ciudad, no pudo pasar por enfrente de ese taller ni una sola vez sin entrar a conocer a este hombre que, en medio de la ruina creciente, le daba con cuidado a la palanca. El primer proyecto Tipos Móviles, Romero lo puso en marcha en 2003, tanto para satisfacer su amor por estos sistemas de impresión que hoy vemos como casi manuales, como para dar a conocer al mundo esta joya de Caracas y de este modo contribuir a que no se olvide. La idea era generar localmente y distribuir globalmente un libro tamaño cartel, formado por carteles de varios artistas, además de utilizarlos por separado en las paredes de

la calle, como exhibiciones urgentes y sorprendidas. La mayoría de los artistas llamados al primer libro trabajaron con Rogelio en la imprenta con los materiales disponibles. Entre ellos estaban quienes usan texto en su trabajo, y otros para quienes era una novedad. La lista incluyó a Héctor Fuenmayor, Sigfredo Chacón y Antonieta Sosa; también en esa ocasión se incluyó un homenaje póstumo a Roberto Obregón, quien falleciera unos meses antes. Se generaron tantas aproximaciones a la invitación como artistas había. El cartel de uno de ellos, el prolífico Carlos Zerpa, era, por ejemplo, una suerte de eslogan de su propia práctica e intereses, pensado para la calle:

ZaPPaZeRPa

* * * * *

ZaPPaZeRPa

* * *

Z a P P a Z e R P a

PeRformanZeArt

Tipos Móviles, segunda edición, 2004, Puerto Rico. Foto cortesía de Luis Romero.





Tipos Móviles, segunda edición, 2004, Puerto Rico.
Foto cortesía de Luis Romero.

Sandra Vivas, por su parte, se adaptó muy fácilmente al nuevo medio con su manera directa y su bien interiorizado discurso. Al encontrar un fotograbado de La Lupe en la repisa de Rogelio, quedó claro que de boletines iría su cartel, y, por esto, las frases de la música popular se vuelven llamados publicitarios, y la aparente urgencia desplaza al sentido del texto restante:

SEGUN TU PUNTO DE VISTA
 YO SOY LA MALA
 BESAME MUCHO
 POR SIEMPRE
 BELLA Y SAGAZ
 NO AL 90-60-90
 Lame, Lame, Lame, Adentro
 CON SOLO SENTIRTE
 ¡LO CREO!
 mientras mas vieja mas bella
 ¡mas sabia y mejor!

Ser invitado al proyecto implica de entrada tener en cuenta el modo de producción, pero también el modo de exhibición y distribución. El cruce entre calle y museo, galería y contexto rural, norte y sur, hace que las posibilidades de interpretación se multipliquen. El ICA de Londres, las calles de Ginebra o Buenos Aires y las playas de Choroni, en Venezuela, han visto

los mismos carteles en sus paredes. Esa variedad de contextos en los que se puede mostrar ya de por sí hacen de este uno de los proyectos más hermosos jamás iniciados en Venezuela. Habiendo participado en el primer libro y como parte de una residencia en Buenos Aires, aproveché para ampliar la red de trabajo de Tipos Móviles y visitar imprentas en Quilmes, que todavía son utilizadas regularmente para promover bailantas y fiestas alrededor de la cumbia villera. En ese viaje se abrió la idea de Romero y se empezó a pensar en la posibilidad de que salieran proyectos de Tipos Móviles de cada una de las ciudades en las que aún se utilizan estas máquina de impresión, de manera que hubiera colaboradores tanto para organizar las exposiciones como para producir los libros.

En el mapa se empezaba a dibujar también el modo en que la economía de cada país se refleja en cada imprenta y la manera en que se utiliza cada máquina. En Buenos Aires, por ejemplo, las adoran. El señor Jorge, dueño de la Imprenta Mercurio, donde se hizo el segundo Tipos Móviles, tiene a sus hijos trabajando en una tienda y fotocopistería haciendo diseño digital en el centro de Quilmes; sin embargo, él mismo sigue por voluntad propia trabajando con las manos sucias de grasa y tinta en la vieja imprenta, con las máquinas antiguas y los tipos de madera. Es un ejemplo de empeño a pesar de las diversas

crisis, y de simple y puro amor al oficio. En la Imprenta Mercurio dedican los fines de semana a imprimir los fondos de color, y entre semana imprimen sobre ellos los encargos de los clientes hechos en la tienda. Hay letras gigantes que ocupan todo un cartel, y si se desean más tipos nuevos de gran tamaño se pueden hacer por un precio extra. Los carteles aquí ya tienen de por sí un tamaño mayor que los que vemos en Caracas o Bogotá. Llegamos a ver calles enteras tomadas usando cientos de carteles para un solo nombre o frase, grandes superficies urbanas evidentemente pensadas para ser vistas desde automóviles. Las calles de Buenos Aires viven empapeladas de carteles impresos por alguna de la decena de imprentas de este tipo que aún siguen funcionando. Allí, como en Bogotá posteriormente, nos dimos cuenta de que mantenerlas con vida es una labor de amor.

Para esa edición argentina, sin embargo, no se trabajó con artistas locales, sino que se llamaron artistas internacionales establecidos en Londres, quienes enviaron sus textos por email, más o menos diseñados, y luego fueron adaptados por los impresores mismos, por razones tanto estéticas como prácticas. La selección finalmente incluyó, entre otros, a Tomoko Takahashi, Marta Marcé, Bob and Roberta Smith —con su cartel tricolor «Art is My Airplane»—, Mustafa Hulusi, Ana Laura López de la Torre, e Inventory, grupo que realizó un cartel que invitaba a utilizar la bicicleta en la ciudad. El de Mark Titchner, que siempre va al grano en su obra con texto, hace público su hastío de la vida contemporánea, con fondo blanco y rojo y letras negras:

THE
MORAL
EMPTINESS
– OF –
TODAY'S
WORLD IS
APPALLING

Luego se realizaron dos versiones de Tipos Móviles en Colombia, una en Bogotá y otra en Cartagena,

Tipos Móviles, segunda edición, 2005, ICA, Londres.
Foto cortesía de Luis Romero.



ambas en el 2007 y con artistas locales. En la primera ciudad se exhibió inicialmente en la Universidad de los Andes, y en la segunda, paralelamente al IV Congreso Internacional de la Lengua Española, en el evento Cart[ajena]. En Bogotá las imprentas de Tipos Móviles son abundantes, el trabajo se reparte entre otros tipos de impresiones en locales anexos, y por ello quizá pareció que se le dio menos importancia a cada una de estas máquinas. Participaron en Bogotá, entre otros, Lucas Ospina —que hizo de nuevo una remembranza y homenaje a Pedro Manrique Figueroa—, Humberto Junca, Paulo Liconá, Edwin Sánchez y Luisa Ungar, que junto con Alejandro Mancera, presentó una sola y contundente línea en el centro del papel:

El visaje es lo que mata

Tanto en Bogotá como en Cartagena, notamos que las imprentas que participaron viven más de hacer anuncios de defunciones que de fiestas. Además, en los días que estuvimos trabajando en Bogotá, nos sorprendió ver a varias personas que se ofrecían para comprar los tipos de metal, pues esto puede ser indicio de que quizás exista una crisis en el sector —imprentas que cierran y se malvenden— o, también, puede ser que haya quienes no desean que el oficio muera.

LA NUEVA POESÍA Y LAS REDES ALTERNATIVAS

Entrevista a Clemente Padín por Fernando Davis y
Fernanda Nogueira

Fernando Davis Nos gustaría comenzar por el primer proyecto editorial que impulsas, *Los Huevos del Plata*. ¿Podrías contarnos cómo se inició la revista?

Clemente Padín En 1965 un grupo de jóvenes artistas estábamos buscando espacio para publicar nuestros poemas. Los poetas de la generación del 45 en Uruguay se habían apropiado de todos los espacios y eran muy celosos. Entonces nos reunimos y pensamos que el único camino era crear nuestro propio órgano de difusión. Así fue como nació *Los Huevos del Plata*.¹ El nombre que elegimos para la revista era además una reacción a la propia nomenclatura propuesta por la generación del 45. Ellos nombraban a sus revistas con una sola palabra, por ejemplo *Escritura*, o *Marcha*, *Asir*, *Número*. Buscando parodiar esa actitud nosotros decidimos usar varias palabras, y transformando el tono trascendente o serio que tenían sus publicaciones optamos por un nombre jocoso para nuestra revista, incluso irreverente: *Los Huevos del Plata*.

Nuestra plataforma de trabajo consistió en difundir aquellas expresiones poéticas que la generación del 45 había dejado de lado, sobre todo las manifestaciones latinoamericanas. En las últimas ediciones incorporamos también algunas experiencias más radicales

como el concretismo literario, la poesía visual y otras tendencias que buscaban una mayor participación del espectador, el poema/proceso brasileño, el espacialismo de Pierre Garnier y los planteos de Julien Blaine y Edgardo Vigo, por mencionar algunas. Esto que estábamos impulsando en el Uruguay era un movimiento que tuvo su desarrollo de manera coincidente en otros muchos países de América Latina a partir de diversas iniciativas editoriales. En México, por ejemplo, estaba *El Corno Emplumado*; en Cuba, *El Caimán Barbudo*; en Venezuela, *El Techo de la Ballena* y *La Pata de Palo*; en Argentina, Edgardo Vigo editó *W.C.*, *Diagonal Cero* y *Hexágono 71*; en Chile, Guillermo Deisler publicó los libros de Ediciones Mimbres. También en Argentina, en la ciudad de Rosario, se publicó *El Lagrimal Trifurca*.

Los Huevos del Plata reunió a todos los artistas que estaban entonces buscando espacio: había plásticos, músicos, poetas y escritores que se vincularon y colaboraron con la revista, la cual tuvo catorce números hasta 1969, donde la publicación fue decantando hacia una poética visual vinculada a las prácticas de la poesía experimental. Ese fue el quiebre, la interrupción del proyecto de la revista, porque a la mayoría de los que integraban el grupo editorial de *Los Huevos del Plata* no les interesaban estas prácticas.

1 *Los Huevos del Plata* se publicó entre 1965 y 1969. Sus fundadores fueron Julio Moses, Juan José Linares, Clemente Padín y Héctor Paz.

Fernanda Nogueira Esta posición del resto del grupo editor de *Los Huevos del Plata* parece contradictoria

con la política de una revista que intentaba dar espacio a nuevas producciones e impugnar las formas literarias tradicionales. ¿Cuál era la situación social y política del Uruguay en ese momento, y cómo fue asumida por ustedes desde la revista?

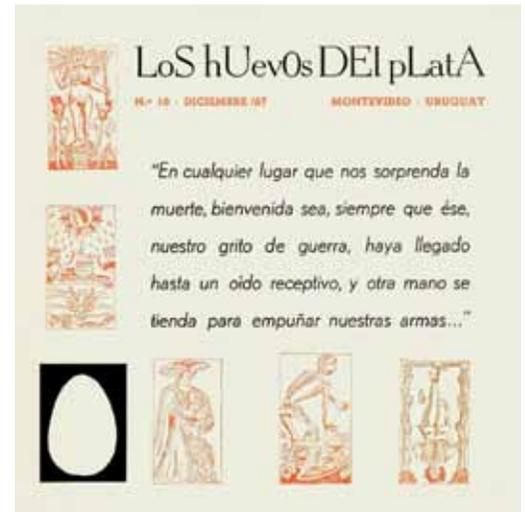
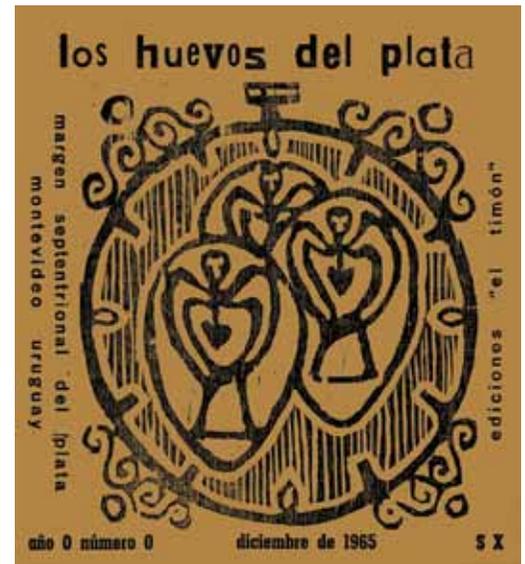
CP La situación era de una gravísima crisis económica y social como nunca se había visto. El país estaba en ruinas. Algunos sectores se habían alzado en armas, como los Tupamaros,² y el gobierno democrático hacía cada vez más evidente sus verdaderas intenciones de echar por la borda los derechos constitucionales en el marco del nefasto Plan Cóndor³ de la CIA y las transnacionales norteamericanas. Ese periodo fue internamente conocido como el «Pachecato», en referencia al entonces presidente, Pacheco Areco, que preparó el escenario de la futura dictadura cívico-militar que irrumpió en 1973.⁴ En ese contexto, un aspecto importante de nuestra impugnación fue situarnos por fuera

2 La guerrilla urbana Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) constituyó un movimiento de la izquierda radical que adoptó la lucha armada como metodología de acción, entre 1968 y 1972, periodo del gobierno autoritario de Jorge Pacheco Areco.

3 En el contexto de la Guerra Fría y por medio de acuerdos unilaterales, bases militares y frecuente asesoramiento a las policías y ejércitos locales, Estados Unidos tuvo, a través de la CIA, una injerencia directa en los países del Cono Sur, con el objetivo de impedir la expansión del comunismo. En las décadas de 1970 y 1980, la «Operación Cóndor» o «Plan Cóndor», bajo la supervisión de EE. UU., sistematizó la violencia estatal trabajando en alianza con los ejércitos en países de la región. La represión, desapariciones forzadas y asesinatos, que ya tenían lugar en esos países, se intensificaron con tales operaciones clandestinas internacionales.

4 Si el golpe de Estado se formalizó en Uruguay en 1973, la creciente intervención de las Fuerzas Armadas en el sistema político es anterior. El gobierno de Jorge Pacheco Areco (1967-1972), de corte fuertemente autoritario, decretó durante gran parte de su mandato la suspensión de las garantías y derechos individuales, a través de las llamadas «Medidas prontas de seguridad» (1968). Durante el gobierno de Juan María Bordaberry (1972-1976) se profundizó el autoritarismo y la injerencia militar con la aprobación por parte del Parlamento, en 1972, del «Estado de guerra interno» y la «Ley de Seguridad del Estado», que delegaba a las Fuerzas Armadas la seguridad interna. El 27 de junio de 1973 las Fuerzas Armadas disolvieron las cámaras legislativas y asumieron la totalidad del poder público.

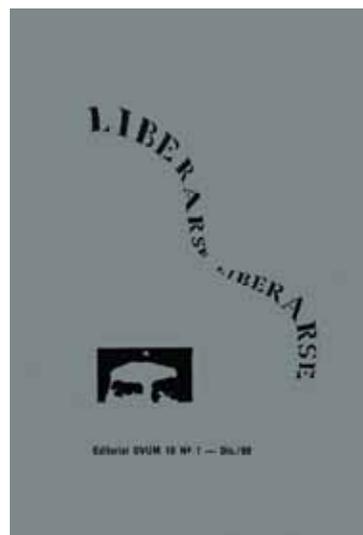
De arriba hacia abajo: carátula de Los Huevos del Plata n.º 0, diciembre de 1965; carátula de Los Huevos del Plata n.º 10, diciembre de 1967; carátula de Los Huevos del Plata n.º 11, marzo 1968, xilografía de Edgardo Antonio Vigo, Montevideo.



del aparato represivo nacional (me refiero a los sistemas de control de la sociedad). Considerábamos al lenguaje verbal un instrumento de sujeción social y por ello empezó a ser importante cuestionar la aparente «verdad» de los asertos, alterando profundamente los modos de comunicación. Dentro de este marco de problemas, muchos artistas de mi generación asumimos un tipo de escritura que parecía no dejar espacio a la «significación» inmediata, una suerte de poesía visual *asemántica*. Fuimos investigando y experimentando todas las posibles vías expresivas ubicadas en los márgenes de los elementos regulares de la lengua, cierta dimensión material de las palabras y las letras. A partir de allí generamos una poética visual que se conoció como «Nueva Poesía».

FD El primer número de tu revista *OVUM 10*, publicado a fines de 1969 —ya finalizado el proyecto de *Los Huevos del Plata*— avanza en esa articulación entre los movimientos de resistencia y la apuesta límite por un tipo de poesía que cuestiona radicalmente los ordenamientos disciplinarios del lenguaje. El editorial de ese primer número es un poema visual en homenaje al estudiante Líber Arce, quien fuera asesinado un año antes por la policía. La revista incluye también tu ensayo «La Nueva Poesía», donde propones una temprana conceptualización de estas prácticas.

CP Para nosotros estar al servicio de la comunidad significaba en esos años no ser artistas asistentes sino por el contrario señalar un camino de la lucha a seguir. Reconozco que encerrábamos bajo el término «sistema» o «estatus» todo aquello a lo cual nos oponíamos, sin singularizar los múltiples conflictos que allí se inscribían —actitud que corregimos luego en los ochenta—. Estábamos en contra de todo lo que pudiera sostener o apoyar al régimen. El estudiante Líber Arce fue la primera víctima de aquel proceso que culminaría en la dictadura. No solo realicé ese editorial en su homenaje, también la primera exposición de poesía visual que organicé en Montevideo en 1969 llevó su nombre. Esta exposición, titulada «Liberarse» en un juego de palabras, fue realizada en la vieja Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República. Posteriormente organicé



De arriba hacia abajo: carátula de *OVUM 10* n.º 1, diciembre de 1969; editorial de *OVUM 10* n.º 1, diciembre de 1969, *Liberarse*, poesía visual de Clemente Padín; contracarátula de *OVUM 10* n.º 1, diciembre de 1969, *Texto V*, poesía visual de Clemente Padín, Montevideo.

otras exposiciones del mismo carácter para culminar en 1972 con la «Exposición exhaustiva de la Nueva Poesía» —la mayor de todas— en la Galería U de Montevideo, dirigida por Enrique Gómez. En 1974, en plena dictadura, preparé también en la misma galería el «Festival de la Postal Creativa», la primera muestra de *arte correo* en América Latina. Contó con la participación de más de cuatrocientos *artistas correo* de casi todo el mundo.

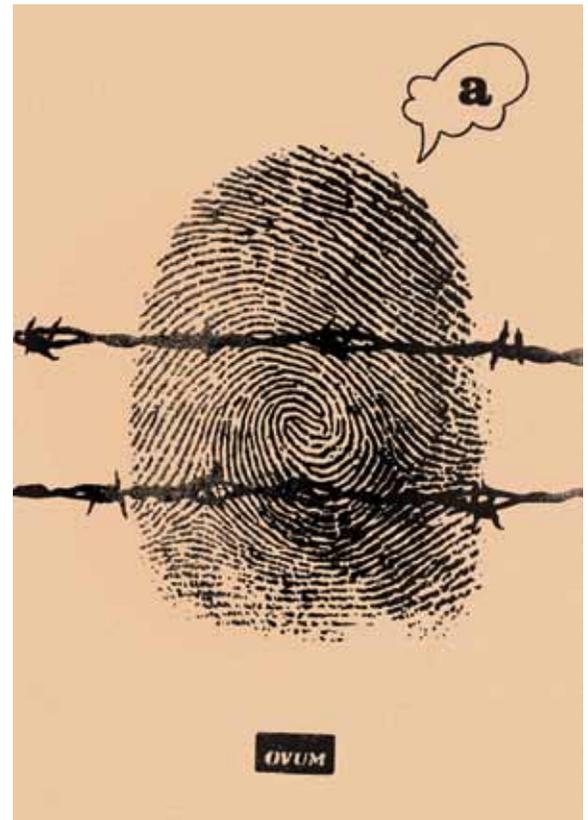
El texto que mencionas fue parte de un manifiesto en favor de la Nueva Poesía que completé en el segundo número de *OVUM 10* y fue el preámbulo de mi propuesta hacia un arte de la acción y sin objetos, que llamé «inobjeta». *OVUM 10* fue proyectada para que salieran sólo diez números. Yo quería ver qué pasaba con una revista que fuera visual o casi toda visual. Apareció cada tres meses; luego hago una segunda época de *OVUM* —ya sin el diez en el nombre—, convertida en una revista cooperativa. Esto significa que solicitaba a mis amigos del exterior que me enviaran quinientas

páginas, las armaba en Montevideo, les colocaba un par de tapas y eso era *OVUM*. Aparecieron seis números y su circulación fue vía correo. En Montevideo yo la distribuía entre unos cuantos amigos, pero casi en su totalidad circulaba por correo.

FD La *OVUM 10* y la serie de exposiciones que realiza entre 1969 y 1974 van configurando un doble dispositivo de intervención, visibilidad y difusión de las prácticas de la Nueva Poesía, pero también de resistencia y contestación crítica en un escenario de creciente conflictividad sociopolítica que no solo involucra al Uruguay sino a otros países de la región. En este contexto surgen diferentes iniciativas de redes de artistas.

CP Sí, primero la red de artistas y poetas que integraban *Los Huevos del Plata*, luego la red latinoamericana entre las revistas de la región, con las que compartíamos algunos ideales: la misma resistencia a la generación anterior, los nombres de las revistas, la juventud de los participantes, el compromiso, etc. Y

Carátula de *OVUM* n.º 1, segunda época, diciembre de 1972, Montevideo.



luego, a raíz de la primera expansión del arte correo de los setenta, la conexión con cientos de artistas de todo el mundo, y sobre todo la consolidación de la red latinoamericana, que nos permitió llevar a cabo acciones en común como denunciar la gravísima situación social que padecíamos bajo las dictaduras de la región.

FN Uno de los últimos números de *Los Huevos del Plata* incorpora el «poema/processo» brasileño, impulsado a finales de 1967 por un grupo de poetas de Río de Janeiro y Natal. ¿Cómo fue el contacto con este grupo?

CP Los conocí en la exposición que organizó Edgardo Vigo en el Instituto Di Tella en 1969,⁵ donde el grupo poema/processo participó. Álvaro de Sá y Neide de Sá, integrantes del grupo, viajaron hasta Buenos Aires y, de regreso a Río de Janeiro, pasaron por Montevideo y visitaron mi casa. Nos la pasamos hablando de poesía experimental. También me trajeron mucho material que fui mostrando en distintas exposiciones. Ese contacto con Álvaro y Neide fue fundamental; a partir de ese intercambio decidí encarar el nuevo proyecto de *OVUM 10*. También a partir de este contacto realizamos una publicación conjunta *Ponto-OVUM 10*, donde diseñé la tapa con un poema visual mío, un nuevo homenaje a Líber Arce, ya que en ese momento estaba trabajando en la muestra. En la

contratapa incluimos una nota de Wladimir Dias-Pino acerca del poema/processo.⁶

FD En Chile, desde 1963, el poeta visual y artista Guillermo Deisler venía impulsando un potente proyecto editorial bajo el sello Ediciones Mimbres, coincidente con otras iniciativas similares (las de Vigo, las tuyas) en su apuesta por construir redes colaborativas y de intercambio entre artistas.

CP En 1972 Deisler publicó una antología de poesía visual en la que reunió a poetas de todo el mundo.⁷ También incluyó un poema mío, una de las primeras apariciones de mi trabajo poético fuera del Uruguay. Tras el golpe de Pinochet en 1973, debió irse a Perú de manera urgente con toda su familia, donde esperó el contacto de Julien Blaine, que lo recibió más tarde en París. Luego se trasladó a Bulgaria. Estuvo muchos años en la ciudad de Plovdiv hasta su posterior residencia en la República Democrática Alemana a partir de 1986, en la ciudad de Halle. Tuvimos una correspondencia intensa. Deisler tenía un poema en donde decía: «me estoy cansando de ser extranjero», de ahí toda su propuesta a través de su editorial *UNI/vers(¿)*, hacia (vers) un Universo único en el cual todos fuéramos ciudadanos. De ahí también su símbolo personal, la pluma de ave.

5 En 1969 el artista argentino Edgardo Antonio Vigo organizó en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella la «Expo / Internacional de Novísima Poesía». Propuesta como panorama y balance de los desarrollos críticos de la «nueva poesía», la muestra reunió publicaciones experimentales y poesía visual y fónica de 132 poetas de todo el mundo. Aunque su nombre no figura en el catálogo, Clemente Padín participó en la exposición. La contribución brasileña fue señalada en varias crónicas como una de las más significativas e incluyó desde la poesía concreta impulsada por el grupo Noigandres hasta los desarrollos del «poema/processo», junto con numerosas revistas y libros.

6 El poema/processo fue un movimiento activista de creación poética cuya actuación se extendió entre 1967 y 1972, cuando sus integrantes decidieron colectivamente realizar una «parada táctica» frente a la violencia y persecución impuestas por el régimen dictatorial en el Brasil de esos años. El movimiento se lanzó oficialmente el 11 de diciembre de 1967, con la «1ª Expo Nacional do Poema/Processo», que tuvo lugar de manera simultánea en dos ciudades de diferentes regiones del país, en la Escola Superior de Desenho Industrial de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, y en el Museu do Sobra-dinho en Natal. Desde la radical impugnación de las restrictivas y excluyentes políticas estéticas de la época, el poema/processo sostuvo la apertura total de la producción poética al espectador, concibiendo al poema como «proyecto» susceptible de ser apropiado y modificado por cualquiera.

7 Se trata de *Poesía viva en el mundo* (1972) que reúne los aportes de poetas visuales y europeos y constituye la primer antología de poesía visual en América Latina.

El lenguaje de la acción

FD Retomando las exposiciones de Nueva Poesía, nos gustaría detenernos en una de ellas en particular, la «Exposición de Ediciones de Vanguardia», de 1970. Allí presentas tu primera acción: *La poesía debe ser hecha por todos*.

CP Esa exposición se realizó en el *hall* de la Universidad. Me invitaron a hacer una muestra de ediciones de poesía de vanguardia; les llevé el material, les interesó y programamos la muestra para el 30 de septiembre de 1970. Invité a Vigo a participar en la apertura y él me propuso hacer un «señalamiento». Me envió unas cajas de madera, una «urna» con un agujero circular en lugar de una ranura (una obvia connotación sexual) y unas hojitas en las que invitaba al público a «votar», expresando lo que quisiera en el momento de la acción, de

Carátula de *OVUM 10* n.º 4, septiembre de 1970, Montevideo. Análisis (in) poético de 1 metro de hilo de Edgardo Antonio Vigo



manera gráfica o verbal.⁸ Y me había pedido que, en el caso de que él no pudiera venir a Montevideo, yo me ocupara de conducir su propuesta... lo que finalmente ocurrió, ya que Vigo no vino a la muestra. Esto me animó a realizar mi propia acción, *La poesía debe ser hecha por todos* (frase que tomé de Lautréamont); que fue el comienzo de mi actividad performática. Preparé unos carteles con palabras sueltas de uso común —adverbios, artículos— y cintas de colores de

8 Entre 1969 y 1971 Vigo propuso una serie de acciones participativas con su *Urna con cabezas intercambiables*, una caja receptora de madera con cuatro cabezas con diferentes ranuras en la que el público introducía su «voto» a partir de unas breves instrucciones entregadas por el artista. La primera de estas acciones tuvo lugar el 13 de septiembre de 1969, junto con algunos alumnos suyos, en el Colegio Nacional Rafael Hernández, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, institución en la que Vigo se desempeñaba como profesor de dibujo. La acción en Montevideo en 1970 corresponde a su cuarto «señalamiento» —término con el que Vigo se refiere a una serie de intervenciones que apuntan a *señalar* objetos o situaciones de la realidad—, titulado *Poema demagógico*.

papel y, aprovechando que en el *hall* había un pizarrón grande de unos siete metros de largo, fui invitando a la gente a que escribiera lo que quisiera valiéndose de los pequeños carteles con palabras y, eventualmente, adicionándoles cintas de colores. Esa fue la acción que realicé durante casi dos horas con la gente.

FD Es inevitable pensar ciertas correspondencias entre la acción de Vigo, la acción participativa de dibujar sobre el volante, y la tuya, que también apelaba a la participación colectiva.

CP Sí, quería señalar que la obra de arte es un acto social.

FD Mencionaste que tu texto sobre la Nueva Poesía fue el preámbulo para tu conceptualización del arte inobjetal. ¿Cómo surge y qué implica este concepto?

CP En 1971 realicé una postal con la que inicié todo el proceso: el dibujo de la entropiada de una mujer que lleva como título «Métale el dedo o lo que quiera...». Abajo escribí: «Y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja. No de otra manera opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea, y no en relación a un sistema representativo de esa realidad». Ese fue el punto de partida de arte inobjetal que proponía el paso a un arte de la acción. Lancé esa postal de manera masiva por correo; y posteriormente escribí otros tres comunicados que intentaban precisar un poco más la propuesta. El último de ellos es otro gráfico con los tres momentos de la acción: el antes, el acto y el después. En ese momento yo estaba muy interesado por la teoría de los estructuralistas franceses que tenían como base a Ferdinand de Saussure. Desde este marco teórico busqué formalizar un lenguaje de la acción. Mi preocupación era trasladar el eje del arte al área de la acción, dejando de lado la «representación» de la realidad. Así, el público podía participar o no de acuerdo a sus decisiones. El eje crítico de mi propuesta del arte inobjetal era que el público operase sobre la realidad sin valerse de ningún mecanismo de representación, es decir, sin usar lenguajes

artísticos, conocidos comúnmente como «sistemas de representación».

FD En 1975 el poeta y editor francés Julien Blaine, con quien tenías un sostenido intercambio desde *Los Huevos del Plata*, publica en Marsella (Francia) tu libro *De la Représentation a l'Action*, donde sistematizas estos argumentos en torno a un lenguaje de la acción.

CP Sí. Comencé a formalizar esas ideas a fines de los sesenta y a concretarlas en textos e imágenes. Cuando Julien Blaine me visitó en 1975, me invitó a participar de las ediciones *DOC(K)S*. Entonces le entregué el cuadernillo original que publicó como libro en la colección «Les Anartistes» y, a comienzos del año siguiente, en el primer número de la revista *DOC(K)S*, dedicado a la vanguardia latinoamericana.

FN A inicios de los setenta cuando formulabas estas ideas, ¿qué relación existía entre tu producción teórica y visual y tu trabajo militante?

CP Yo estaba afiliado al Partido Comunista y durante esos años era un militante activo. Desde mi producción visual y teórica lo que intentaba hacer era sacar a la gente del plano pasivo ofreciendo instrumentos para la acción, para oponerse al sistema. Mi vinculación al partido también implicó una labor editorial. Estaba muy comprometido con las tareas dentro de este y principalmente con llevar adelante —sobre todo en el área de la publicación y difusión de las publicaciones partidarias— una hoja que sacábamos mensualmente a mimeógrafo. Había varios grupos de jóvenes y todos trabajábamos en eso; algunos se ocupaban de recoger las noticias, otros imprimían y otros distribuían la publicación que circulaba de manera clandestina.

FD En 1971 participas en la «Expo Internacional de proposiciones a realizar», que Vigo organiza en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires.

CP Vigo nos invitó a Daniel Accame (poeta fónico) y a mí. También estaban invitados Guillermo Deisler —recuerdo que cuando llegué él estaba dando una conferencia en el CAYC con un saco blanco cubierto de letras—; Wladimir Díaz-Pino, integrante del poema/proceso; y el dramaturgo y crítico brasileño João Felício

dos Santos, entre otros. Debíamos llevar una propuesta «para realizar». Por mi parte, pegué sobre la pared un cartel blanco de un metro por sesenta centímetros que había preparado. En la parte superior se leía «Apoye su mano y dibuje su contorno». Junto al cartel ubiqué una caja con *dry pen* para que la gente pudiera realizar la acción propuesta en la consigna. Lo que recuerdo de esa exposición son las divergencias entre Vigo y Dias-Pino: Dias-Pino sostenía que Vigo estaba malinterpretando su teoría del poema/proceso en relación a las ideas de «versión» y «proyecto» de la obra, tan importantes en sus argumentos.⁹ Planteaba que era

9 Las nociones de versión y proyecto forman parte de los cuatro postulados básicos en torno a los cuales el movimiento del poema/proceso articuló su práctica: 1) *processo*: ninguna producción es definitiva, sino que está disponible para ser apropiada y transformada libremente. El lenguaje, cualquiera que sea, debe funcionar «como factor de solidaridad universal»; 2) para ello se debe encarar toda creación simplemente como una *matriz* para nuevas proposiciones, un «punto de partida»; 3) lo que puede surgir a partir de tal matriz es la *versión*, «disciplina para apropiación»; 4) *gráfico* es la forma final que toma el poema, totalmente integrado a la propuesta crítica general, es decir, se trata de un *proyecto* para nuevas versiones (Dias-Pino 1973).

Carátula de *OVUM 10* n.º 9, dedicado a Tucumán Arde, diciembre de 1971, Montevideo.

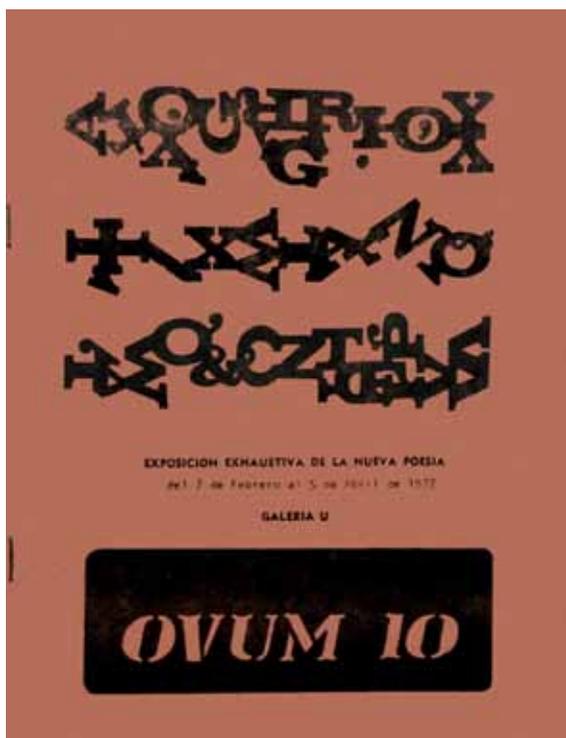


posible que un poeta hiciera un poema presentándolo no como poema en sí mismo, sino como una matriz de otros poemas, incluso ajenos. A partir de esta matriz cualquiera podía realizar su versión del poema valiéndose de los materiales que la industria o la época pusiera a su disposición, pudiendo en cualquier caso alterarla. Yo presenté mi teoría sobre el arte inobjetal.

FD Uno de los últimos números de *OVUM 10* está dedicado a Tucumán Arde.¹⁰ Fue publicado en 1971, cuando el grupo que llevó a cabo dicha experiencia se había disuelto y casi todos sus integrantes habían abandonado la práctica artística. Ese número compiló una serie de documentos de la vanguardia argentina en torno a esa experiencia radicalizada.

CP Llegué a conocer la experiencia de Tucumán Arde a través de una de las revistas que estaba editando

10 Tucumán Arde fue una experiencia crucial en el proceso de radicalización política de la vanguardia argentina en la década de 1960 en la que confluyeron artistas de Buenos Aires y Rosario. Su propósito fue denunciar la gravísima situación económica y social de la provincia de Tucumán, en el noroeste argentino.



Carátula de *OVUM 10* n.º 10, dedicado a la «Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía», mayo de 1972, Montevideo.

Julien Blaine en Francia, llamada *Robho*, donde se publicó un *dossier* con estos documentos.¹¹ Otra fuente fue Elvio Gandolfo de Rosario (Argentina), editor de *El Lagrimal Trifurca*, una revista literaria similar a *Los Huevos del Plata*. Decidí entonces viajar a Rosario para visitarlo y entrevistar a algunos de los participantes de esa experiencia. Desafortunadamente no pude ubicar a nadie. Desde Rosario fui a la ciudad de Córdoba, donde me encontré con el autor teatral y poeta Federico Undiano (cuyo trabajo está también incluido en *Los Huevos del Plata*), que amplió un poco más la información sobre Tucumán Arde. Sin embargo no conseguí prácticamente nada con mi viaje,

11 Julien Blaine coeditó la revista *Robho* entre 1967 y 1971, junto con Jean Clay, Chistine Dupart y Alain-Schifres. El *dossier* se publicó en *Robho* n.º 5-6 (1971), bajo el título «Les fils de Marx et Mondrian» [Los hijos de Marx y Mondrian]. En el editorial de la novena edición de *OVUM 10*, Padín se refirió a Tucumán Arde como una «acción que constituye un mojón en el desarrollo del arte contemporáneo: traslada el objeto artístico de su status único, individual y estetizante a la acción colectiva, política y alteradora al servicio de las fuerzas en ascenso de la historia: “No se trata de interpretar el mundo de diferentes maneras, sino de cambiarlo (Marx)» (Padín 1971).

ni entrevistas ni notas gráficas. Pero como contaba con lo publicado en *Robho*, lo que hice fue traducir esos documentos del francés y publicarlos en el número 9 de *OVUM 10* (que salió en diciembre de 1971), a contramano de la situación que enfrentábamos entonces. Esta situación demuestra lo aislados que estábamos los artistas latinoamericanos, que muchas veces obteníamos más información sobre lo que estábamos haciendo a través de publicaciones del exterior que de las propias fuentes originarias, aunque estuviéramos separados por unos pocos kilómetros.

La exposición como dispositivo táctico de denuncia y crítica

FD *OVUM 10* se cierra con un número dedicado a la «Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía» que organizas en 1972. Ese año conoces al artista chileno Nemesio Antúnez, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, quien te propone llevar la muestra a Santiago. ¿Podrías contarnos este episodio?

CP La «Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía» se estaba exhibiendo en la Galería U cuando nos visitó

Folleto de la exposición «Internacional de la Nueva Poesía», 1969, Galería U, Montevideo.



Nemesio Antúnez. Se interesó por la muestra y me comprometí a enviarla a Santiago de Chile al año siguiente para que fuera exhibida en el Museo. Antúnez me indicó que llevara los materiales de la exposición a la Embajada de Chile, desde donde los enviaría a Santiago. Dejé allí siete cajas con toda la exposición, llenas de obras, libros, revistas, catálogos y discos. Por entonces ya se había producido el golpe de Estado en Uruguay, el 27 de junio de 1973, y poco después de llevar los materiales a la Embajada ocurrió el golpe en Chile, el 11 de septiembre. Antúnez se vio obligado a dejar el país inmediatamente, por lo que perdimos contacto. Yo estaba muy comprometido con la propia situación política del Uruguay y no me animé a buscar el material en la Embajada. Temí que me detuvieran, lo que era factible ya que había agentes de la CIA del Plan Cóndor que coordinaban en red todas las acciones de las policías y los ejércitos de la región. Si aquel material era considerado «no artístico», era probable que cayera preso.

FD Es cierto. Sin embargo, esta preocupación da cuenta de cómo ustedes mismos estaban concibiendo esta producción en términos no solo «artísticos», pues

se trataba de prácticas implicadas en transformar los modos de vida. En tal sentido, exige pensarse no solo desde sus efectos en el propio campo sino también en su voluntad de desbordarlo a fin de intervenir en las dinámicas colectivas de transformación social. Para ustedes era evidente que no se trataba tan solo de una mera exposición de arte...

CP Claro. Es que para nosotros esta exposición era un instrumento de lucha, como posteriormente fueron todas las muestras de *arte correo* que hicimos. ¡Luchábamos a través de estas exposiciones! Si observan la serie de exposiciones de *arte correo* desde el año 1984 en adelante, pueden ver una coherencia en esta dirección. Por ejemplo, la que hicimos en 1984 se llamaba «Primero de Mayo». Luego organizamos muestras por la Revolución Sandinista, contra Augusto Pinochet (con una antología de artistas chilenos), por las libertades en Paraguay, por Nelson Mandela, entre otras.

FN Lo mismo podemos decir del «Festival de la Postal Creativa», en la Galería U en 1974. Al respecto nos gustaría preguntarte, ¿cómo consideras el hecho de que prácticas cuya circulación se da a través del correo

postal, y de estas redes alternativas que mencioná-
bamos hace un momento, se exhiban en una galería de
arte? Se trata de una opción que podría parecer incluso
contradictoria con la propia dinámica del *arte correo*.

CP Enrique Gómez siempre nos había apoyado y
también lo hizo en esta ocasión, cuando la situación
de dictadura hacía difícil encontrar un espacio para
exponer una muestra de estas características. Por
otro lado, si bien la Galería U era una galería comer-
cial, también es cierto que operaba como un espacio
alternativo. En esos años cobijó prácticamente todas
aquellas manifestaciones artísticas que eran rechaza-
das por el circuito oficial. Allí se hicieron las pri-
meras *performances* en Montevideo, así como también
múltiples manifestaciones artísticas no consideradas
por la crítica local, entre ellas la poesía experimental,
el *arte correo* y otras expresiones como el *Dibujazo*.
La galería se cerró a mediados de 1975 debido a que
Enrique Gómez se exilió en España.

FD ¿Cuáles son las circunstancias de tu detención
por parte de la dictadura en 1977?

CP Caí preso el 25 de agosto de 1977, en plena fiesta
nacional.¹² Un equipo de inteligencia de la policía irrum-
pió por la noche en mi casa, un apartamento pequeño
en el cual vivía con mi señora y mi pequeña hija. Entra-
ron y revisaron toda la biblioteca y me preguntaron si
tenía armas (que no tenía). A Jorge Caraballo, con quien
habíamos trabajado juntos en la edición de *OVUM*, tam-
bién lo apresaron esa misma noche. Recuerdo que en el
sitio al que nos llevaron se escuchaba el himno nacional
muy fuerte, para ocultar los gritos de las torturas.
Eso nunca lo voy a olvidar. Era un centro de detención
primaria que quedaba en pleno centro de Montevideo,
la Tintorería Biere. Los primeros meses estuve desapa-
recido. Nadie sabía dónde estaba, ni siquiera mi señora.
Fueron tres meses aproximadamente durante los cuales
no sabíamos qué podía pasar. Teníamos claro que sin
registro formal de la detención terminaríamos en las
listas de desaparecidos. Por ese motivo, cuando me
informaron que iba a ser llevado al Juzgado Militar para

que me condenaran, fue como volver a vivir. Ahí tuve la
certeza de que no me iban a matar.

Durante esos meses y de acuerdo a los interrogatorios
que me hicieron, pude darme cuenta de los motivos de
nuestra detención. Estaba la posibilidad de que hubiera
sido por la distribución de los boletines del PC, pero
no fue por eso. Tampoco por la actividad artística con
OVUM, aunque los militares usaron algunas publicaciones
como prueba para condenarme por el delito de «escar-
nio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas». Mi
detención tenía que ver con una acción de boicot a la
sección de arte latinoamericano instituida en la X Bienal
de Arte Joven de París. Desde un año antes veníamos
llamando al boicot con otros artistas. Los organiza-
dores de la Bienal solicitaron al gobierno uruguayo
que se hiciera cargo de dicha sección y los militares
designaron al entonces director del Museo Nacional de
Artes Visuales de Montevideo. El artista mexicano Felipe
Ehrenberg —entonces integrante del grupo Proceso
Pentágono— me advirtió de las gestiones que el direc-
tor del MNAV estaba realizando en América Latina. Este
ofrecimiento de los franceses estaba relacionado con
cierta legitimación política y cultural que buscaban los
regímenes dictatoriales en América Latina. Por supuesto
nos opusimos a esto y planeamos vía correo hacer una
acción de denuncia, crear una suerte de «contra-bie-
nal». Varios de los grupos mexicanos invitados a parti-
cipar en la Bienal también intervinieron en la acción de
boicot. Felipe Ehrenberg coordinó la oposición.¹³

FN Tu detención y la de Caraballo generaron una
potente campaña impulsada por artistas correo de

12 El 25 de agosto se celebra en el Uruguay la declara-
ción de independencia frente a Brasil, acontecida en 1825.

13 En 1980 Felipe Ehrenberg compiló las cartas y decla-
raciones escritas en torno a la acción de denuncia en la bienal
parisina en el libro *Expediente Bienal X*, publicado en México bajo
el sello Libro Acción Libre (Beau Geste Press). Allí se reproduce
una carta de Clemente Padín, dirigida a Ehrenberg y fechada
en Montevideo el 13 de junio de 1977, poco más de dos meses
antes de la detención del artista por la dictadura. La firma de
Padín y un párrafo de la carta aparecen tachados, ya que en
1980, cuando el libro fue publicado, el artista se encontraba
aún bajo libertad vigilada. Junto a la firma tachada, el editor
escribió: «Fotocopia original del texto del uruguayo del cual
omitimos referencias personales por razones comprensibles».

todo el mundo y que involucró asimismo a Amnistía Internacional, exigiendo la libertad de ambos.

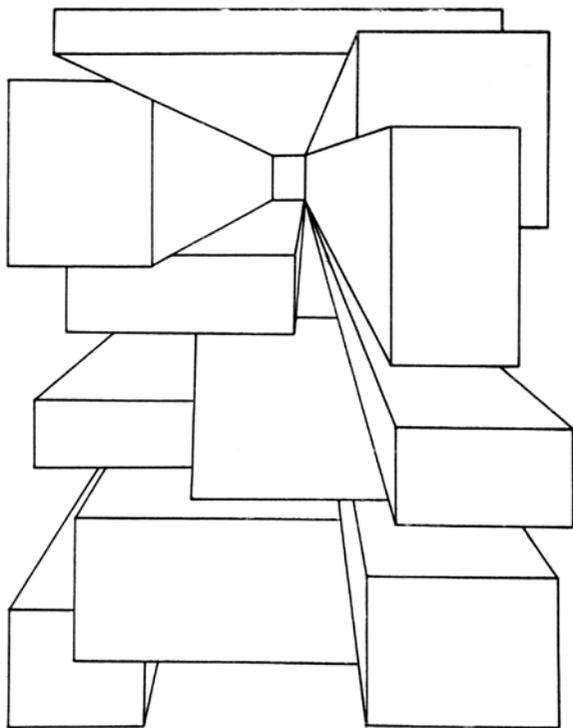
CP Mi señora me contaba en sus visitas a la prisión que le llegaban llamadas de Buenos Aires, de São Paulo y de Río de Janeiro, y que por esa vía les informaba de mi situación. Cuando en 1984 salgo de la cárcel me entero de cómo fue ese proceso durante mi encierro. Lo más curioso, debo admitirlo, es que la juntada de más de cinco mil firmas no tuvo tanta fuerza en la demanda pública por liberarme. Lo que tuvo más importancia en el cambio de la carátula de mi expediente militar fue la intervención de un senador demócrata de California (EE. UU.); el Pen Club de San Francisco hizo una fuerte requisitoria al senador Alan Cranston, quien intercedió ante el departamento de Estado norteamericano. Llamaron desde el gobierno de Estados Unidos a encargados en Montevideo y al día siguiente yo estaba fuera de la cárcel, pero bajo el rótulo de «libertad vigilada». Eso ocurrió a los dos años y tres meses de estar preso (mi condena era de cuatro años). En esa ocasión me cambian la condena y me hacen vivir un total de siete años fuera del circuito cultural. O sea, me dan tres años más de

cárcel...! Sin poder salir de Montevideo, ni trabajar, ni recibir nada por correo. Obligado a presentarme cada sábado a un cuartel para contarles qué había hecho durante la semana, con quiénes había hablado, dónde había ido y otros detalles. Fui liberado en noviembre de 1979 y hasta 1984 tuve que hacer esto semanalmente. Y como condición para recobrar mi pasaporte me exigieron pagar todas las «expensas carcelarias». Eran 1.200 dólares por lo que me habían dado en la cárcel, ropa, jabón y comida. No tenía forma de pagarlas. Finalmente, fueron pagadas por la Embajada Alemana, que entonces me ofreció una beca para participar de una residencia de tres meses en Berlín Occidental. Gracias a ellos pude viajar y retomar mi vida artística después de siete años. En 1984, cuando recuperamos la democracia en el Uruguay, retomé la comunicación con la red.

FN Durante el periodo en que estás bajo libertad vigilada te invitan a participar en la XVI Bienal de São Paulo (1981), curada por Walter Zanini. Se trata de una edición significativa dentro de la Bienal, ya que con ella culminó oficialmente el boicot internacional de más

Postal enviada por Guillermo Deisler en el marco de la campaña internacional por la libertad de Padín y Caraballo, 1978.





Clemente Padín, dibujo de la serie *Celda*, 1980.

de veinte años al evento, acusado por complicidad con la censura militar impuesta por la dictadura brasileña. ¿Qué decides proponer?

CP En razón de que estaba bajo libertad vigilada y no podía salir de Montevideo, les entregué un proyecto que se llamaba *El artista está al servicio de la comunidad*. Esa acción ya la había realizado en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo en 1974, precisamente cuando el mismo Zanini era su director. En esta segunda ocasión mandé la propuesta con algunas modificaciones. Fue realizada por el actor vasco Francisco Inarra —que lamentablemente falleció hace pocos meses—. Inarra debía conducir a los espectadores sobre una base con ruedas e informarles sobre la muestra y las obras allí expuestas, poniéndose totalmente a la disposición para eventuales aclaraciones.

FN En 1983 realizabas el libro de collages y fotomontajes titulado *Enciclopedia visual de América Latina*. ¿Cuál el fue el punto de partida para componerlo?

CP Como tenía tanto tiempo libre —recordemos que no podía trabajar— trataba de suplirlo con la «pesca»;

iba a pescar todos los días y lo que conseguía lo vendía en la calle. Quería ayudar de alguna manera en la economía familiar, porque mi señora estaba manteniéndonos desde hacía años. Aquella época fue muy productiva a nivel de creación visual. No solo realicé la *Enciclopedia*, sino varios otros trabajos como las serie de dibujos con tiralíneas, *El Penal* (1979) y *Celda* (1980).

La *Enciclopedia visual de América Latina* surge a partir de una enciclopedia comercial de la historia de Latinoamérica que circulaba en esos años. Se trataba de una publicación encarada bajo el punto de vista de un lector del primer mundo, era profundamente paternalista y muy tendenciosa. Me propuse hacer una enciclopedia visual con una mirada de la situación social en cada país. Los domingos solía vender libros y revistas usadas en la Feria Tristán Narveja, la más importante de Montevideo. Así fui juntando los materiales gráficos para mi trabajo. Este material incluía, además de los hechos históricos relevantes, obras de otros artistas latinoamericanos relacionadas con la trama social y política de América Latina. Poco a poco reuní casi

cuatrocientas páginas que fueron exhibidas en Buenos Aires por primera vez en los ochenta y, más tarde, en el Instituto Goethe de Montevideo.

FD Hace un momento mencionaste tu viaje a Alemania Occidental en 1984. ¿Podrías contarnos acerca de esa residencia?

CP Al principio no pude hacer ningún tipo de contacto por las obvias dificultades con la lengua. Pero al poco tiempo nos conocimos con el artista y antropólogo alemán Wolker Hamann, quien me puso en comunicación con los artistas que estaban viviendo y trabajando allí. En aquel momento en Berlín Occidental se vivía una efervescencia estimulante desde el punto de vista artístico. Estaban allí Emmet Williams, Wolf Vostell, Ken Friedman, Joseph Beuys, entre otros. Berlín Occidental constituía la vena abierta al mundo socialista; sin embargo, también existía en esa ciudad la voluntad de convencer de que lo mejor era consolidar el régimen capitalista. Con esa residencia artística, si por un lado me estaban llevando a Alemania para que se conociera mi obra y estaban financiando mi proyecto, seguramente importaba más lo que se podría mostrar para persuadir a Berlín Oriental. Todo lo que hacían iba dirigido a la República Democrática Alemana, y evidentemente contra la Unión Soviética.

Organicé una exposición de *arte correo* latinoamericano, titulada «América Latina, hoy, 1984», en la galería más importante de Berlín Occidental, dirigida por René Block, la DAAD Galerie. El día de la inauguración realicé *Por el arte y la paz*, una *performance* que era una especie de «inventario» de los mecanismos de tortura empleados por las dictaduras en América Latina. La acción duró aproximadamente unos treinta minutos. Leí además un manifiesto muy crudo. Fue sin duda un acto de denuncia más que una obra de arte.

FD Ese mismo año participaste de un encuentro en Rosario.

CP Ese encuentro fue organizado por Jorge Orta y su hermana, Verónica. También participaron Graciela Gutiérrez Marx y Susana Lombardo. Bajo la consigna «Por un arte de base sin artistas», propusieron una



Aspectos de la *performance* de Clemente Padín *Por el arte y por la paz*, durante la inauguración de la muestra de arte correo «América Latina, Hoy, 1984», 21 de mayo de 1984, DAAD, Berlín Occidental.



Aspecto de la organización del «I Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte Correo», 1984, Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario. De izquierda a derecha: Claudia del Río, Martín Eckmeyer, Clemente Padín, Nicteroi Argañaraz y Mamablanca.

acción de «transplante» de piedras, plantas y arena de la playa de Punta Lara (en La Plata) al río Paraná (en Rosario). La acción remitía a algunos de los «señalamientos» de Vigo.

Mi propuesta fue hacer un día de huelga de hambre por las libertades en Latinoamérica. Ese día mandamos telegramas a diversos puntos de América Latina, a amigos y artistas de la red, como César Espinosa, Jesús Romeo Galdámez, Samaral, Luis Pazos, Edgardo Vigo, entre otros, invitándolos a participar en la convocatoria. Además constituimos, ante escribano público, la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo.

FN ¿Cuáles eran los principales objetivos e intenciones de esta Asociación?

CP Fundamentalmente pensábamos reunirnos para realizar proyectos en común en favor del restablecimiento de las libertades en América Latina.¹⁴ La huelga

14 La Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo se constituyó el 31 de agosto de 1984 en el marco del Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte Correo, con sede en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario. La comisión provisional de la asociación, encargada de la redacción del proyecto de estatutos, estuvo integrada por Nicteroi Argañaraz, Claudia del Río, Graciela Gutiérrez Marx, Susana Lombardo, Mamablanca, Jorge Orta, Verónica Orta, Clemente Padín y Marina Rothberg.

de hambre fue la primera acción que realizamos. También organizamos una campaña exigiendo la libertad del hijo de Eduardo Díaz Espinosa, un *artista correo* de Antofagasta (Chile). Andrés Díaz Poblete, su hijo, había sido detenido y estaba sufriendo lo que se conoce como «transplante geográfico»: lo pasaban de un lugar a otro... en este caso, desde Antofagasta, que tiene temperatura constante de cuarenta grados, a las zonas heladas de los mares del sur, sin que lo pudiera prever o prepararse. Finalmente lo liberaron. Lo traje a mi casa y estuvo viviendo aquí casi seis meses hasta que se trasladó a Brasil. También impulsamos la exposición de *arte correo* «Por el derecho de nacer», en 1985, en repudio a la dictadura de Pinochet. Con similares estrategias, en 1984 el grupo Solidarte de México organizó una muestra sobre los desaparecidos en América Latina para la primera Bienal de La Habana —propuesta que tuvo mención especial de la Bienal por su contenido político y social—. Al año siguiente presentamos esta exposición en Montevideo, en el local del PIT-CNT (Plenario Intersindical de Trabajadores y Convención Nacional de Trabajadores).¹⁵ Todas estas exposiciones difundían arte, pero su propósito era político, no cabía duda.

15 La muestra, titulada «Desaparecidos políticos de Nuestra América», fue presentada en Montevideo por la Asociación Uruguaya de Artistas Correo —integrada por el mismo Padín (que fue su presidente), Nicteroi Argañaraz, Jorge Caraballo y Antonio Ladra— en adhesión a la «Semana internacional del detenido-desaparecido».

Clemente Padín y Jorge Caraballo en la exposición de arte correo «Contra el bloqueo a Nicaragua», en la Biblioteca de AEBU (Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay) afiliada al PIT-CNT (Plenario Intersindical de Trabajadores y Convención Nacional de Trabajadores), 1985. La exposición fue organizada por la Asociación Uruguaya de Artistas-Correo



FD En estos años también organizaste la muestra colectiva «Rojhaju Paraguay».¹⁶

CP En Montevideo había un Comité de Ayuda al Pueblo Paraguayo, y les propuse hacer una exposición con artistas latinoamericanos con los cuales mantenía contacto, en repudio a la dictadura de Alfredo Stroessner en el Paraguay, que se extendió entre 1954 y 1989. Cuando me llegaron los materiales los mostré en Montevideo y casi inmediatamente me proponen llevarla a Cuba. Yo no sabía que era para la tercera Bienal de La Habana, lo supe más tarde. Aún conservo algunas obras, pero la gran mayoría las doné al Comité para sus movilizaciones. Considerábamos estas obras de arte como instrumentos de denuncia. Otra cosa era considerar las obras en sí mismas, o su calidad estética. En verdad eran obras de arte; pero para nosotros esto era una categorización secundaria. Lo primero, lo que realmente importaba, era cuánto podían influir en la gente cuando tomaban contacto con esos trabajos.

¹⁶ «Rojhaju» significa «te amo» en guaraní, lengua de los guaraníes, pueblo nativo de la región del noreste de Argentina, suroeste de Brasil, sureste de Bolivia y la mayor parte del Paraguay. Desde la reforma de la constitución paraguaya en 1992 el guaraní es, junto con el español, una de las lenguas oficiales de ese país.

Referencias bibliográficas

- Deisler, Guillermo. 1972. *Poesía viva en el mundo*. Santiago de Chile: Mimbres.
- Dias-Pino, Wladimir. 1973. *Processo: Linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- Ehrenberg, Felipe. 1980. *Expediente Bienal X*. México D.F.: Libro Acción Libre.
- Padín, Clemente. 1975. *De la représentation a l'Action*. Marsella, Francia: Nouvelles Éditions Polaires.
- Padín, Clemente. 1983. *Enciclopedia visual de América Latina* [libro de collages y fotomontajes inédito].

Revistas

- DOC(K)S*, n.º 1, Marsella, 1976. Editor: Julien Blaine.
- Los Huevos del Plata*, n.º 0 al n.º 13, 1962-1969, Montevideo.
- OVUM 10*, n.º 1 al n.º 10, 1969-1972, Montevideo. Editor: Clemente Padín.
- OVUM*, segunda época, n.º 1 al n.º 6, 1974-1976, Montevideo. Editor: Clemente Padín.
- «Les fils de Marx et Mondrian. Dossier argentine» [Los hijos de Marx y Mondrian, dossier argentino]. 1971, en: *Robho* n.º 5 y 6. Julien Blaine et ál. (eds.). Paris.

a:dentro

MÁS ALLÁ DEL DOGMATISMO

«Coloquio Errata# 0, El lugar del arte en lo político»
Fundación Gilberto Alzate Avendaño, sala de eventos
de la BLAA
21 al 23 de julio del 2010

Los pasados 21, 22 y 23 de julio se llevó a cabo el coloquio «El lugar del arte en lo político», organizado por la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Como primer encuentro académico de esta revista especializada de arte, resulta significativo que su interés primordial girara en torno a la política y sus manifestaciones desde el arte y, más revelador aún, que su público fuera mayoritariamente juvenil y que dos de los tres días tuviera como protagonistas a jóvenes artistas investigadores y colectivos con claras posturas activistas. Junto a ellos, teóricos del arte y de la museología, activistas y protagonistas de los hechos narrados le dieron un amplio contexto al tema, lo que creó un interesante equilibrio en la distribución de los temas presentados.

Los tres días estuvieron divididos en ejes temáticos puntuales: la descripción del reciente interés historiográfico por recuperar la historia del Taller 4Rojo por parte de tres grupos de investigación (Alejandro Gamboa, Transhistoria y Taller Historia Crítica de Arte), así como la versión de algunos de sus protagonistas (Diego Arango, Humberto Giangrandi y Pedro Alcántara Herrán, interpelados por la historiadora Ivonne Pini); la presentación de tres casos de militancia político-artística nacionales (Bogotrax, Sursystem y HOGAR), así como la muestra de diversos casos internacionales que evidencian el impacto que han llegado a tener algunas experiencias y las preguntas que

surgen detrás suyo (Marcelo Expósito, que se presentó en teleconferencia desde Argentina). El último día estuvo destinado al análisis de las estrategias estéticas y los límites de la acción de la relación arte/política (Ana Longoni, Conrado Uribe, Gabriel Posada y Claudia Girón).

A pesar de la apretada agenda, se cumplió el programa en su totalidad. Quedó, sin embargo, pendiente la ronda de preguntas del público.

Aunque fue la última conferencia, Claudia Girón, activista de derechos humanos y miembro de la Fundación Manuel Cepeda, puso el dedo en la llaga al decir que, pese a que los actos simbólicos generan emoción y permiten hacer catarsis, algo pasa en Colombia porque estos no trascienden ni promueven la toma de responsabilidad de la sociedad. «¿Qué es lo que hace tan marginal el discurso de los derechos humanos en nuestro país a pesar de todo lo que estamos haciendo por ellos?», se preguntó, sin encontrar respuesta. Justamente este punto lo había dejado esbozado el día anterior Marcelo Expósito, así que oírlo desde la mirada de quien aboga por las víctimas no puede más que llamar la atención sobre los límites y alcances de las propuestas estéticas. «El arte no es suficiente, se necesita de la acción directa colectiva [...] El recuerdo es revolucionario en la medida [en] que rescata un fragmento del pasado que se encuentra en peligro, y

Gabriel Posada, *Magdalenas por el Cauca*, 2008, Valle del Cauca.
Foto cortesía del artista.



ese rescate cobra forma en una imagen que relampaguea de repente como una llama de esperanza», decía, parafraseando a Walter Benjamin.

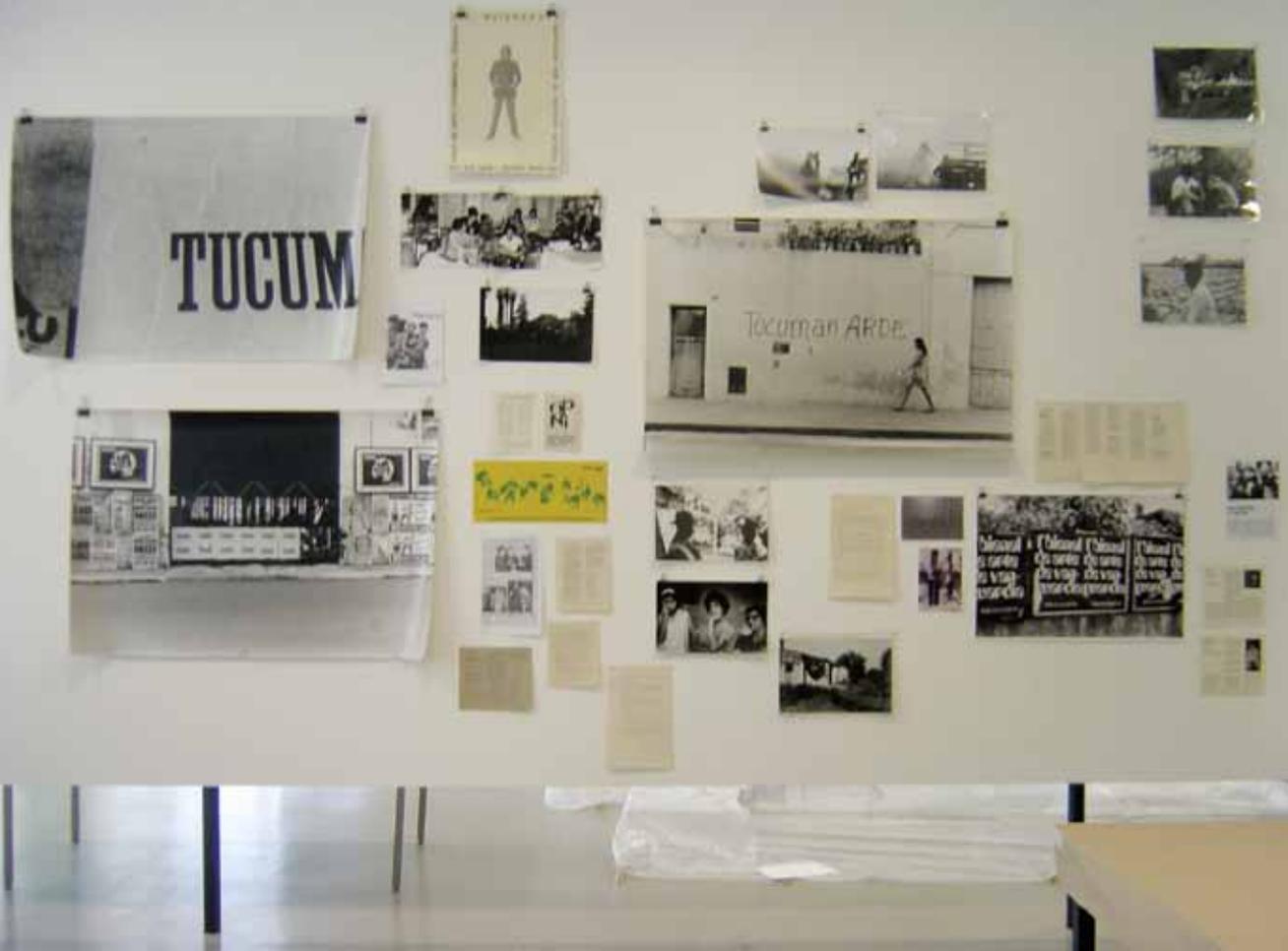
Y esto hace precisamente el proyecto *Magdalenas por el Cauca* del artista pereirano Gabriel Posada. Su obra enciende una llama en el espectador. Y genera una acción colectiva. El artista, motivado por la necesidad de expresar su indignación frente al silencio y el olvido de esta guerra que prefiere no nombrarse, a través de un gesto artístico les devuelve a las madres que han perdido un hijo la posibilidad del recuerdo, del duelo, del ritual. Poner el rostro de los familiares de los desaparecidos —elaborados colectivamente con la comunidad, con fotos o prendas que le pertenecían a la víctima y que el artista interviene— a navegar por el río en el que han visto desaparecer a sus parientes, el Cauca, les permite despedirlos junto con una comunidad que los acompaña en el dolor. Hace de su duelo un acto colectivo en el que todos se reconocen en el otro. Logra hacer de un acto privado un encuentro

colectivo. Es una acción profundamente poética y liberadora, dolorosa.

Un acto de esta naturaleza ejemplifica bien lo que Ana Longoni se preguntaba: cómo recordar un evento como este en el futuro y si su lugar debe ser en el museo o escenarios tradicionales como exposiciones de arte o bienales. Precisamente, en ese proceso de revivir un episodio pasado, pueden cometerse faltas graves, a pesar de las buenas intenciones, comentaba la investigadora. Por ejemplo, en la Documenta XII de 2007, el curador Robert Gober quiso revivir, a través de un par de paneles con fotografías, el episodio argentino de Tucumán Arde (1968),¹ haciendo una infortunada y descontextualizada presentación que hizo que se perdiera completamente la fuerza de la acción política de su momento. «Panelizó la historia —decía Longoni—. Una lectura mítica convierte estos restos documentales en una obra en sí misma con el riesgo que ello trae: el documento deviene un objeto estetizado». Para ella, reducir estos acontecimientos históricos a una lectura puramente formalista es grave y, en ese sentido, al igual que se ha reducido la lectura de los objetos de Lygia Clark (que son una denuncia a las torturas y dictadura del Brasil), se desactiva su potencia crítica al ingresar al museo.

Este es un punto álgido en el que ella, indudablemente, no es dogmática. Previene del peligro, pero no desaconseja su uso. Incluso incentiva al riesgo que

1 En la provincia agrícola de Tucumán fueron cerrados por el gobierno dos ingenios azucareros, hecho que trajo como consecuencia el empobrecimiento de sus habitantes y trastornó su quehacer diario. Sin embargo, según la información suministrada por la prensa, controlada en su gran mayoría por agentes de la dictadura, nada malo estaba pasando. Así, un grupo de artistas rosarinos, conscientes de la mala situación en la que se hallaban estas personas, se dio a la tarea de investigar cuáles eran sus carencias y necesidades, y así fueron documentando algo que la prensa no estaba registrando. La cadena de males tenía que ver con la falta de ingresos de las familias y sus consecuencias: deserción escolar, enfermedad, hambre. Una vez recolectada la información en un juicioso trabajo de campo, se propusieron exhibirlo al público que quisiera verlo. En un momento político en donde cualquier reunión de siete personas era censurada por sospechosa, haber reunido en el edificio de la Confederación General del Trabajadores (CGT) a tres mil personas en un día fue un hecho histórico. De esa reunión, llena de pruebas documentales de la realidad de toda una comunidad, quedaron fotografías que hoy son motivo de reflexión.



Grupo de Artistas de Vanguardia, Tucumán Arte en «Documenta XII», 2007. Archivo y fotografía tomada por Graciela Carnevale.

significa pensar el museo de otra manera, de modo que se cuestione esa noción de inmovilidad e incapacidad de disponer los objetos de una manera crítica y reflexiva del pasado para activar el presente, que es, a fin de cuentas, la apuesta de la nueva historiografía. Los ejemplos que Longoni mostró fueron prueba de ello: en ese año de 1968 cada acto de «insurrección» era una *performance*: irrumpir en una inauguración del artista argentino Jorge Romero Brest y «secuestrarlo», retenerlo por unas horas como demostración de que se tenía sometido el «establecimiento»; bloquear las puertas de una sala de exposiciones en plena noche de inauguración, con candado, pretendiendo que alguien de afuera los «salvara» rompiendo las cadenas y liberándolos; hacer posar a una familia obrera dentro de una sala de exposiciones, pagándoles a sus miembros el doble de su jornal. Cada gesto tiene un carácter político y problematiza el lugar del museo. Esos actos permanecen actuales por la profundidad de sus postulados y

su sofisticada, mas no críptica, apuesta estética. La cena en contra de la Organización Mundial del Comercio, llevada a cabo por los Desocupados Felices, en Colonia (2007), es una actualización de las inquietudes que pueden llevarse al espacio museo. La comida se va pudriendo con el pasar de los días, perturbando el orden y desmoronando la idea de que dentro de las cuatro paredes del museo todo huele a formol, higiénicamente aséptico.

Es tan pesada esta idea del museo como sinónimo de anacronismo e imposibilidad de cambio, que resulta dicente la actitud del curador del Museo de Antioquia, Conrado Uribe, excusándose de antemano por su presentación, pues él venía a hablar de un lugar al que aparentemente no le interesaría cambiar su manera de narrar la historia al estar legitimado en la necesidad de su existencia. Demostró, sin embargo, que dentro de dichas instituciones, museos nacionales y regionales, están haciéndose importantes esfuerzos por

«Coloquio ERRATA# 0, El lugar del arte en lo político», julio del 2010, Bogotá. De izquierda a derecha: Ivonne Pini, Pedro Alcántara, Diego Arango y Umberto Giangrandi. Foto: Pablo Adarme.



transformar la linealidad con la que se ha contado la historia por décadas en el país. Hacer una exposición como «Destierro y reparación», en un país que no reconoce el conflicto armado, es un gesto político de memoria, semejante al que señalaba Expósito. ¿Que fue ambiciosa al pretender transformar a los espectadores y no cumplió del todo sus expectativas? No lo negó, pero quedó como un importante precedente que va ligado a los proyectos del Museo y el resto de sus exposiciones y no es ajeno al interés de otras instituciones museales del país.

En ese sentido, el reto es grande para los jóvenes investigadores del Taller 4Rojo y su apogeo durante los setenta en Colombia. Tendrán que cuidarse de no mitificar el movimiento ni descontextualizarlo. La tentación de condenar por simplista la clasificación que en los ochenta recibió de ser un movimiento de «arte político» (Taller Historia Crítica de Arte) puede tener el efecto contrario del que habla Longoni: limitarse a

la descripción formal. Señalar una posible censura en contra del grupo merecía una mayor explicación por parte de los investigadores. No todos los participantes de la sala tenían por qué conocer el contexto político de Colombia al inicio de los ochenta y si ello pudo haber tenido algún efecto en el desarrollo del proyecto artístico-político. Es claro que aún están en un estadio incipiente de investigación. Los grupos están haciendo un juicioso rastreo documental (Transhistoria), realizando entrevistas a sus protagonistas (Taller Historia Crítica de Arte y Transhistoria) y conformando un archivo que sus creadores nunca se dieron a la tarea de consignar, justamente como un método consciente de «solo permanecer en el presente», como aseguró Diego Arango. Ya se empiezan a delinear las intenciones del grupo de artistas, llenos de visiones encontradas y con la conciencia plena de que eran tiempos dogmáticos y de que bajo el influjo de la revolución empuñaron sus armas artísticas, buscando circular por fuera de las esferas tradicionales

del arte. De hecho, con esa meta, exploraron los métodos más innovadores que en su momento daba el arte para llegarle a un mayor número de personas: la fotografía, el fotograbado, el *collage*, el grabado, la serigrafía. Sugería Arango que resulta interesante el paralelo que puede hacerse con las redes sociales hoy en día, así como el uso de la tecnología de reproducción de la imagen, como medios de difusión infinitos e imparables. Valdrá la pena ver de qué manera se desarrolla el estudio de este movimiento con ojos del presente. Precisamente, allí está el gran aporte que le harán a la historia del arte colombiano las investigaciones en curso.

Asimismo, si bien los colectivos que mostraron sus experiencias comunitarias tienen intereses puntuales —a veces excesivamente lúdicos— y una clara posición independiente, pecan de caer en la trampa del lenguaje y la pose: «No recibimos financiación por lo que implica la relación con las instituciones», «recibir apoyo económico es reconocer y aceptar el estado de las cosas existente», «porque allí donde no hay autoridad no hay cabida para la servidumbre» (Bogotrax). Es un discurso pesado, que no deja de ser dogmático y excluyente. Todo lo que no encaje allí es sujeto de sospecha. No poder ni querer participar en proyectos que no les encajen a la medida («Si queremos publicar lo que nos dé la gana, nos toca pagarlo a nosotros mismos» —Sursystem—) puede llevarlos a replicar lo que pretenden criticar: un discurso hegemónico. Aun con buena intención, «independientes, autosostenibles, comunitarios y solidarios», circulan en lugares donde saben que no serán interpelados. Presentarse fuera de ellos todavía les resulta conflictivo. Grafitear las paredes de la recién restaurada casa que fue del virrey Sámano le significó a HOGAR molestias con los anfitriones; sin embargo, más allá de esto, plantea problemas fundamentales de su disciplina: ¿cuál es el lugar del grafiti? ¿Solo puede quedarse en la calle? ¿Puede simplemente representarse dentro del museo? ¿Pierde su actitud trasgresora dentro de este espacio? ¿Cuál es la particularidad de su lenguaje con relación a su lugar? Todas son preguntas que muestran la complejidad del problema y la gran oportunidad

que este seminario dio para que se dieran cuenta de que no están solos y de que hacer resistencia es una tarea profunda en donde las frivolidades gratuitas se notan demasiado.

En este sentido, los ejemplos presentados por Expósito muestran que pueden hacerse desde el arte postulados que detonan e interpretan problemas sociales trascendentales: el señalamiento con un signo a los homosexuales, a semejanza de la estigmatización que sufrieron bajo el régimen nazista; una acción colectiva para denunciar la desaparición de personas en la dictadura en Argentina (El Siluetazo); la representación de un padecimiento creciente en Francia: el desempleo; la herida abierta de la dictadura de Franco en España.

Cuantas más personas se sientan representadas a partir de un referente que active la memoria colectiva, mayor será la eficacia de la estrategia artística, pues no tiene como fin quedarse en el capricho del gesto, sino en movilizar a la acción: lavar la bandera en Perú como muestra de la indignación de país por la violación de los derechos humanos de su presidente Alberto Fujimori; marcar con una señal de tránsito que a 100 metros vive un genocida (escraches de los HIJOS de la dictadura argentina). «En un país fosa, la memoria debe ser desenterrada por la sociedad», terminó Claudia Girón. Allí radica el lugar del arte en lo político.

Dominique Rodríguez Dalvard

Periodista cultural. Actualmente trabaja en *El Tiempo*. Fue editora de la sección de Cultura de la *Revista Cambio* hasta su cierre en febrero de 2010. Ganadora del premio Simón Bolívar de Periodismo 2009 por un perfil de la artista Doris Salcedo, «La mujer invisible», publicado en la revista *Gatopardo* (México).

LAS VANGUARDIAS, LA CONCEP- TUALIZACIÓN DEL ARTE Y LA BELLEZA HOY

«VIII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte
¿Quién le teme a la belleza?»

Facultad de Artes / Instituto de Filosofía, Universidad
de Antioquia, Medellín, Colombia

1 al 3 de septiembre del 2010

Del siglo XVIII a principios del siglo XX, se supuso que el arte debía ser bello, aunque la belleza no siempre era inmediata y manifiesta en él. La queja del público y de los críticos de arte cuando aparecían los nuevos movimientos artísticos casi siempre se refería a la ausencia de belleza en las nuevas obras, que inicialmente se debió a lo que se consideraba desafiguaciones de la realidad y de las cosas. Tal arte, acostumbraba decir la crítica, parecía ser cómplice de la inmoralidad y el relajamiento de la época. Pero filósofos como David Hume en el siglo XVIII y críticos de arte como Roger Fry a principios del siglo XX daban una explicación del hecho que parecía funcionar: la primera experiencia bien podía ser de choque, pero con educación estética siempre se terminaría por reconocer la belleza de dicho arte. Este criterio no resistió los desafíos de las vanguardias hacia 1915, en casos verdaderamente desconcertantes como los objetos de Marcel Duchamp, actualmente denominados *ready-mades*, y, poco después, las intervenciones y los gestos del movimiento Dadá, ante los cuales se puede decir hoy que son objetos de arte, pero no son y se resisten a ser arte bello. En el caso de

Duchamp, porque su propósito era cuestionar el arte del momento, arte para el mero placer visual sin exigencias de pensamiento; en una palabra, el desafío de Duchamp era el cuestionamiento de la inercia en que se había convertido el arte desde finales del siglo XIX, mero fenómeno estético de gratificaciones sensoriales. Contra ese «arte estético», Duchamp puso sobre el tapete la naturaleza conceptual del arte. En el caso del Dadá, porque su propósito era el destierro de la belleza del arte, la exclusión del arte bello y toda la carga moral y civilizadora con que la gran cultura burguesa europea había identificado su función cultural. Tal carga moral y civilizadora del arte bello no podía ser cierta, si se tenía en cuenta que esa misma burguesía culta era la que había desencadenado la primera gran guerra, la cual había dejado millones de muertos y pueblos en ruinas. El Dadá politizó la belleza, pero no para que la abanderara el arte, sino para enfiar el arte contra ella, pues consideraba que producir arte bello era extenderles un regalo a los verdugos.

Si bien Duchamp confronta el mundo del arte al crear distinciones entre lo que es artístico, sea arte o antiarte, y lo que es estético, lo cual constituye una problemática eminentemente conceptual, el Dadá banaliza las pretensiones formativas y pedagógicas que se le habían atribuido históricamente al arte hasta ese momento. Bondad, belleza y verdad no eran bienes supremos ni se requerían entre sí, ni podían figurar

como programa en el arte del momento, la posguerra. Si en 1896 y 1903 Santayana y Moore podían cifrar los ocios de la existencia ideal en el disfrute de la variedad de la naturaleza, lo infinito del arte y la compañía de sensibilidades semejantes —era una sociedad del bienestar—, en el Manifiesto Dadá de 1918, para una Europa en ruinas, se proclama para el nuevo artista la independencia desenvuelta del «mimportacarajismo» y se enfatiza que «el arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos» (Tzara 1999, 22 y ss). Para el Dadá es el momento del borrón y cuenta nueva. En obvia alusión a la reciente guerra, afirma: «Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos» (Tzara 1999, 24). Pero para esa tarea terapéutica y de limpieza de la mentalidad de los individuos, el arte Dadá ya no se reviste de la función edificante y pedagógica del arte bello tradicional: «La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta» (Tzara 1999, 13), y no debe ser comprensible, pues sería un «producto de periodista». Para el arte Dadá, la crítica de arte es también inútil: «Hay gente que explica porque hay gente que aprende. Suprímanlos y no queda más que Dadá» (Tzara 1999, 51).

La asimilación de los auténticos desafíos de estas vanguardias, que no fueron los del efectismo inmediato del choque, sino los efectos intelectuales y duraderos que disolvieron la relación tradicional entre estética y arte, fue un proceso que necesitó de medio siglo. Solo en 1964, por ejemplo, Marcel Duchamp es convencido por algunos coleccionistas y museos, para que reponga algunos de sus objetos, como *Escurridor de botellas*, de 1913, y *Fuente*, de 1917. Varios de esos objetos estaban destruidos o habían desaparecido luego de su escandalosa presentación, y para el mismo Duchamp, satisfecho con el escándalo, su destrucción en ese entonces no constituyó ninguna gran pérdida para el arte. En ese momento le bastó haber ofendido la concepción estética del arte y sus instituciones.

La asimilación conceptual de los acontecimientos, la comprensión de que el arte era un asunto conceptual, de que arte podía ser cualquier cosa y de que la estética, y con esta la belleza, solo era una opción y una estrategia comunicativa, necesitó de las disputas en que se sucedieron los programas artísticos de la llamada época de las vanguardias. Dicha asimilación necesitó, sobre todo, de la deslegitimación que los artistas que luego fueron llamados *pop* le hicieran a la doctrina excluyente de la abstracción, sobre todo a su posición intransigente de que el arte puro y genuino era el que se centraba en la investigación de sus propios medios, pues el máximo objetivo del arte era ser «arte puro», arte y nada más que arte, en una palabra, calidad estética en grado sumo. El golpe de los artistas con lo que luego se denominó «arte pop» fue haber desmentido el mandato excluyente de lo estético puro y haber desencadenado el pluralismo estético con sus objetos corrientes, llenos de asociaciones mediáticas y de consumo para el espectador, y desprovistos del aura de la calidad estética pura de las obras entronizadas en los severos recintos del museo «moderno».

La importancia de las vanguardias fue haber demostrado que la relación entre arte y estética, que se consideraba definitiva, en realidad no lo era. Eso era también un ataque contra la belleza, la categoría estética paradigmática. Lo que hace de una cosa una obra de arte es ser sobre algo, tener un significado, y, además de esto, que los medios sensibles lo encarnen de tal modo que lo pongan en obra; los medios hacen parte del significado. En el caso de Duchamp, la elección de sus objetos tenía que ver con el dar a entender la naturaleza conceptual del arte, para lo cual la apariencia estética resultaba secundaria; para responderles adecuadamente y tenerlo que pensar, era más contundente en ellos la abstinencia estética que la gratificación. En el caso de Dadá, era tan importante encarnar el *pathos* político y rabioso de su arte, que las cosas o los gestos estéticamente tenían que excluir la belleza y echar mano del choque, la ironía, la ridiculización, la arbitrariedad. En ambos casos, la estética es una demanda retórica o comunicativa del

«VIII Seminario nacional de teoría e historia del arte ¿Quién le teme a la belleza?»,
Obra del artista Carlos Uribe, *Maíz*, instalación, 1992.



significado, algo imposible de anticipar porque hay que ponerla con él, lo que hace que deje de ser lo definitivo del arte.

De hecho, si histórica y culturalmente las estéticas son tan cambiantes en el arte, no pueden ser ellas la que lo constituyen; no debe olvidarse que las estéticas como culturas de la sensibilidad son, en primer lugar, gusto y culturas de vida, y solo en segundo lugar culturas artísticas, y es por ello que la cultura artística desafía o estimula inercias estéticas. En una palabra, con la demostración de que la naturaleza del arte es conceptual, un logro intelectual que para la cultura artística es un punto de no retorno, las vanguardias allanan el camino para dejar la estética únicamente como una opción para el arte, y debido a que la belleza es la categoría estética paradigmática, quedan puestas las condiciones para la desaparición de la belleza de la conciencia artística. Sin estos acontecimientos, no tendríamos hoy el arte

conceptual. Ahora bien, cuando el arte conceptual se vuelve cultura artística común, estética de los artistas y los públicos de arte, la belleza en el arte se convierte en tabú. De Eva Hesse, quien cuidaba tanto de su belleza y apariencia personal, se dice que respecto al arte su lema era «antes repulsivo que bello» (Danto 2005, 126). Esta situación no es deplorable por sí misma sino ventajosa en cierto sentido, pues —como lo hace notar Danto— cuando frente al arte ya no hay la expectativa de que tiene que ser bello, estamos en mejores condiciones para entender por qué, después de todo, el arte sigue siendo algo tan significativo para la vida humana y por qué podemos romper el tabú de la belleza, pues ya no tenemos que concebirla desde el arte y la cultura artística, sino desde donde nace su demanda genuina, desde la vida humana, desde lo que implica una vida humana en un mundo con belleza o sin ella, algo que no es cuestión de gusto o estéticamente opcional (Danto 2005, 51, 72 y 180).

Para este año, ¿Quién le teme a la belleza? será el tema de interés del Seminario, el cual no está dirigido a una cosmética de «retorno al orden» ni es una invitación a buscar nuevos valores en el arte del pasado, razones fáciles de invocar por quienes en nombre de la actitud progresista profesan y predicán el descarte de la belleza; sino más bien, a cuestionar en el arte el discurso en boga contra ella, que el mismo mundo del arte está comenzando a revisar. No hay que temerle a la belleza: no define al arte, no la puede marginar, lo engrandece. Se trata más bien de prestarle atención a sus modos globales de existencia, a la diversidad de sus arraigos culturales, y al potencial de crítica, rebeldía y afirmación de la vida, gracias al cual han surgido tantas obras de arte (Tomado del boletín informativo del Seminario).

Referencias bibliográficas

- Danto, Arthur C. 2005. *El abuso de la belleza*. España: Paidós.
- Haltter (trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- Tzara, Tristan. 1999. *Siete manifiestos Dadá*. Huberto

Por Javier Domínguez Hernández

Doctor en Filosofía de la Universidad de Tubinga, Alemania. Especialista en filosofía de la Universidad Jagellónica, Cracovia, Polonia. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia. Actualmente es docente titular del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Áreas de especialización: Hermenéutica filosófica, Estética y Filosofía del Arte. Miembro del Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, adscrito al Instituto de Filosofía y a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Director de la revista *Estudios de Filosofía* de 1990 a 2000 y, desde entonces, miembro de su comité editorial.

a:fuera

¡NO VENDA SU ALMA: REGÁLELA!

«No Soul for Sale – A Festival of Independents»

Tate Modern, Nueva York

14 al 16 de mayo del 2010

En época de celebraciones bicentenarias, bien vale la pena preguntarse por aquello que realmente conmemoramos y, para esto, lo más elemental debería ser recurrir a quienes definen el lenguaje que heredamos: según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, en su vigésima segunda edición (2001), «independiente» significa «que no tiene dependencia, que no depende de otro, que es autónomo»; y «autónomo»: «que trabaja por cuenta propia».

Para otra celebración, la de los primeros diez años de la Tate Modern Museum de Londres, epicentro mundial del arte contemporáneo, un equipo curatorial conformado por el artista Maurizio Cattelan y los curadores Cecilia Alemani y Massimiliano Gioni decidió tomar como punto de partida el mismo concepto, pero alejándolo de las alusiones emancipadoras y acercándolo a posturas de un arte, digamos, más alternativo. Es así como la realización de un Festival de Espacios Independientes en el Turbine Hall se convirtió en la mejor manera de festejar una década dedicada a la producción de lo más relevante del arte internacional.

En febrero de este año, Casa Tres Patios, de Medellín, y Lugar a Dudas, de Cali, dos espacios alternativos del país que promueven numerosos programas propios de las prácticas artísticas contemporáneas, recibieron

la invitación a participar en este evento —que se realizó entre el 14 y 16 de mayo— y fueron dos de los 72 espacios invitados de todo el mundo —tan solo tres de Latinoamérica— que tuvieron el privilegio de hacerlo. Para ambas entidades sin ánimo de lucro y para el arte nacional en general fue una invitación bastante halagadora y un gran reconocimiento. Fue la oportunidad de proyectarse, por tres días, en este magnífico lugar y compartir, con un público numeroso y exigente, lo que se produce por fuera de los modelos comúnmente aceptados y en correlación con las mismas dinámicas de los diferentes países participantes, entendiendo que el lenguaje es común, que los modelos se repiten, que los intereses se mantienen y que la necesidad de independencia es constante.

Espacios sin nombre, espacios sin espacios, espacios sin obras, espacios fugaces, de pensamiento, de análisis, de crítica, de interrelaciones, de diálogo y de discusión. Espacios temporales o longevos, espacios físicos y virtuales, espacios de publicación y promoción, espacios vacíos y otros absolutamente llenos, espacios móviles y estáticos, en fin, espacios alternativos o independientes conformaron el festival que recibió a más de 93.000 visitantes desde el momento de su apertura, el viernes a las diez de la mañana, hasta su clausura, el domingo a las siete de la noche. Estos lugares cambiantes, renovados y renovadores mantuvieron en firme sus consignas

independentistas durante el evento (como lo han hecho siempre), dejando en claro su carácter de organizaciones que ofrecen experiencias culturales lejanas en otros sectores de la sociedad y que no tienen dependencia, que no dependen de otros o que trabajan por cuenta propia.

Sin embargo, queda aún en el aire la pregunta que se repitió constantemente entre los que nos encontramos en el Turbine Hall durante el festival: todas estas organizaciones *dependen* de unos individuos que, por razones e intereses particulares, crean y crean en lugares que sirven para promover y apoyar proyectos y espacios artísticos que no tienen cabida en las categorías convencionales de galería o de museo. La gran mayoría de estos espacios funcionan con mano de obra voluntaria, con donaciones y con apoyo de pocas entidades, instituciones y gobiernos que reconocen la importancia de sus labores. Algunos espacios participantes asistieron gracias a recursos

donados, otros de su propio bolsillo y, otros tantos, de ingresos combinados. En una encuesta informal, realizada por el grupo Black Dogs de Liverpool —integrante de la feria—, se preguntó a todos los participantes lo que les costaba participar en el evento y el resultado de sumar los gastos de cada uno de los equipos de las organizaciones asistentes fue de £350,000. No sabemos cuánto costó *Shibboleth* de Doris Salcedo o la *Caja de oscuridad* de Miroslaw Balka; no importa, somos independientes y autónomos y, como tal, si no vendemos nuestra alma, decidimos, por gusto propio y con entusiasmo, regalarla para festejar este aniversario de un museo que, desde su inauguración, ha vendido más que £40 millones en libros y £35 millones solamente en regalos, reproducciones y postales (Véase <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7710497/Tate-Modern-at-ten-how-Middle-Britain-learned-to-love-Modern-Art.html>>).



Vista general, montaje: «No Soul for Sale», Turbine Hall, Tate Modern Museum, 2010, Londres. Foto: Santiago Vélez.

«No Soul for Sale», Turbine Hall, Tate Modern Museum, 15 de mayo del 2010, Londres. Foto: Santiago Vélez.



El nombre del evento fue «No Soul for Sale» (no hay alma para la venta o el alma no se vende) y, aun así, la propuesta que los curadores concibieron para el montaje en general en el Turbine Hall fue una especie de *souk* o mercado árabe (irónicamente, un *souk* es un lugar donde casi todo está para la venta y donde inclusive regatear es considerado todo un arte). Para este *souk* se nos asignó, a cada uno de los participantes, un espacio en el piso demarcado con cinta roja, el cual podíamos ocupar de cualquier forma; también nos concedieron una hora en el auditorio para mostrar obras a modo de registro, obras de video-arte o para hablar de nuestros espacios, y que, de este modo, se diera una oportunidad para compartir nuestra experiencia como espacio alternativo con el público en general y con el resto de participantes.

Sally Mizrachi y Carolina Ruiz de Lugar a Dudas, con su característica cordialidad, presentaron un plegable que contenía información sobre todas sus actividades;

un *collage* que reflejaba en imagen y texto sus cinco años de funcionamiento en la ciudad de Cali, sus programas como La Vitrina, sus exhibiciones, talleres, residencias, seminarios, programas de cine y publicaciones. Una fotografía de una baldosa en tamaño real como portada del plegable permitía extenderse en el espacio asignado como si fuera el suelo de la casa que ocupan en el barrio Granada. Así mismo, una pantalla plana que metafóricamente aludía a La Vitrina (espacio donde se realizan constantemente exhibiciones de producción artística contemporánea que propician una interrelación directa con el transeúnte y el público en general) mostraba un registro constante de sus actividades y de esa interacción con la comunidad que le ha valido los más altos reconocimientos en la esfera artística internacional.

Para el caso particular de Casa Tres Patios, quisimos presentar a modo de espejo lo que comúnmente



Vista general, montaje: «No Soul for Sale», Turbine Hall, Tate Modern Museum, 2010, Londres. Foto: Santiago Vélez.

acontece en nuestro espacio en Medellín. Por lo general, nuestros eventos son dinámicos y cambiantes, una exposición se puede cruzar con un concierto o un conversatorio, un *performance* puede adecuarse a los contenidos que en ese momento se tengan en la Casa y el público sabe que allí encontrará una variada oferta de actividades y programas que diversifican cada vez más las manifestaciones de arte contemporáneo de nuestra ciudad.

Fue así que, para los tres días del evento, presentamos nueve obras en total, realizadas por once artistas que, individual o colectivamente, mantuvieron activos los veinte metros cuadrados que delimitaba la cinta roja. Cuatro proyecciones de video, una de ellas en el auditorio, cuatro *performances* en vivo y una escultura en movimiento conformaron el repertorio que variaba cada cuatro o cinco horas y permitía presentar no solo lo que acá producimos sino, también, los artistas que por diferentes motivos acceden o han accedido a nuestros programas de residencias como vehículo de interrelación y diálogo entre culturas y sociedades dispersas y lejanas.

La independencia no hace referencia a la soledad o al aislamiento: cada que realizábamos un cambio previsto en nuestra programación, los vecinos colindantes e incluso los más distantes del gran espacio que ocupábamos se acercaban para compartirnos sus apreciaciones, sus impresiones con respecto al arte latinoamericano y colombiano, ya fuera por desconocimiento, por impacto o por el simple deseo de establecer un diálogo. Ni los organizadores del evento ni sus curadores programaron encuentros para el intercambio de ideas, pensamientos y experiencias entre los participantes; sin embargo, todos encontramos el espacio propicio para crear relaciones con nuestros similares y con ellos hablamos sobre los conceptos que nos unían, lo que nos había llevado hasta allí, lo que nos motivaba cada día a perseguir ese sueño independentista y lo que «vendíamos» o «invertíamos» para hacerlo posible.

Uno de los espacios participantes, Arrow Factory, de Beijing, presentó una obra que sobreponía a la fotografía de un idílico atardecer unas palabras que traducidas serían algo así como: «No solo he sacrificado mi alma para esto, sino también mi tiempo». Esta consigna no aludía a aquellos primaverales días de mayo, ni tampoco al Turbine Hall de la Tate Modern, sino al día a día de nuestros espacios, en las ciudades que habitamos y en las convicciones que tenemos.

Por Tony Evanko

Artista y arquitecto, es el fundador y director de Casa Tres Patios en Medellín. Nació en Albuquerque, Nuevo México, y se graduó de arquitecto en la Universidad de Nuevo México. Desde 1976, su obra ha sido expuesta en galerías y museos en Colombia, Estados Unidos y varios países de Europa. En el 2006 y con el apoyo de una beca Fulbright fundó la Casa Tres Patios, espacio plástico alternativo y residencia para artistas. Actualmente, se dedica a la gerencia de este proyecto, a la docencia y a su carrera artística.

Y Santiago Vélez

Maestro en Artes Plásticas con posgrado en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Ha realizado exposiciones individuales y expuesto su obra en salones nacionales, salones regionales y bienales de Bogotá. Actualmente se desempeña como docente investigador en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia y es codirector de Casa Tres Patios en Medellín.

a:fuera

EL FETICHE, LA IRONÍA Y LA PARODIA

«Fetiches críticos. Residuos de la economía general»

Curadores: Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey

Proyecto del colectivo El Espectro Rojo

Centro de Arte 2 de Mayo de Móstoles de la Comunidad de Madrid.

26 de mayo al 29 de agosto del 2010

Esta es una exposición de tesis que, por ende, no se reduce a exponer obras de 25 artistas sino que las utiliza como otros tantos argumentos en favor de un discurso teórico cuyos autores proponen, además, presentar una clara alternativa a los discursos de validación o legitimación de la práctica artística contemporánea que hoy aparecen como los más extendidos e influyentes en la escena internacional. De allí que la crítica no debe limitarse al contenido específicamente artístico de la exposición, sino que también debe extenderse tanto al discurso que lo fundamenta como al análisis de las relaciones efectivas entre ese contenido y este discurso.

La clave de este último está enunciada en el título de la exposición y consiste en una reivindicación del fetichismo a la que los curadores —los mexicanos Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey— dedican un largo y alambicado ensayo titulado «En defensa del fetiche», incluido en el catálogo de la muestra que está impreso en blanco negro sobre papel periódico y cuyo formato y diseño imitan deliberadamente los de los folletines decimonónicos. Una reivindicación ciertamente polémica, porque implica la negación tanto del proyecto de desmaterialización de la obra de arte enunciado tempranamente por el arte conceptual como la negación de la clase de arte crítico que —según Medina y Botey— todavía adhiere al programa de la «desfchitización», sin caer en la cuenta de

que dicho programa ya no tiene fuerza más que para criticar «al mercado de pálidos gestos desmaterializados de lujo» (Medina y Botey 2010, 15). Pero esta reivindicación es también una reelaboración del concepto de fetiche que realizan los citados curadores apoyándose explícitamente en las teorías y las investigaciones previas de William Pietz, de quien publican en el catálogo mencionado el artículo «El problema del fetiche I» (Pietz 2010). La aproximación al problema del fetichismo por parte de Pietz es la de un filólogo que, sujetando firmemente el término, ubica la coyuntura histórica en la que emerge y después reconstruye cuidadosamente las diversas y sucesivas reinterpretaciones que ha sufrido a lo largo de los dos últimos siglos de la historia de Occidente. Las más influyentes han sido las de Karl Marx y Sigmund Freud, pero Pietz —aparte de relativizarlas— prefiere defender una interpretación del fetiche que se fundamenta en la de Michel Leiris y utiliza a su favor argumentos conexos de Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty. El origen del fetiche está —afirma— en esos «momentos críticos de encuentro excepcional y transacción indefinible entre la vida del yo y la del mundo “que” como recuerdos personales conservan un poder peculiar de conmoerlo a uno profundamente» (Pietz 2010, 92). El fetiche fijaría esa experiencia excepcional, corporizándola o materializándola y situándola histórica y espacialmente (Pietz 2010, 92).

Maria Thereza Alves, *Comercio justo de cabezas*, díptico fotográfico, 100 x 100 cm, 2008. Foto cortesía del CAZM Centro de Arte Dos de Mayo.



2.

La reelaboración de Medina y Botey quiere ser, sin embargo, más desafiante y agresiva que la de Pietz y, por lo mismo, hace suyo el rudo desafío de George Bataille: «reto a cualquier amante de la pintura a amar a uno de sus cuadros tanto como el fetichista ama su zapato» (Bataille 1930). E interpreta, además, las tesis bataillianas sobre el sacrificio y lo sagrado y su defensa del «bajo materialismo» como «ese momento donde el campo semántico del fetiche hace explosión, para derivar su impulso crítico en una lectura anticolonial y antimodernista, al plantear la relación corporal, localizada, material y excedida del fetichismo como un horizonte inalcanzable (al mismo tiempo que imprescindible) al juego artístico» (Medina y Botey 2010, 15). Y alcanza su clímax en esta encendida proclama: «En un giro radical, la operación materialista-artística quisiera remontar el fetiche a su poder de materialidad no dialectizada (no-idealizada, no-sublimada, no-teologizada), capaz de violentar la racionalidad práctica alojada en la hegemonía del marginalismo donde deseo y consumo se rigen por la excitación de la utilidad del capital» (Medina y Batey 2010, 15).

El problema con esta interpretación —que por lo demás es muy estimulante— es que no se corresponde con la

mayoría de las obras expuestas en «Fetiches críticos». Esas obras no apuestan por impactar al espectador exhibiendo en toda su crudeza material objetos que puedan calificarse de bataillianos por ser cosas o cuerpos enigmáticos, amenazantes e irreducibles a cualquier clase de dialéctica. En realidad sus autores optan por la ironía, el humor y la parodia que son estrategias dialécticas que —como bien aclaró en su momento Bajtin (1998)— se diferencian claramente de la risa carnavalesca y de sus perturbadoras fuentes grotescas, en las que también rige el «bajo materialismo» celebrado por Bataille. La ironía resulta ejemplar en *Comercio justo de cabezas* —una obra de Maria Thereza Alves incluida en la exposición—, cuyo motivo no puede ser más atroz ni más favorable al despliegue justificado del discurso anticolonialista reclamado por Medina y Botey. En el 2008 el alcalde de Rouen (Francia) decidió devolver una cabeza tatuada maorí —que formaba parte de la colección del Museo de Historia Natural de dicha ciudad— a la comunidad maorí de Nueva Zelanda. Su decisión tropezó, sin embargo, con el Ministerio de Cultura de Francia, que la rechazó porque consideró «ilegal [disponer de] un artefacto perteneciente al patrimonio cultural de Francia», y a renglón seguido demandó al alcalde (Alves 2010). Además, la polémica desencadenada sacó a la luz que son varios los museos franceses

que atesoran ese tipo de cabezas y que hay cerca de 200 de estos auténticos fetiches de la antropología eurocéntrica en otras colecciones alrededor del mundo. Alves se apropió entonces del lema del «comercio justo», adoptado por diversas ONG humanitarias, y consiguió que Emilie se tatuara y adornara con *piercing* la cabeza y se convirtiera en la primera mujer europea en donar «su cabeza como representante de la cabeza retenida por su gobierno en Francia» (Alves 2010, 19). Esa cabeza sería retenida «en prenda de los restos —explica Alves— y habría de ser devuelta a sus descendientes en Francia cuando al gobierno francés asuma su responsabilidad ética al regresar la cabeza maorí a sus descendientes en Nueva Zelanda» (Alves 2010, 19). Después de esta descripción de la obra de Alves, no creo que haga falta insistir en su carácter irónico y humorístico, aunque su humor sea negro. Pero sí vale la pena, en cambio, subrayar que esa cosa de connotaciones atroces en la que se convierte la cabeza de Emilie se metamorfosea, a su vez, en tropo de un dispositivo retórico irónico o humorístico. Y es justamente por el cumplimiento de este juego de desplazamientos

y sublimaciones por lo que la pieza entera funciona y no porque se reafirme en la pretendida singularidad material del fetiche. Y menos porque fije un momento irrepetible de crisis personal con el mundo, como lo pretende Pietz en su teoría del fetiche.

La parodia domina en la serie *Works of the Chapman Family Collection* —de los Hermanos Chapman obviamente—, en la que se aplica, al campo de los fetiches africanos que fueron tan celebrados por Picasso, Bataille y el resto de los surrealistas, una táctica semejante a la llevada a cabo por Nadín Ospina a las piezas arqueológicas precolombinas. Aunque el resultado, la verdad, es mucho menos incisivo que el que solían lograr las piezas de Ospina. Y paródica es la intención de Jota Izquierdo de apropiarse del título de un célebre ensayo de Walter Benjamin para presentar su irónico análisis de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad pirata*, entendiendo por «pirata» los CD y los DVD pirateados que se distribuyen en la ciudad de México. Como igualmente es paródica la intención de Gustavo Romano que, en su



Gustavo Romano, *Time notes*, documentación de proyecto en proceso, medidas variables, 2004. Foto cortesía del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

proyecto *Time Notes*, imprime y distribuye billetes y bonos que sirven para recuperar el tiempo perdido y no para pagar el tiempo utilizado en el trabajo o en los negocios. O la del proyecto *Hacer dinero* de Federico Zuckerfeld, quien imprimió billetes que por una cara eran de cien dólares y por la otra de cero pesos argentinos, y los arrojó al paso de la multitud en céntricas calles porteñas. Paródica, en fin, es también *Política del ensayo*, el video de Francis Alÿs que documenta una *performance* protagonizada por un pianista, una cantante y una *stripper* que se viste y se desviste interminablemente, mientras se escucha en *off* la voz de Cuauhtémoc Medina comparando la promoción de las teorías del desarrollo en América Latina con una reiterada maniobra de seducción que promete una satisfacción que, sin embargo, nunca llega a consumarse.

Referencias bibliográficas

- Alves, Maria Thereza. 2010. «Comercio justo de cabezas», en: *El Espectro Rojo*, n.º 1. Móstoles: CA2M.
- Bajtín, Mijail. 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bataille, George, 1930. «L'esprit moderne et le jeu des transpositions», en: *Documents*, n.º 8, pp. 5–51.
- Bataille, George, 1930. «Le bas materialisme et la gnosie», en: *Documents*, año 2, n.º 1, pp. 1–8.
- Botey, Mariana y Cuauhtémoc Medina. 2010. «En defensa del fetiche», en: *El Espectro Rojo*, n.º 1. Móstoles: CA2M.
- Pietz, William, 2010. «El problema del fetiche I», en: *El Espectro Rojo*, n.º 1. Móstoles: CA2M.

Carlos Jiménez

Crítico de arte y curador independiente. Profesor de Estética de la Universidad Europea de Madrid.

a:fuera

«Segundo Foro Internacional Latinoamericano para Investigadores Emergentes»
Universidad de Texas, Austin (EE. UU.)
En colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México
15 al 17 de octubre del 2010

La multiplicación de proyectos sobre archivos que comprometen en forma creciente las prácticas museográficas y el hecho de que los archivos constituyan, cada vez con mayor intensidad, una parte substancial de los proyectos de los artistas contemporáneos fueron circunstancias que hicieron parte de la definición del tema del 2.º Foro para Estudiantes Graduados e Investigadores Emergentes que se realizará en la Universidad de Texas, en Austin, entre el 15 y el 17 de octubre de 2010. El foro se vincula con la misión del CLAVIS (Center for Latin American Visual Studies), creado y codirigido por Roberto Tejada y Andrea Giunta en la Universidad de Texas: crear puentes y promover relaciones horizontales de intercambio entre investigadores y centros de investigación sobre arte latinoamericano en América Latina, Europa y Estados Unidos.

Desde su primera edición, en el 2009, el foro se inscribió en una dinámica coparticipativa. En aquella ocasión fue organizado por la Universidad de Texas, la Universidad de Essex y la Universidad de Londres.

ARTE ↔ ARCHIVOS. AMÉRICA LATINA Y OTRAS GEOGRAFÍAS DESDE 1920 AL PRESENTE

El tema convocante se centró en las relaciones transnacionales del arte latinoamericano, considerando los ejes Latinoamérica-Europa, Latinoamérica-Estados Unidos, Latinoamérica-Latinoamérica.

En la presente edición, un comité representado por los codirectores del foro provenientes de la Universidad de Texas (los profesores Roberto Tejada y Andrea Giunta) y de la Universidad Nacional Autónoma de México (el profesor Renato González Mello), en asociación con la Universidad de Barcelona (la profesora Anna Maria Guasch), seleccionó 64 propuestas sobre 110 presentaciones. La alta calidad de los resúmenes llevó a ampliar los estándares de selección que habían dominado en la edición del 2009 (donde se aceptó solo la mitad de las propuestas presentadas).

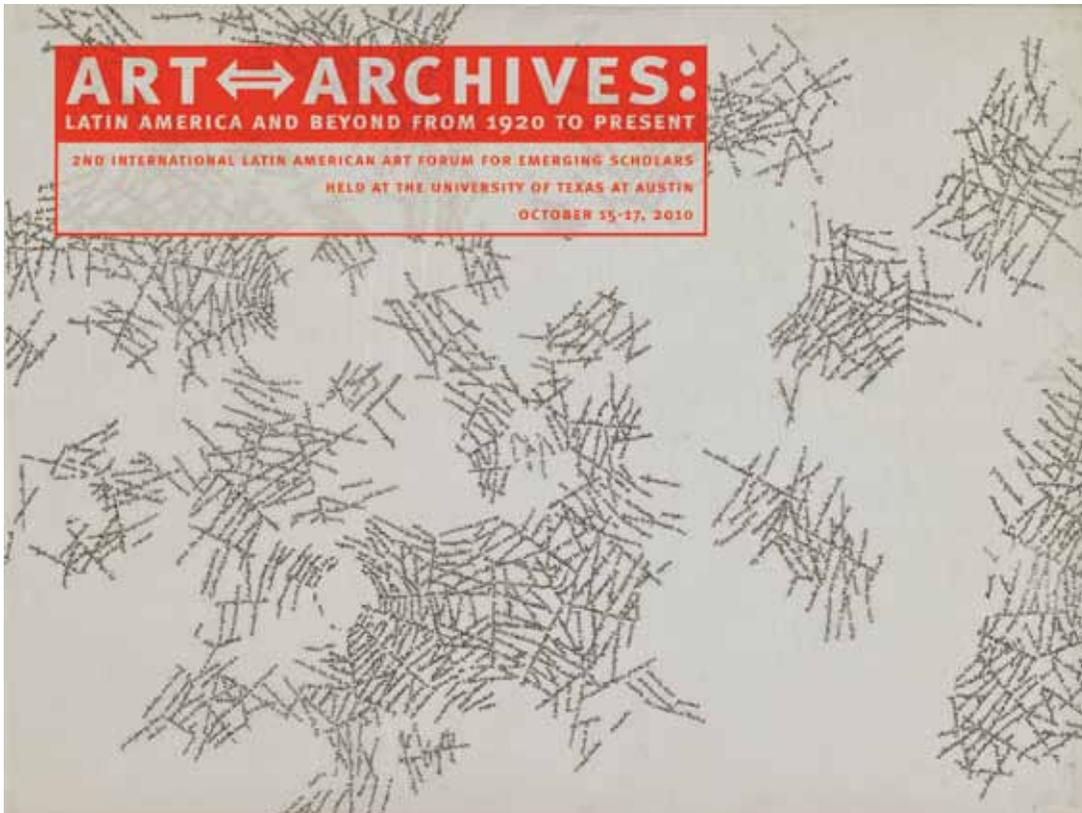
Los temas del presente foro cubren una agenda amplia y consideran problemas vinculados a la epistemología del archivo (definición del archivo; el archivo entre la verdad, el secreto y el fetiche; el archivo como sistema; ilusiones, mentiras e irrealidades del archivo;

la pregunta por el comienzo de un archivo); su materialidad (posibilidad e imposibilidad del archivo, archivos materiales y archivos efímeros; problemas de catalogación y conservación; el archivo en la era de la internet: accesibilidad y digitalización masiva); sus usos (límites y accesibilidad; problemas éticos, prácticos y políticos; el uso de la cultura material o la apertura de nuevos mercados; saberes públicos y archivos privados); su exhibición (el archivo como estrategia de colección del museo; archivos nacionales, archivos regionales, archivos «universales»); los archivos de artistas (¿obra o documento?, archivos vivos y archivos muertos), sus mapas y geografías (el archivo como sistema y las redes de archivos; y las geografías del archivo de arte latino/latinoamericano; las localizaciones y los nexos transnacionales).

El presente foro aspira a propiciar un pensamiento crítico sobre políticas de archivos de arte latinoamericano y a encender la imaginación en relación

con nuevas soluciones a los nuevos problemas que plantea la conformación y el uso de los archivos. Apunta, también, a establecer redes de investigadores que expandan las relaciones institucionales tradicionales.

La conferencia del presente año permitirá abordar un conjunto de temas concretos que definen un amplio mapa de problemas. Se destacan, en primer lugar, las presentaciones sobre archivos de artistas, tanto aquellas que analizan archivos existentes como las que refieren a la práctica de creación de archivos que, cada vez con mayor recurrencia, puede constatarse en las producciones artísticas contemporáneas. Los archivos de Felipe Ehrenberg en el MUAC de México, en la Tate Modern Gallery de Londres o en la Universidad de Standford; aquellos archivos que copia en forma meticulosa Fernando Bryce, convirtiéndolos en su propia obra, o el archivo ficcional de Mabe Bethónico (The Collector).



Afiche del Segundo Foro Internacional Latinoamericano para Investigadores Emergentes: «Arte o archivos. América Latina y otras geografías desde 1920 al presente», Universidad de Texas, Austin (EE. UU.). En el fondo: Johanna Calle, *Redes*, tinta sobre papel, 22.5 x 30 cm, 2009.

Las exhibiciones generan archivos específicos. Cabe destacar, en tal sentido, la participación latinoamericana en la Feria Mundial de Nueva York entre 1939 y 1940 o la primera exhibición internacional en La Habana realizada después de la revolución, en 1963, o la conflictiva representación brasileña en la Bienal de París de 1969, cerrada por la censura, o, también, el archivo que generó la antológica exposición de 1966, «The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s», organizada por Thomas Messer en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Probablemente uno de los temas más fuertes del encuentro es el que vincula archivo y memoria. Memorias que se articulan a la trama urbana, como sucede en el caso de la instalación de Christian Boltanski en Berlín, que permite trazar un paralelo con otras experiencias como la de los desaparecidos en Perú, organizadas alrededor de objetos que reconfiguran las relaciones sociales (con la obra de Eduardo Villanes, *Gloria evaporada*, y la de Alfredo Márquez, *Expediente «Armando»*), o el archivo fotográfico a partir del cual Óscar Muñoz da forma a su videoproyección *El Puente Ortiz* o las memorias afectivas trazadas por los *Atrabiliarios* de Doris Salcedo o, en relación con los desaparecidos en la Argentina, los archivos fotográficos que reconstruye con sus series Gustavo Germano, que tienen el propósito de hacer visible lo invisible.

Archivo y género se anudan en torno a una serie de proyectos que recorren el vector del feminismo activista (el archivo de Ana Victoria Jiménez), el archivo del Museo Travesti de Perú, o las perspectivas de género que articulan una posible lectura de la obra de Lea Lublin o de Nicola Costantino.

El archivo también se imbrica, de manera intensa, con algunos momentos del arte internacional que involucró a Latinoamérica, como Fluxus, o con la producción particular de algunos artistas, como los brasileños Paulo Bruscky, Rosângela Rennó, Anna Bella Geiger, el venezolano Claudio Perna, el colombiano Alberto Baraya o el chileno Gonzalo Díaz.

La conferencia aborda problemas contemporáneos vinculados al registro de lo efímero. ¿Cómo se elabora el archivo de las *performances*? ¿Cómo se construye y se conserva el documento de una acción? ¿Cómo se exhiben estos archivos?

Otro núcleo que merece destacarse es el que gira en torno a los archivos de los críticos Olivier Debrouse, Marta Traba, Juan Acha y Lourival Gomes Machado.

La sociabilidad y el intercambio constituyen metas centrales en cada edición del foro. Por esa razón sus participantes comparten desayunos, almuerzos y cenas, propiciándose de este modo un intercambio que transcurre entre el debate durante las presentaciones o en el intercambio de experiencias y conocimientos sobre las distintas formas de entender la historia del arte latinoamericano durante las comidas. De este modo, el foro busca generar relaciones de intercambio profesional personalizadas que tiendan a constituir redes sólidas y perdurables entre investigadores provenientes de distintas partes del planeta.

El tema más destacado de este encuentro se centra en el uso que los artistas hacen de la noción de archivo, hasta qué punto la confección de archivos constituye sus prácticas y en qué sentido problematizan con su obra la existencia de los archivos oficiales o construyen archivos paralelos, contrahegemónicos, que articulan poéticas.

Por Andrea Giunta

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en esa universidad desde 1987 y de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008. Es investigadora del Conicet y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Recibió la Beca Guggenheim y el Diploma al Mérito Konex en dos oportunidades. Fundadora y primera directora del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta (CeDIP).

a:fuera

PARALELAS CONVERGENTES: ARTE Y POLÍTICA

29ª Bienal de São Paulo

«Hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar»

Dirección curatorial: Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias

Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil

25 de septiembre al 12 del diciembre del 2010

Las cifras de la próxima Bienal de São Paulo, evento que abrirá sus puertas del 25 de septiembre al 12 de diciembre de 2010, son ciertamente ambiciosas: un equipo curatorial compuesto por siete personas, dos curadores jefes: Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias (Brasil) y cinco curadores invitados: Chus Martínez (España), Fernando Alvim (Angola), Rina Carvajal (Venezuela/Estados Unidos), Sarat Maharaj (África del Sur/Reino Unido) y Yuko Hasegawa (Japón); 200 obras, 148 artistas, 40 países; un presupuesto de 30 millones de reales y el objetivo de alcanzar un millón de visitantes.

Y, sin embargo, bien se puede afirmar que el problema planteado por los curadores jefes es aún más amplio que todos los números ya citados, que todas las cifras que suelen componer los acontecimientos de nuestros días. Y con esta palabra, «problema», simplemente me refiero a ese «arte y política» que fue anunciado como eje de la propuesta curatorial, pues hoy tanto «arte» como «política» resultan asuntos indefinibles, en cuanto definir implica trazar unos límites

certeros, concordar en un «hasta aquí llega este asunto» o un «desde aquí empieza este tema».

El tema de esta bienal no es, entonces, un tema, ni una materia que deba ser tratada; es, por el contrario, un par de sustantivos que en su condición indefinible o bien pueden actuar como sinónimos o bien pueden actuar como enemigos. Sin embargo, hay un punto clave en la propuesta: la conjunción. Esa «y» que está amarrando arte, de un lado, y política, del otro, para llevarlos a compartir el mismo espacio. Una conjunción que, además, se encarga de hacer de la muestra una propuesta contemporánea. Y lo digo por esto: durante el siglo XX hubo dos posibilidades, dos líneas paralelas que dominaron el juego: arte como arte o arte como política; esto es: o el arte era autónomo y su objetivo estaba en él mismo sin tener que contaminarse del mundo, o el arte era político y, entonces, completamente contaminado, encontraba su objetivo fuera de sus propios límites, es decir, seguía un discurso externo. Cerrado en su esfera o convertido en la

herramienta de una ideología, el arte estaba exento de ejercer las dos posibilidades al mismo tiempo. Ahora bien, lo curioso es que las ejercía permanentemente. Si era arte era político, si era político no tenía por qué dejar de ser autónomo. En suma, y tal como ocurre con los rieles de un ferrocarril, a estas opciones en su carácter de líneas paralelas no les quedaba otra posibilidad que encontrarse, marcar encuentros en horizontes diversos, siempre definidos por el punto de observación del sujeto.

Así, la 29ª Bienal de São Paulo se encuentra proponiendo un arte y una política que, sin posibilidades de ser definidos como sustantivos, encuentren su sentido en una yuxtaposición singular, la cual no radica en la autonomía pero tampoco en la dependencia, tal como afirmó Moacir dos Anjos en la entrevista colectiva del 1º de junio: «No nos interesa el arte como mero transmisor de contenidos generados en otros campos del

conocimiento. Nuestro énfasis está en la capacidad que el propio arte tiene de hacer política».

Un verso de una samba de Assis Valente, citado por Agnaldo Farias en la misma entrevista, explica la cuestión, resume la propuesta: «Mi pueblo tan cansado de sufrir inventó la batucada [los golpes del tambor] para dejar de padecer». No se trata, entonces, de un discurso; se trata del golpe de un tambor y de la posibilidad de reunión que este implica, aquello que se muestra como puerta, como salida, como capacidad que tiene el arte de reformular el orden del mundo.

Lo que propone esta bienal es un encuentro entre arte y política, pero, sobre todo, un encuentro entre personas, lo que es, al fin de cuentas, la misma naturaleza de la política: un espacio de discusión, más que la obligación de elegir un determinado discurso. Desde esta perspectiva, el primero de los encuentros



Rueda de prensa, Teatro de Arena, São Paulo, 2 de junio del 2010. De izquierda a derecha: Chus Martínez, Rina Carvajal, Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias, Fernando Alvim, Yuko Hasegawa, Sarat Maharaj. Foto: Julia Buenaventura de Cayeses.

comenzó con los curadores —de Brasil, España, Angola, Venezuela, India y Japón— que participaron en la mesa redonda que tuvo lugar en el Teatro de Arena, en São Paulo, el 2 de junio; una suerte de Babel en donde se mezclaron varias lenguas y varios acentos, asunto que no pasó desapercibido para Sarat Maharaj, de la India, cuando indicó que la traducción que debía ser realizada era en sí misma un acto central tanto del arte como de la política. De igual forma, en esta mesa se expusieron diversas percepciones sobre temas como patrimonio o derechos autorales, en donde los puntos del angolano Fernando Albim o de la japonesa Yuko Hasegawa, diametralmente diferentes, hicieron evidente una brecha ya no en la concepción de arte, sino en la misma concepción de Estado.

Ahora, tras el encuentro de curadores, vendrá el de las 200 obras de los 148 artistas convocados. Dado que es imposible mencionar tendencias, haré una selección completamente arbitraria: Jimmie Durham, indígena norteamericano que tiene un trabajo decididamente ideológico, y quien, después de boicotear dos bienales de São Paulo pasadas, decidió aceptar esta vez la invitación; Marlene Dumas, de África del Sur, radicada en Holanda y cuyas pinturas son ciertamente extraordinarias; Miguel Ángel Rojas, de Colombia, quien viene trabajando desde la década de los setenta en una especie de conceptualismo anecdótico; Julie Ault, artista neoyorquina, cofundadora de Group Material, movimiento fundamental para cualquier revisión de los ochenta hecha desde el 2010; José Antonio Vega Macoleta, quien, en el 2009, expuso un trabajo realizado a partir de papeles dibujados ilegalmente, esto es, una obra hecha por prisioneros de una cárcel donde los lápices están prohibidos. Por su parte, en lo que se refiere a Brasil, será posible hacer un recorrido por el siglo XX, cuya ruta no es frecuente: desde Flavio de Carvalho, cuyos performances estremecieron São Paulo en la década de los treinta, hasta los trabajos de Alice Mineli, quien presentará una serie de fotografías de esas partículas invisibles, diminutas y radioactivas del aire que se respira (o no se respira) en Chernóbil.

Finalmente, el último de los encuentros de esta bienal será el de los visitantes. El cual es, en efecto, el objetivo fundamental de la muestra: que las personas tengan la posibilidad de establecer una charla, algo que, ciertamente, no es característico en los museos. Para esto, la curaduría ha propuesto ocho *terreiros*, término que en Brasil remite al patio de atrás o el jardín de enfrente, pero que tiene una característica básica: en ellos es imposible quedarse solo, pues son, en sí mismos, lugares colectivos, verdaderamente públicos. En palabras de Agnaldo Farias, «el *terreiro* en la cultura brasilera es un espacio entre lo sagrado y lo profano, un espacio de trueque, de fiesta, pero también de resistencia».

Y aquí vuelvo al comienzo. Al hecho de anular el tema y poner en su lugar un problema, el cruce entre arte y política. Cruce que lleva implícito algo que, no por haber permanecido bajo el tapete durante las últimas dos décadas, ha dejado de hacer bulto, es decir, el para qué del arte; para qué hacer arte. Lo que, de hecho, me recuerda a Newton, cuando, después de escribir *Los principios matemáticos de la filosofía natural*, se lamentaba por haber llegado al cómo pero jamás al porqué, que, en efecto, es un para qué en pasado.

Lo que lleva implícito el par arte y política es el problema del para qué, asunto que la propuesta de esta bienal no pretende dejar resuelto, pero frente al que sí tienen una posición clara los versos de Jorge de Lima: «Hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar», lema de la muestra y, en palabras de los curadores jefes Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias, la síntesis del hecho de que «la dimensión utópica del arte está contenida en él mismo, y no fuera, o más allá de este».

El arte —las obras— no tiene que recurrir a discursos externos para inventar, provocar, nuevas relaciones humanas, sino que, por el contrario, es el arte mismo donde surgen las posibilidades de poner en juego nuestros vínculos, nuestros órdenes, jerarquías y formas de interacción entre nosotros, y entre nosotros y el mundo. Así, es en este punto donde el lamento

de Newton se encuentra invertido: el arte tiene un porqué y un para qué —cambiar el orden del mundo—; ahora bien, cómo lo ha hecho, cómo lo hace y cómo va hacerlo es un asunto que tenemos y tendremos que seguir resolviendo, por lo menos mientras sigamos dando vueltas alrededor del sol y volviendo cada año a trazar la misma ruta.

Los 30.000 m² del pabellón, cuya maqueta original fue presentada por Oscar Niemeyer en 1953 —uno de esos años *concretos* en los que el arte parecía ser una cosa y la política otra, pero justo en el cual se estaba fraguando una avanzada—, van a dar, ahora, en el 2010, la bienvenida a 148 maneras diferentes, singulares, no todas efectivas, de cambiar el orden del mundo.

Por Julia Buenaventura de Cayes

Graduada de Estudios Literarios y de la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura (tesis meritoria) en la Universidad Nacional de Colombia. En este momento cursa el Doctorado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo y trabaja en la sección de curaduría del Instituto Tomie Ohtake, en São Paulo (Brasil).

publicados



DESVARÍOS A PARTIR DE UN SAQUEO: A PROPÓSITO DE LA REVISTA ASTERISCO 9

Archivo desclasificado / Rehacer el hecho /
Ficciones de Archivo

Revista ganadora del concurso de publicación
periódica sobre artes plásticas y visuales de la
Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2010.
ISSN 2011-0758

Secuencias sintéticas. (s.p.) En su viajar con velocidad por la superficie del mundo buscando el perfil de una trayectoria a la que luego llama experiencia, el bárbaro encuentra de vez en cuando estaciones intermedias de un tipo completamente particular. Yo qué sé, *Pulp Fiction*, Disneylandia, Mahler, Ikea, el Louvre, un centro comercial, la FNAC. Más que estaciones de tránsito, parecen ser, de distintas maneras, la sinopsis de otro viaje: una condensación de puntos radicalmente ajenos entre sí, pero cuajados en una única trayectoria, concebida por alguien en nuestro lugar y que nos ha sido entregada por él. En este sentido, le ofrecen al bárbaro una oportunidad valiosísima: multiplicar la cantidad de mundo coleccionable en su rápido surfing. La ilusión es que si uno se detiene en esa estación, recorre en realidad todas las líneas ferroviarias que llegan hasta allí. Si uno pasa por *Pulp Fiction*, pasa simultáneamente por una hermosa antología iconográfica del cine: de la misma manera que, en tres horas en el Louvre, uno se lleva a casa una buena dosis de historia del arte.

Todos ellos son macroobjetos anómalos:
yo los llamo secuencias sintéticas...

Los bárbaros, Alessandro Baricco

Mi primera percepción de *Asterisco 9*¹ fue la de superficialidad llevada a su límite. Por un lado, el aplanamiento (aplanamiento) de todos los elementos: obras, registros de obras, documentos, versiones de documentos (facsimilares, microfilmadas,

1 La revista *Asterisco* surge en 1998 como un proyecto de estudiantes de la universidad de los Andes y, con el tiempo, se consolida como la revista impresa del medio artístico más reconocida en el contexto nacional. A la vez revista y proyecto artístico, al igual que muchos de sus análogos internacionales ella ha conseguido sobrevivir gracias a becas e invitaciones a bienales o similares. Sus primeros números «artesanales» enfatizaban su carácter material, bajo la premisa de convocar a los colaboradores a enviar cada uno tantas copias de sus «obras» u «hojas» como revistas resultarían al final. Con temas específicos y comités curatoriales se dedicaron al *error* (A2, 1999), al *artificio* (A3, 2000), a las *instrucciones para provocar* (A4, 2000) y a lo *análogo* (A5, 2001). Con A6 dedicada a la *segunda mano* (que tiene muchas pistas de diálogo con este número sobre el *archivo*) surge una nueva etapa de revistas diagramadas e impresas, que incluye A7 (*Streets of desire / Calles del desire*) y A8 (*infrarojo*). Del comité original —Richard Calle, Nicolás Consuegra, Diego Mendoza, Mónica Páez, Fernando Pertúz, Javier Ruiz y Bárbara Santos— quedan hoy Nicolás Consuegra y Mónica Páez, junto con Margarita García, Nadia Moreno, Luisa Ungar y Jorge Sarmiento.

fotocopiadas), comentarios, mapas conceptuales, artículos clásicos y artículos nuevos, propagandas verdaderas y falsas; todo a un mismo nivel, en un mismo plano, sobre un mismo papel y a unas mismas tintas. Y, por otro, la falta absoluta de profundidad: ante lo que se plantea como un juego de revisiones de archivos de arte,² encontramos que si bien ciertos casos son elaborados y presentados desde un par de puntos de vista distintos, lo que prima es el giro ingenioso: el comentario agudo, pero puntual, mínimo. Todo ello «crítico», pero desde una concepción ya formuláica y casi vacía de lo crítico.

Sin embargo, revisando (re-visitando) la revista en mi mente al manejar en carro hacia Tunja, mientras escuchaba a todo volumen «Logo» de Kevin Johansen e «IRM» de Charlotte Gainsbourg y Beck, y me perdía entre el paisaje y la niebla como en un ensueño, me iba dando cuenta de cómo esa trama (o complot) como red de documentos³ detrás de una «histórica» exposición de arte abstracto norteamericano en Bogotá me invitaba a releer *Modos de ver* de Berger (1972) para volver a pensar la noción de «crítica»; y aquella serie de correos electrónicos entre «artistas»,⁴ a la manera de sección de chismes de la negra Fabiola, me hacía pensar en la banalidad de todo esto y en el irresistible interés de lo banal. La fantástica entrevista⁵ con trasfondo místico nueva era gótico tropical me hizo entender la importancia para una entrevista de la posición de quien encara las preguntas,⁶ a la vez que esa astuta reseña de un par de salones de arte⁷ hizo que reparara en la tradición no lineal dentro de todo lo textual y de cómo la «rebeldía», sintiéndose original, suele asumir formas parecidas

2 Si bien la editorial promete «una serie de revisiones», se cuida bien de señalar que si un «archivo se presenta como un sistema coherente que ejerce un efecto de verdad sobre el pasado, *Asterisco* no pretende producir un archivo, [...] sino que pone en relación indagaciones críticas sobre archivos, y una mediación entre documentos, propuestas y registros». Por lo tanto, los términos claves habrán de ser los de «puesta en relación» y «mediación», «sin pretender, en ningún caso, la búsqueda de ningún tipo de verdad».

3 «Color, un inventario para un discusión que no tuvo lugar», de Bernardo Ortiz, resulta ser el artículo que de manera más juiciosa parece seguir la estrategia propuesta de «revisión», al recoger distintas reacciones a la exposición «Color», que tuvo lugar en el Planetario en 1975, y darles estructura con pequeños comentarios y un mapa de la situación. Si bien los artículos de Marta Traba y de Clemencia Lucena traen carne sustanciosa, las lecturas de Ortiz son apenas aperitivos. Eso sí, plantea muy bien el contraste entre una lectura de las obras de arte como viles objetos y otra como íconos mistificados, aunque se abstiene de sugerir cómo dar con un punto medio realmente interesante. Debemos agradecer también todas las pistas para una lectura del proyecto total de A9, que en sí mismas darían para otro artículo. Su juego con las comillas y la ausencia de ellas se queda en gesto sin fuerza, a la vez que su utilización de las citas en inglés de Benjamin nos remite, en la lengua universal de los bárbaros —nuestra lengua—, a quien parecería ser el profeta de esta nueva era.

4 Wilson Díaz recoge los correos de ida y vuelta con el colectivo inglés Jump Shit Rat (Rata de alcantarilla) donde los ingenuos artistas colombianos se quejan del complot de sus colegas ingleses que, aprovechándose de la Bienal de Liverpool, hacinaron en la obrera capital británica a los jóvenes (y no tan jóvenes) talentos criollos. Díaz nos deja ver cómo éstos, en su infinita nobleza, no solo prestaron y montaron sus obras sino que también barrieron y adecuaron el espacio. Tragicómica.

5 María Isabel Rueda entrevista a Álvaro Barrios a partir de sus relaciones con lo sobrenatural, dando así un punto de entrada inédito a la obra del artista y brindándonos elementos sustanciosos para entender que el arte puede ir y venir de muchos sitios distintos al hueco sin fondo de la crítica institucional.

6 Y funciona de ese modo como lección para otra entrevista presente en la misma revista, que, al intentar dar cuenta de todos los elementos de A9, lleva al límite del absurdo la sensación de estar frente a una colección infinita de links, más que frente a una serie de reflexiones que den cuerpo al ya abultado archivo de todo lo imaginable.

7 «Salón Atenas vs. Salón nacional» de José Hernán Aguilar (1981).

en los distintos tiempos. El par de postales,⁸ además, inigualables en su lógica postal de representar el país y sus contradicciones, me daban pie para elaborar toda una teoría y lidiar un par de peleas, aquel guiño⁹ me llevaba de vuelta a ese momento histórico de *Esfera Pública*¹⁰ en el que arte y vida, verdad y mentira, se mezclaron de la manera más política y espectacular posible. Y, sobre todo, en el fondo, no dejaba de escuchar ese artículo sabrosísimo sobre la música raspa,¹¹ que me había fascinado y me había puesto a bailar «La piragua» en mi escritorio al ritmo champeta que me dictaba Youtube, al tiempo que me daba claves para elaborar una conversación que había tenido hace poco en Facebook sobre Calle 13; eso sí, sin conseguir sacarme el mal sabor de boca que me había dejado su coda «teórica»,¹² cuya mamertez producía en mí una reacción casi innata de una violencia que todavía no consigo controlar.

Links y más links. Un disparador tras otro. Sonreía yo al pensar en cada uno de los apuntes que podría hacer, disfrutando el placer de cada una de las conexiones.

8 Dos postales de Ricardo León con imágenes de hogares de ricos colombianos. Por un lado, una limpia y clara habitación blanca adornada con un bodegón playero de Ana Mercedes Hoyos; y, por otro, una abarrotada casa moderna con tunjos, cuadros y esculturas coloniales, donde *La violencia* de Obregón funciona como imagen de cabecera. Para mí, es la obra maestra de la revista: aquí se reúnen todas las contradicciones que ahogan a los artistas actuales y su crítica visión del destino del arte local (en particular de la pintura moderna). Allí donde la visión simultánea de las dos obras en sus respectivos contextos dispara una visión desmoralizante, la incapacidad de ver las diferencias entre los dos casos puede explicar mucha de la miopía para valorar lo mejor del arte colombiano del pasado reciente. Entre la multitud de «obras» que «revisan» «archivos», a pesar de andar detrás del mismo «mensaje» y con el mismo «espíritu» «crítico», las postales sobresalen con distancia.

9 «Farándula de charlatanes» es un intento de Lucas Ospina de dar nueva vida a otro de los grabados de Goya, al ponerlo en relación con la presentación, en las notas de farándula, de la inauguración de la exposición de Goya en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, que luego del famoso comunicado derivó en polémica y caso judicial. Si bien de la conexión resulta una divertida caricatura que reafirma lo que todos sabemos, nos lleva a preguntarnos hasta cuándo Lucas seguirá regurgitando su malestar. De todos modos, agradecemos que haga parte de este mapa del arte actual ya que en todo retrato medianamente decente del mismo debe estar su comunicado del S-11.

10 Presente en su ausencia: llama la atención que no se revise aquí ninguno de los debates de *Esfera Pública*, quizás el archivo más importante de arte local en los últimos tiempos. En papel, *Asterisco* resulta ser un punto de comparación muy interesante con *Esfera Pública*, pues permite pensar la relación entre los formatos, los medios y las estrategias editoriales, y cómo estos se relacionan con los contenidos.

11 La larga crónica de Fernando Uhía sobre el desarrollo de la música raspa en Colombia, a partir de las aventuras de Discos Fuentes, fue para mí el momento pico de lectura de la revista y agradecí enormemente que el comité editorial dejara pasar un texto así de largo y sustancioso. Narrada con gusto y humor, y sobre todo con un *saber contar*, la crónica hila muy finamente las vidas y obras de los personajes: desde Antonio Fuentes y Buitraguito, hasta Fruko y los Golden Boys. Muy agudo al captar las conexiones entre los distintos factores, en particular las fusiones de distintos géneros musicales y las diferentes relaciones con el mercado y con los públicos, Uhía reconstruye minuciosamente un género que constituye un capítulo fundamental de la historia nacional. Nada sobra, e incluso uno pensaría que hay mucho que falta y que de aquí podría salir un libro (o proyecto web) que desarrolle un poco más las conexiones con algunos de los márgenes apenas mencionados (los bailes, los cambios tecnológicos, las nuevas necesidades e intereses de los públicos).

12 En mi memoria, solo la película *Pump Up the Volume* hace coincidir un desarrollo tan magistral con un final tan perverso. Un final que, en ambos casos, pretende dar cuenta de modo torpe y con explicaciones simples, clichés y burdas, de todo lo que a punta de matices se había hecho ver en una narración formidablemente compleja. La analogía que Uhía pretende hacer entre su reconstrucción de la música raspa y las teorías de Marta Traba sobre la «resistencia» hace aguas por todas partes. Allí donde había sido tremendamente lúcido al narrar cómo el mercado y la globalización fueron parte fundamental de la configuración de una música, una cultura y un negocio, se vuelve mamerto y ciego al denunciarlos como absolutamente malignos para la música contemporánea. Incapaz de ver la complejidad de lo actual, como un viejito, le parecen horribles todas las mezclas de hoy y toda la brillantez que tenía para narrar el pasado la pierde a la hora de entender el presente.

Me di cuenta de cómo la revista constituye una oportunidad única para pensar sobre buena parte de la práctica del arte contemporáneo colombiano. En particular, sobre aquel que sucede en Bogotá, y que gira alrededor de un cierto grupo concreto de artistas venidos de varias ciudades del país que, desde cierto sector de la academia, de la discusión pública y la práctica artística, ha pretendido definir (y en cierta medida lo ha conseguido) lo que sea «contemporáneo» y, por lo tanto, válido para la práctica artística local, sobre todo en su proyección internacional.

Entendí cómo, en gran medida, *Asterisco 9* funciona como la exposición comprehensiva de una generación de artistas que no habían sido reunidos tan bien en ningún espacio institucional (quizás sí, en parte y a través de su duración en el tiempo, en El Bodegón), y que junto a documentos que referencian sus obsesiones más persistentes (sus fantasmas más difíciles de eliminar), configuran una curaduría muy contemporánea que, envuelta en papel periódico,¹³ viene también con fichas descriptivas, salas temáticas¹⁴ y visitas guiadas.¹⁵

Allí, en la carretera... di de repente en la memoria con el manual que necesitaba para leer *Asterisco 9*, con la guía para darle estructura a toda esa serie de conexiones. Vino a mí como una providencia el libro que había leído con más voracidad y emoción en los últimos tiempos: *Los bárbaros, ensayo sobre la mutación*, de Alessandro Baricco. Se me vino encima, de repente, la contundencia con que el escritor italiano describía este mundo nuevo, esta tierra de hombre nuevos (los *mutantes*), este planeta —o más bien debería decir: esta red— donde el valor primordial hace tiempo lo ha dejado de constituir la profundidad («¿por qué no emplear todo ese tiempo, toda esa inteligencia, toda esa aplicación para viajar por la superficie, por la piel del mundo, en vez de condenarme a bajar al fondo?» [145]), esta arena donde los críticos han convertido en obras maestras aquellos vórtices (*secuencias sintéticas*) en los que la ciudad se confunde con su mapa.

13 *El Espectador* (1974): «El Criminal Asalto a la Quinta de Bolívar, Orden del Día: Recuperar la Espada del Libertador, Estado de Alerta por el "M-19". "La Anapo" desautoriza al grupo M-19». ¿Por qué los editores habrán escogido ese evento en particular para enmarcar una revista sobre archivo y sobre las lecturas del archivo? Parecieran querer subrayar desde un comienzo la intención de una lectura politizada de la relación entre arte y archivo: el robo de la espada de Bolívar reúne varios de los fetiches de la crítica contemporánea: *museos, estado, mistificación de los objetos, identidad nacional, espectáculo mediático, rebeldía simbólica, construcción de lo real*. La noticia, además, recuerda el caso del Goya, ya que el comunicado que Lucas Ospina urdió entonces, mencionado dos notas atrás, fue un *collage* hecho a partir del que el M-19 elaboró aquel 19 de enero para confesar su *criminal asalto*. No debemos olvidar que la revista fue patrocinada por un premio distrital (Distrito encabezado por el heredero directo de la Anapo) y administrado por la FGAA; así que todo esto le da además el infaltable toque de crítica institucional, teniendo en cuenta sobre todo que la revista viene «envuelta», «empaquetada», por semejante prenda noticiosa.

14 «Ficciones de archivo», «Archivo desclasificado», «Rehacer el hecho», son los títulos de las secciones que articulan cada uno de los tres ejemplares en los que viene diagramada la revista, y que muy hábil y sintéticamente plantean los modos en que los artistas contemporáneos asumen el trabajo de archivo.

15 Los artículos de la revista se presentan a modo de grafo donde los temas de las conexiones que los unen hacen un muy buen mapa (de *tags*) de los intereses de la revista como un todo y del mundo (¿país? ¿contexto? ¿generación? ¿parche?) que representa: colecciones de museo, una mirada retrospectiva, extracción, instituciones en decadencia, edición y censura, culturización, vandalismo y censura, *decade of decadence*, el papel aguanta todo, el ogro filantrópico, farándula de charlatanes, agarrando pueblo, archivo personal, seguridad democrática y exotismo de lo rural, Colombia es pasión.

Y en particular, pensando en el tema de *Asterisco 9*, este escenario donde el pasado no es más que «un vertedero de ruinas», lugar al que los bárbaros «van, miran, se llevan lo que les resulta útil para construirse sus casas»; donde, en contraste con una civilización para la que el pasado solía ser un «tesoro sepultado» y para la que «poseerlo» significaba «excavar hasta encontrarlo», el pasado resulta más bien ser lo que del pasado «sale a la superficie y entra en la red con esquivas del presente».

¡Qué equivocado estaba y qué soberbio y poco consecuente andaba yo buscando profundidades! Bárbaro entre los bárbaros, me di cuenta de que en *Asterisco 9* nadaba yo a gusto en mis aguas. Que para mí, honestamente, *Asterisco* era lo máximo. Que aquellos *bárbaros editores* (porque en este caso todos: los artistas, los historiadores, el comité de la revista... absolutamente todos resultan ser editores) trataban los archivos del modo que a mí me gusta y considero interesante: como signos para escribir un cierto hipertexto en el que los textos funcionan como imagen y viceversa, como elementos para construir una ficción iluminadora y apasionante, como deslices para hacer un chiste que me hará reír solo, como claves para armar un plano omnicompreensivo, como ocasiones para tramar una venganza tan sutil como inoperante, como disparadores para refinar esa discusión pendiente con aquel... o como excusa para comenzar este diálogo contigo.

Viéndolo así, qué completa y qué jugosa resulta *Asterisco 9*. ¡Qué galaxia tan enorme condensa! ¡Cuántas lecturas y recorridos propone! Y yo, que excitado por tantos estímulos me veo tentado a seguir todos los caminos, he de chocarme aquí con la dura realidad de la revista impresa: constato con tristeza cómo las mil trescientas palabras que *ERRATA#* me brinda, llegan, dios gracias, a su fin...

Referencias bibliográficas

Aguilar, José Hernán. 1981. «Salón Atenas vs. Salón Nacional» en: *Revista* n.º 6, Vol. 2. Bogotá. *Asterisco 9. Archivo*. 2010. Bogotá: FGAA.

Baricco, Alessandro. 2006. *Los bárbaros, ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.

Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Nota de prensa. 1974. «El Criminal Asalto a la Quinta de Bolívar, Orden del Día: Recuperar la Espada del Libertador. Estado de Alerta por el "M-19". "La Anapo" desautoriza al grupo M-19», en: *El Espectador*, edición del 19 de enero. Bogotá.

Esfera Pública, <<http://esferapublica.org/nfblog/>>

Por Alejandro Martín Maldonado

Estudió matemáticas y posteriormente hizo un posgrado en filosofía y desarrolló investigaciones en historia de la lógica. Desde 1998, ha dictado clases de matemáticas, filosofía y arte. Durante los últimos años ha participado en curadurías y proyectos editoriales relativos a exposiciones. A partir del 2004, trabajó como editor de la revista de libros *Piedepágina*. Actualmente se desempeña como coordinador de la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

páginas azules

COLOMBIA

GALERÍA SANTA FE

Centro Cultural Planetario de Bogotá

Carrera 6 # 26 – 07

Tel. (571) 284 52 23

www.fgaa.gov.co

exposiciones@fgaa.gov.co

Martes a viernes: 10 a 17 h

Sábados, domingos y festivos: 10 a 16 h

Entrada libre

«Archivo Tucumán Arde»

9 de septiembre al 3 de octubre

«Un período de tiempo definido»

Sebastián Dávila

14 de octubre al 14 de noviembre

«Colectivo yo no soy esa, 10 años del ciclo Rosa»

Santiago Monge y Pablo Adarme

24 de noviembre al 10 de enero del 2011

FUNDACIÓN MUSEO BOLIVARIANO DE ARTE

CONTEMPORÁNEO

Av. del Libertador, Santa Marta

Quinta de San Pedro Alejandrino

Tel. (575) 433 10 21

prensa@museobolivariano.org.co

www.museobolivariano.org.co

Domingo a domingo: 9.30 a 17 h

Boleto de ingreso

«Horizontes. Del otro lado del paisaje»

Curaduría: Ana María Lozano

11 de agosto al 10 de octubre

«Madreagua. Naturaleza, arte, comunidad»

Germán Botero, Lynne Hull y Óscar Leone

Hasta febrero del 2011

MAMB – MUSEO DE ARTE MODERNO DE

BARRANQUILLA

Carrera 56 # 74 – 22

Tel. (575) 369 01 01 – 360 99 52

www.mambq.org

comunicaciones@mambq.org

Lunes a viernes: 9 a 13 h y 15 a 19 h

Sábados: 9 a 13 h

Domingos cerrado

«Dicken Castro: Imagen gráfica»

26 de agosto al 24 de octubre

**MAMM – MUSEO DE ARTE MODERNO DE
MEDELLÍN**

Carrera 44 # 19A – 100, Medellín

Sede Ciudad del Río

Tel. (574) 444 26 22

www.elmamm.org

comunicaciones@elmamm.org

Martes a viernes: 9 a 18 h

Sábados: 10 a 18 h. Domingos: 10 a 16 h

Boleto de ingreso

«Flores para Ethel Gilmour, homenaje»

Curaduría: Imelda Ramírez, María del Rosario Escobar y Jorge Uribe

18 de agosto al 31 de octubre

«Yo fui pintando lo que fui viendo. Relato de un país por Débora Arango»

Hasta el 13 de febrero del 2011

MUSEO DE ANTIOQUIA

Carrera 52 # 52 – 43, Medellín

Tel. (574) 251 36 36

www.museodeantioquia.org.co

comunicaciones@museodeantioquia.org.co

Lunes a viernes: 10 a 18 h

Sábados, domingos y festivos: 10 a 16 h

Boleto de ingreso

«Colombia 200 años. Historias, imágenes y ciudadanías»

Curaduría: Conrado Uribe y Yobenj

Chicangana

10 de septiembre al 14 de noviembre

«Menos tiempo que lugar. El arte de la independencia. Ecos contemporáneos»

Curaduría: Alfons Hug

10 de septiembre al 14 de noviembre

«Reporte para el fin del mundo»

Curaduría: Lina Castañeda

Hasta el 27 de febrero del 2011

«El pacificador»

Cristina Cardona

Hasta el 27 de febrero del 2011

MUSEO DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA

Calle 11 # 4 – 93, Bogotá

Ingreso por la Casa de la Moneda

Tel. (571) 343 12 12. Fax. (571) 286 35 51

prensablaa@banrep.gov.co

www.lablaa.org

Lunes a sábado: 9 a 19 h. Martes cerrado.

Domingos y festivos: 10 a 17 h

Entrada libre

«Sensacional de diseño mexicano»

Curaduría: Sensacional de Diseño Mexicano (colectivo)

1 de septiembre al 1 de noviembre

«Re(cámaras): espacios para una fotografía extendida»

Curaduría: María Wills Londoño

Hasta el 31 de enero del 2011

«Man Ray»

Curaduría: Marisa Oropesa

Hasta el 15 de enero del 2011

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

Calle 24 # 6 – 00, Bogotá

Tel. (571) 286 04 66 – 283 31 09

prensa@mambogota.com

www.mambogota.com

Martes a sábado: 10 a 18 h. Lunes cerrado.

Domingos: 12 a 17 h

Boleto de ingreso

«Video exposición del Bicentenario: Artes visuales en Colombia desde 1810»

Curaduría: Eduardo Serrano
2 de agosto al 24 de octubre

«Sonare. Arte sonoro»

Curaduría: Mauricio Bejarano
26 de agosto al 3 de octubre

«Neoptiks β»

Karen Aune
14 de octubre al 14 de noviembre

«Hernán Díaz. Fotografías»

Hasta el 15 de enero del 2011

MUSEO LA TERTULIA

Av. Colombia # 5 – 105 Oeste, Cali
Tel. (572) 893 29 41
museolatertulia@gmail.com

Martes a sábado: 10 a 18 h
Domingo: 14 a 18 h. Lunes cerrado.
Boleto de ingreso

«Visiones del arte mexicano»

Obras de las colecciones Pago en Especie y Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México
Hasta el 9 de enero del 2011

MUSEO NACIONAL

Carrera 7 # 28 – 66, Bogotá
Tel. (571) 334 83 66 ext. 300
www.museonacional.gov.co

Martes a sábado: 10 a 18 h. Lunes cerrado.
Domingos y festivos: 10 a 17 h
Entrada gratuita hasta el 31 de diciembre del 2010

«Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos»

Hasta el 16 de enero del 2011

«Hacer la paz en Colombia. “Ya vuelvo”, Carlos Pizarro»

Curaduría: María José Pizarro y Catalina Ruiz
Hasta el 27 de marzo del 2011

SALAS FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE

AVENDAÑO

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Calle 10 # 3 – 16, Bogotá

Tel. (571) 282 94 91 ext. 226 y 228

exposiciones@fgaa.gov.co

www.fgaa.gov.co

Domingo a domingo: 10 a 17 h

Entrada libre

«Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá 2010»

Primera muestra

6 de agosto al 16 de septiembre

«Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales Bogotá 2010»

Segunda muestra

6 de octubre al 18 de noviembre

«Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia, años 70»

Curaduría: Equipo Transhistoria (María Sol Barón y Camilo Ordóñez) y Carlos García
24 de noviembre al 6 de febrero del 2011

SALA ALTERNA

Centro Cultural Planetario de Bogotá

Carrera 6 # 26 – 07

Tel. (571) 284 52 23

exposiciones@fgaa.gov.co

www.fgaa.gov.co

Martes a viernes: 10 a 17 h

Sábados, domingos y festivos: 10 a 16 h

Entrada libre

«Los búhos no son lo que parecen»
Gabriela Pinilla
1 de septiembre al 26 de septiembre

«Otras voces»

Luis Fernando Roldán
29 de septiembre al 24 de octubre

«Youn_r_han Je_us»
Andrés Felipe Castaño
Hasta el 5 de diciembre

«Dead line»
Julián Santana
15 de diciembre al 23 de enero del 2011

OTROS ESPACIOS

«Gritos que cambiaron la historia: Expedición por el Río Magdalena»
23ª Feria Internacional del Libro de Bogotá
11 al 22 de agosto

«Agua del Pacífico»
Felipe Arturo
Estaciones de Transmilenio
Desde el 21 de octubre

INTERNACIONAL

MACBA – MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Plaça dels Àngels, 108001
Barcelona, España
Tel. (3493) 412 08 10
www.macba.cat
press@macba.cat
Lunes a viernes: 11 a 19 h
Sábados: 10 a 20 h. Domingos y festivos: 10 a 15 h
Martes no festivos cerrado

«Gil J Wolman. Soy inmortal y estoy vivo»
Curaduría: Bartomeu Marí y Frédéric Acquaviva.
Hasta el 9 de enero del 2011

«#02 Latifa Echakhch. La ronda»
Curaduría: Bartomeu Marí
Hasta el 6 de febrero del 2011

«Paralelo Benet Rossell»
Curaduría: Bartomeu Marí y Teresa Grandas
Hasta el 23 de enero del 2011

MAM – MUSEO DE ARTE MODERNO DE SÃO PAULO

PAULO

Parque do Ibirapuera, portão 3 – s/n
São Paulo, Brasil
04094–000
Tel. (11) 5085–1300. Fax. (11) 5049–2342
www.mam.org.br
imprensamam@mam.org.br
Martes a domingo y festivos: 10 a 18 h
Lunes y festivos cerrado

«Ernesto Neto: Dengo»
Curaduría: Felipe Chaimovich
Hasta el 19 de diciembre

«Raymundo Colares»
Curaduría: Luiz Camillo Osorio
Hasta el 19 de diciembre

MALBA – MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES

Av. Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA
Buenos Aires, Argentina
Tel. (5411) 4808–6500
www.malba.org.ar
info@malba.org.ar
Jueves a lunes y festivos: 12 a 20 h
Miércoles: hasta las 21 h. Martes cerrado

«Geometría en el siglo XX en la Daimler Art Collection»

Curaduría: Renate Wiehager
1 de agosto al 25 de octubre

«Marta Minujín. Obra 1959–1989»

Curaduría: Victoria Noorthoorn
25 de noviembre al 7 de febrero del 2011

MUAC – MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (UNAM)

Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000
Delegación Coyoacán, Ciudad de México
Tel. (56) 22 69 72

www.muac.unam.mx

informes@muac.unam.mx

Miércoles, viernes y domingos: 10 a 18 h

Jueves y sábado: 12 a 20 h

Lunes y martes cerrado

«Beuys y más allá. El enseñar como arte»

Curaduría: Friedhelm Hütte, Liz Christensen y
Christina März

21 de agosto al 31 de octubre

«Posición Errante/Wandering Position»

Curaduría: Donna Conwell
Selecciones del Archivo inSite
Hasta el 27 de febrero del 2011

MAC – MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE NITERÓI

Mirante da Boa Viagem, s/nº. Niterói

Río de Janeiro, Brasil

Tel. (21) 2620–2400

www.macniteroi.com.br

Martes a domingo: 10 a 18 h

«Orquesta de trombones»

Vicente de Mello

Curaduría: Beatriz Lemos

Hasta el 28 de noviembre

«Fragata»

Gilberto Mariotti

Curaduría: Guilherme Bueno

Hasta el 28 de noviembre

MAM – MUSEO DE ARTE MODERNO (INBA)

Paseo de la Reforma y Gandhi, s/nº

Bosque de Chapultepec, Ciudad de México

Tel. (52)11–8331, (52)11–7827

Martes a domingo: 10 a 18 h

«No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico»

Curaduría: Sol Henaro

Hasta febrero del 2011

MACRO – MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ROSARIO

Bv. Oroño y el Río Paraná 2000

Rosario – Santa Fe, Argentina

Tel. (54) 341–480 4981/82

www.macromuseo.org.ar

comunicacion@macromuseo.org.ar

Jueves a martes: 15 a 21 h

«El banquete telemático de la pintura»

Federico Klemm

Curaduría: Roberto Echen

Hasta el 7 de noviembre

MAM – MUSEO DE ARTE MODERNA DE RIO DE JANEIRO

Av. Infante Dom Henrique 85. Parque do Flamengo

Rio de Janeiro, Brasil 20021–140

Tel. (5521) 2240–4944

www.mamrio.org.br

Martes a viernes: 12 a 18.h. Lunes cerrado

Sábados, domingos y festivos: 12 a 19 h

«Salas e abismos»

Waltercio Caldas

Organización: Suzy Muniz Produções
26 de agosto al 31 de octubre

«Fruto Estranho»

Nuno Ramos

Curaduría: Vanda Mangia Klabin
15 de septiembre al 7 de noviembre

MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS

CHATEAUBRIAN

Av. Paulista 1578

São Paulo, Brasil

Tel. (5511) 3251-5644. Fax. (5511)
3284-0574

www.masp.art.br

Martes, miércoles, viernes, sábados,
domingos y festivos: 11 a 18 h

Jueves: 11 a 20 h

«Lugares, estranhos e quietos»

Fotografías de Wim Wenders

Hasta el 9 de enero del 2011

«Pintura alemã contemporânea: 1989-2010»

Curaduría: Teixeira Coelho y Tereza de
Arruda

Hasta el 9 de enero del 2011

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B.

CASTAGNINO

Av. Pellegrini 2202 CP 2000

Rosario, Santa Fe – Argentina

Tel/Fax: (54) 341-480 2542/43

www.museocastagnino.org.ar

comunicacion@macromuseo.org.ar

Lunes, miércoles, jueves y viernes: 14 a 20 h

Sábados y domingos: 13 a 19 h. Martes
cerrado.

«Oscar Niemeyer. Un invento del tiempo»

Hasta el 30 de noviembre

«¡Qué historieta, el arte! Colección

Castagnino+macro»

Curaduría: Roberto Echen

1 al 31 de octubre

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA

SOFÍA

Edificio Sabatini: Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel: Plaza del Emperador Carlos V
28012 Madrid, España

Tel. (91) 774-1000. Fax (91) 774-1056

www.museoreinasofia.es

comunicaciones.mncars@mcu.es

Lunes a sábado: 10 a 21 h

Domingos: 10 a 14.30 h

«Ibon Aranberri. Gramática de meseta»

Curaduría: Nuria Enguita

14 de julio al 14 de noviembre

«Jessica Stockholder. Peer Out to See

(Atisbar para ver)»

Hasta febrero del 2011

«Hans-Peter Feldmann. Una exposición de arte»

Curaduría: Helena Tatay

Hasta el 28 de febrero del 2011

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES

Fundació Antoni Tàpies, Aragó 255, 08007

Barcelona, España

Tel. (34) 934 870 315 Fax (34) 934 870 009

www.fundaciotapies.org

Martes a domingo: 10 a 19 h

Lunes cerrado

Anna Maria Maiolino

Curaduría: Helena Tatay

Hasta el 16 de enero del 2011

MOMA – THE MUSEUM OF MODERN ART

11 West 53 Street

New York, NY 10019

Tel. (212) 708-9400

www.moma.org

Lunes, miércoles, jueves, sábado y domingo:

10:30 a 17:30 h

Viernes: 10:30 a 20 h. Martes cerrado

«The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today»

Curaduría: Roxana Marcoci

Colaboración de The William Randolph Hearst
Endowment Fund

1 de agosto al 1 noviembre de 2010

«Counter Space: Design and the Modern Kitchen»

Curaduría: Juliet Kinchin y Aidan O'Connor.

Con la colaboración de Women Artists at The
Museum of Modern Art

15 de septiembre al 14 de marzo del 2011

«Abstract Expressionist New York»

Curaduría: Ann Temkin y Henry Kravis

3 de octubre al 25 de abril del 2011



ANA
PINETE

SEDA
BEATLE

AMANTE
CHICAGO

CAMISA
BICICLETA

ERRATA#

COLOQUIO ERRATA# 2
LA ESCRITURA DEL ARTE
17 Y 18 DE NOVIEMBRE
DEL 2010

publicados + páginas **azules** + páginas **naranjas**

Si usted desea que sus publicaciones e información de exposiciones, eventos y convocatorias sean publicados en ERRATA#, puede ponerse en contacto con nosotros al correo: artesplasticas.revista@gmail.com



paute en **ERRATA#**