

**Los dos textos que siguen, completan una tríada tomando en cuenta el que ya envié (y está en wiki) referido a Cándido Portinari y sus redes rioplatenses/brasileño/parisinas de la década de 1940.**

**Estos otros dos textos corresponden, uno de ellos a las reflexiones curatoriales acerca de una exposición de colectivos de arte latinoamericanos (1968-1985) que curé en Valparaíso en el año 2009, y el otro, a reflexiones en torno al arte y las políticas culturales del Mercosur vistas desde las políticas de gestión de las escenas locales. Son, como es obvio, tres textos muy distintos: una investigación de historia, una fundamentación curatorial, y un ensayo de coyuntura. Los tres tocan, sin embargo la cuestión de las redes en el marco de las relaciones arte/política y por eso los elegí. Por otra parte, en su variedad de enfoques, creo que de alguna manera rinden cuenta del campo de mis preocupaciones, que se mueven entre la historiografía y la ensayística, pasando por textos más teóricos de los que aquí no brindo ningún testimonio.**

**G. Peluffo**

## Valparaíso

### ARTE / LATINOAMÉRICA: ESTADOS DE SITIO

Gabriel Peluffo Linari

Publicado en "Trienal de Chile 2009". Fundación Trienal de Chile. Santiago de Chile, 2009. Pàg. 117-139

De las diversas pautas contenidas en el guión programático de la Trienal de Chile propuesto por el curador general, Ticio Escobar, hemos adoptado fundamentalmente dos: en primer lugar la idea de una transgresión o reformulación del *límite* (tanto de las categorías del arte como de sus instituciones), aplicado en nuestro caso a gran parte de las prácticas artísticas latinoamericanas de los años setenta, y, en segundo lugar, el énfasis en los *tejidos locales y translocales* de construcción de sentido, en tanto generadores de un potencial crítico y a la vez identitario capaz de ser asumido por aquellas prácticas.

La muestra selecciona de manera puntual cierta producción latinoamericana de arte relativamente reciente, sin intentar moldearla en categorías estéticas o doctrinales ni en categorías historiográficas preestablecidas. El propósito esencial es abordar, a través de un estudio acotado de casos, ciertos síntomas presentados por esa producción durante un período clave de la historia cultural y política (1968-1985) y hacerlos visibles mediante una museografía experimental basada en contenidos de archivo.

Estas consideraciones permiten usar como soporte de la reflexión curatorial la noción de "estados de sitio" junto a los principales tópicos que ella connota: *discontinuidad, liminaridad, emplazamiento, lugaridad, desplazamiento*, entre otros. Dicha noción pone de relieve el carácter territorializado y casuístico de los núcleos estudiados reafirmando el papel de los contextos locales; pero, además, llama la atención sobre el "estado de situación" de una ciudad como Valparaíso, que supone condiciones específicas de recepción e intermediación respecto a la información musealizada.

En tal sentido, la primera situación de linde tomada como referencia es la de *arte/política* en las circunstancias de inestabilidad y porosidad que esa frontera -transitada en una y otra dirección- registró en torno a la década de los años setenta. Esta situación abre la escena hacia liminaridades ambiguas de segundo orden, como las existentes entre obra artística y testimonio gráfico, entre relato iconográfico e historiografía, entre archivo documental (lugar de las fuentes o enunciados) e interpretación discursiva (lugar de los diagramas), entre otras.

La exposición de cinco colectivos de artistas latinoamericanos actuantes entre 1968 y 1985, conforma el “dispositivo histórico” que sirve, esencialmente, como plataforma enunciativa de *Arte/Latinoamérica: Estados de sitio*. Esos colectivos -Grupo de Artistas de Vanguardia (Argentina, 1968), Taller 4 Rojo y Clemencia Lucena (Colombia, 1972-1976/1983), EPS Huayco (Perú, 1980-1981); No-Grupo (México, 1977-1983); Colectivo Acciones de Arte CADA (Chile, 1979-1985)-<sup>1</sup> registran una diversidad de prácticas participativas y contestatarias relacionadas con sus respectivos contextos culturales y políticos, locales y epocales. La selección (basada en fuentes iconográficas y escriturales de archivo) traza una suerte de red, de mapeo continental, vinculando diversos estados de situación relativos al binomio arte/política, mientras que, paralelamente, su musealización a escala urbana construye un segundo sistema de demarcación territorial, esta vez referido a ciertos estatutos culturales propios de Valparaíso tomados como referentes.

Mientras el primer mapeo recoge distintas prácticas performativas, iconográficas y relacionales colindantes, el segundo vincula esas prácticas con una construcción de discursividad local en Valparaíso que gira en torno a la idea de “obra en travesía” puesta en práctica por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y canonizada por el poema *Amereida*, publicado a fines de la década del sesenta.

Las posibilidades de éxito que pueden esperarse de la lectura pública de este juego de relaciones dependen, entre otras cosas, de lo que podríamos llamar el *grado de musealidad local*, vale decir, las condiciones potenciales de musealidad existentes en el *estado de sitio* receptor. Esas condiciones están referidas no tanto al estado contingente de las prácticas museales, como a la riqueza y complejidad de un rango de memoria y un tipo de visualidad históricamente acumulados en ese momento y lugar. En efecto, el *grado de musealidad local* no debería medirse exclusivamente a través de la cantidad y calidad de las instituciones museísticas y patrimoniales existentes (que solamente dan cuenta de un determinado estado de las cosas), ya que es tributario, en gran medida, de la pregnancia de la ciudad y de sus espacios colectivos como soportes de una acumulación

---

<sup>1</sup> Los trabajos de investigación y recopilación de obra relacionada con estos grupos, realizados en distintos países entre diciembre de 2008 y agosto de 2009, estuvieron a cargo de María Sol Barón Pino (Taller 4 Rojo), Graciela Carnevale (Grupo de artistas argentinos de vanguardia), Sol Henaro (No-Grupo), María Victoria Mahecha (Clemencia Lucena), Paulina Varas (CADA). La investigación acerca del grupo EPS Huayco fue realizada mucho tiempo atrás por Gustavo Buntinx, quien en el año 2005 publicó un exhaustivo libro acerca de la actividad de este colectivo, sus antecedentes y su contexto político.

Los principales aportes de obra/documentos en términos cuantitativos provienen de los archivos personales de Gustavo Buntinx (EPS Huayco - Micromuseo), Maris Bustamante (No-Grupo), Graciela Carnevale (Grupo de artistas argentinos de vanguardia) entre 1967 y 1968, Armando Chicangana (Taller 4 Rojo), Lotty Rosenfeld (CADA).

experiencial propicia para la construcción de archivo. Si bien la ciudad de Valparaíso no cuenta con espacios técnicamente museales, posee la conciencia colectiva de una historia local marcada por la inmigración y el tránsito, por la densidad de situaciones sociales críticas y al mismo tiempo solidarias, por los traumatismos urbanos, por el privilegio geográfico de ser espectáculo de sí misma a través de su bahía-anfiteatro, por su fuerte perfil de lucha en pos de una identidad y una autonomía frente al fuerte centralismo de Santiago, entre otros tópicos. Este diagrama de circunstancias y de fuerzas históricas configura un mapa potencial de musealidad, que es la condición a priori dentro de la cual pretendemos inscribir un proyecto de museografía experimental que procure un *concordatio* entre la precariedad de escena y la requisitoria básica de una exhibición de obra sometida a la gramática del archivo.

En el diseño museográfico, el “dispositivo histórico” se encuentra interpelado por obras de arte contemporáneo en un efecto destinado a poner en evidencia la ficcionalidad tanto del relato curatorial como de la construcción espacio-temporal del archivo. Son instancias de interferencia crítica, de fricción poético-política, a las que se suman instancias de permeabilidad entre los materiales de archivo de los distintos colectivos mediante un simple artificio de montaje: las exposiciones correspondientes a cada uno de ellos contienen piezas pertenecientes a otros, indicando la existencia de cruzamientos y puntos de contacto (de complicidades y contradicciones) que, por diversas razones, resultan significativos.

Lejos de presentar itinerarios clausurados, estas exposiciones se proponen, en primer término, señalar antecedentes recientes acerca de un proceso de politización de la praxis artística, que requiere una revisión propositiva desde la perspectiva contemporánea; y, en segundo término, propiciar nuevas miradas de la historiografía crítica en esta materia.

Para esto, la condición de “puesta en escena” es la *fragmentariedad*. Son fragmentos de archivos conectados entre sí y puestos a dialogar, al mismo tiempo, con obras de arte contemporáneo que, en ese contexto, se comportan a su vez como fragmentos dispersos de una posible interlocución entre tiempos históricos diferentes.

### **Estrategias del arte y modelos comunicacionales:1968-1985**

La periodización elegida marca un entorno de inflexión para las relaciones entre la producción artística y las expectativas de su incidencia crítica en el campo de la sociedad

y de la política. Es el período de consolidación de una gesta del arte como mediador social, como instrumento de intervenciones simbólicas que pretenden insertarse activamente en determinada coyuntura macro-política. La antigua inercia del legado muralista y de su directo aliado, el *realismo social* en las artes visuales del continente, padece fracturas irreversibles en la década del setenta. Aquella tradición del arte como ilustración de la política va siendo infiltrada cada vez más por estrategias específicas de intermediación social que asumen la política como una dimensión intrínseca a las prácticas simbólicas. Comienza a prevalecer el léxico de *las políticas del arte*, referidas tanto a las estrategias reivindicativas de género, de etnicidad, de derechos colectivos, como a las estrategias de inserción crítica en el sistema, ya sea por la vía del activismo en la esfera pública o por la vía de las tecnologías de producción y distribución social de las imágenes. Hay entonces un desplazamiento desde *el arte como ilustración estética de la crítica política*, hacia una *política de las estrategias críticas a través del arte*.

Puede pensarse el período tratado como un tiempo en que la frontera arte/política se hace particularmente permeable, osmótica. Para el caso de nuestro “dispositivo histórico”, este lapso comprendería las acciones del Grupo de artistas argentinos de vanguardia en 1968 hasta las prácticas de intervención urbana y mediática llevadas a cabo por el Colectivo Acciones de Arte, en Chile, más de diez años después, con prolongaciones hasta bien entrada la década del ochenta.

Las acciones de resistencia propias de los años sesenta y setenta (movilización sindical, acción política de masas, lucha armada, etcétera) no determinaron en forma mecánica la nueva operativa del arte ni el horizonte estético de sus prácticas. Lo que hicieron fue abrir campos inéditos de acción donde las estrategias artísticas pudieron redefinir su función política en sentido amplio, conjuntamente con sus fundamentos doctrinarios en un sentido ético-estético.

Ese período de crisis radical, coincidente con la vigencia de dictaduras militares en muchos países latinoamericanos, propició un nuevo estatuto del artista en tanto “operador comunicacional”, ubicado entre los códigos del arte moderno, los de la publicidad de masas y los de la política dura. Esta situación puede constatarse en los diferentes modelos de acción desarrollados por los grupos integrantes del “dispositivo histórico” de esta exposición.

En Perú, durante los años setenta, la política cultural impulsada por Velasco Alvarado propició un rápido ascenso del diseño gráfico -como disciplina sistemática con presupuestos científicos- aplicado a la gestión política a través, principalmente, de los

realizadores de afiches para la campaña de programas agrarios, como fue el caso de José Bracamonte y Jesús Ruiz<sup>2</sup>. En este contexto ruptural de las fronteras técnicas y de las categorías estéticas reingresa en el escenario peruano, después de diez años de ausencia, el suizo Francisco Mariotti, quien desarrolla una prolífica actividad que va desde el primer ensayo de “arte total” en 1971 (*Contacta 71*) hasta la cofundación del grupo EPS Huayco en 1980. Dentro de ese intervalo, Mariotti dedica cierto tiempo a trabajar para el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS), transfiriendo tecnología gráfica de alta reproductibilidad a comunidades indígenas. Pero lo que resulta interesante como dato tributario de aquella hipótesis del artista en cuanto “operador comunicacional” es que, además de esta experiencia gráfica en el plano estrictamente político, Mariotti dicta un curso -que resultó relativamente breve- en la nueva Escuela Nacional de Bellas Artes cuyo título subraya la especificidad del problema: “Concepción y Desarrollo de Proyectos de Arte y Comunicación”.

Las obras colectivas llevadas a cabo por EPS (Estéticas de Proyección Social) Huayco -una sigla que remite algo nostálgicamente a las Empresas de Propiedad Social del período velasquista- tienen lugar en un interludio político (1980-1981) marcado por el efímero ciclo de vida de la Alianza Revolucionaria de Izquierda (ARI), cuya debacle propiciará el despeñadero de la violencia social<sup>3</sup>.

En ese breve lapso, EPS Huayco sostiene su proyecto sobre dos pilares estratégicos de acción. En primer lugar poniendo en práctica la eliminación de las fronteras tradiciones del “arte culto” (algo que ya se venía gestando en los eventos de *Contacta* y en los propios debates del grupo de artistas del barrio de Barranco) mediante la superposición de recursos muy diversos como lo fueron el arte moderno y el prehispánico (la parodia sobre esos modelos va implícita en el operativo “Encuesta sobre preferencias estéticas”); el arte popular con fuertes virajes religiosos y con una marcada estética de hibridación local (como es el caso de la obra *Sarita Colonia*), a lo que se agrega la imaginología de los medios masivos y la publicidad (en *Arte al paso*). En segundo lugar, sostiene su proyecto trabajando desde la perspectiva de *colectivo de arte*, lo que equivale a decir que, si bien hubo en varios casos individualización de los autores, la concepción y realización global de los principales proyectos se llevaron a cabo con espíritu de equipo, aspirando a funcionar como un colectivo anónimo abierto a la

---

<sup>2</sup> Buntinx, Gustavo, *EPS Huayco, documentos. Fuentes para la historia del arte peruano*, Ed. G. Buntinx, Lima, 2005. p. 26.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

comunidad. Ese programa de “arte total” (presente ya en *Contacta 71* y en *Contacta 79*), con pretensiones de un diálogo interactivo con la conciencia social, religiosa y política de la población, es el que determina un mayor riesgo de error al conjuntar lenguajes diversos, elevando la autoexigencia del grupo en cuanto al manejo de la imagen con criterio “científico” y comunicacional. Esto será (sería), posiblemente, uno de los motivos por los que Mariotti haga (hiciera) énfasis en esta última preocupación y por los que, por otra parte, se apele (apelara) con preferencia al recurso técnico de *la serigrafía*, ya que éste había sido uno de los más popularizados durante el período velasquista, especialmente desde 1972, con la transferencia de tecnología de edición de imagen llevada a cabo por SINAMOS.

Ese mismo año, en Colombia, cuando todavía repercutían los ecos de la asonada estudiantil de 1971, un grupo de artistas gráficos que asumieron su identidad, temporalmente, con el nombre de Taller 4 Rojo, se constituyó sobre la idea de generar una plataforma editorial de grabados e impresos que hiciera su contribución a la emergencia política creada por ciertos grupos armados junto a los movimientos indígenas, obreros, campesinos y estudiantiles de aquel país.

La técnica de reproducción de imágenes preferida en un primer momento fue la serigrafía, procedimiento que ya venían cultivando con especial destreza Diego Arango y Nirma Zárate y en base al cual, con la presencia desde 1972 de Jorge Mora, Umberto Giangrandi y Carlos Granada, se desarrollará más tarde un sofisticado programa experimental que dará lugar a la Escuela-taller 4 Rojo, relacionando el objetivo social con el procedimiento técnico en el grabado político. Nuevamente aquí aparece la dimensión científica y la sistematicidad conceptual necesarias para construir imagen, pero a diferencia de lo ocurrido con la serigrafía en el caso peruano, el Taller 4 Rojo se propuso una política revolucionaria no centrada tanto en el problema formal, sino en el de su reproducibilidad y distribución social. También a diferencia de lo que había sido en Perú la fórmula velasquista de transferencia tecnológica desde los sectores medios-ilustrados hacia los sectores indígenas y marginales, el Taller desarrolló una estrategia tendiente a la capacitación de discípulos procedentes de sectores sociales medios y al fortalecimiento de los circuitos de distribución que esos sectores estaban en condiciones de movilizar, dado sus diferentes vínculos orgánicos con movimientos sociales urbanos y rurales ya constituidos.

Tanto en el grupo Huayco como en el Taller 4 Rojo existe la aparente intención de fundar una estética capaz de ser operativa desde el punto de vista de la inserción política

del arte en los procesos sociales de apropiación cultural. No obstante, mientras el primero lo hace operando con políticas de representación deliberadamente próximas a la estética del *pop achorado*<sup>4</sup> y convocando prácticas de culto popular; el segundo parece querer extender la vida útil de una figuración “políticamente comprometida” conjugando imagen foto-periodística, imagen del *pop publicitario* y sistema visual del afiche político (cubano y chino de la época), con lo cual logra recrear una poética del montaje sobre las ruinas del *realismo social* tradicional.

Si bien puede pensarse que Taller 4 Rojo mantiene rasgos algo conservadores en cuanto a la frecuente recaída en imágenes convencionales, su aporte está en ese desplazamiento del problema comunicacional hacia las políticas de producción, reproducción y distribución de los contenidos impresos. Vale decir, su aporte consiste más que nada en la preocupación por crear un sistema tecnológico basado en una plataforma social cuya dimensión política se mide en términos de eficacia tanto en la producción como en el destino final de las imágenes.

Algo de esto está presente en la obra de Clemencia Lucena (fugazmente vinculada, hacia 1971, con Diego Arango y Nirma Zárate), sobre todo en las impresiones fotomecánicas y litografías, pero en su pensamiento predomina todavía la idea de que el vínculo entre arte y política se produce, básicamente, a través de una determinada estética, que en su caso es resultado de una curiosa combinación entre dibujo “ingenuo”, realismo fotográfico e imaginología maoísta adaptada a las movilizaciones del MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario)<sup>5</sup>.

Esta cuestión de la imagen como soporte de ideología pierde gran parte de su vigor enunciativo en los modelos comunicacionales del Colectivo Acciones de Arte (CADA) (Chile) y de No-Grupo (México), ambos vinculados de distintas maneras con una plataforma más conceptual, de tipo situacionista. El hecho de crear deliberadamente situaciones que permiten presuponer determinados desenlaces en la esfera pública, implica una producción de obra en cuyo centro está la noción de *operativo* que privilegia los efectos relacionales sobre los estrictamente estéticos. La dimensión política pasa a residir en las propias estrategias operativas, y la *imagen-signo* adquiere un valor

---

<sup>4</sup> El término fue acuñado por Jesús Ruiz Durand para definir sus propios afiches de la época velasquista. La palabra “achorado”, según Gustavo Buntinx, “describe comportamientos desafiantes e incluso insolentes y ‘salvajes’ asociados a la pauperizada población de migrantes y nuevas generaciones de mestizos en su impetuosa apropiación de todos los recursos -materiales o simbólicos- de ascenso social disponibles” (Buntinx, Gustavo, op. cit., p. 80).

<sup>5</sup> Es interesante señalar que “el problema” que Lucena encuentra en la obra de Nirma Zárate “es que al no plantear soluciones revolucionarias [...], al quedarse en el plano de la simple denuncia de las consecuencias del sistema [...], cae de lleno en el reformismo, en la sensiblería, en la alharaca lastimera e inútil”. (Lucena, C., *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, Ed. Bandera Roja, Bogotá, 1975, p. 60).



instrumental que, o bien repara el posible vacío visual de las gesticulaciones conceptualistas, o bien da soporte a los efectos comunicacionales del acto performático.

El primer caso puede ejemplificarse en *Agenda 83*, obra producida por No-Grupo en 1982 con la colaboración de otros artistas. La relevancia que adquiere en la obra de No-Grupo el hecho de generar discontinuidades en la temporalidad cotidiana, es uno de los soportes conceptuales del proyecto *Agenda 83*, cuyo contenido iconográfico y textual está referido a la situación política colombiana. El acto de poner en circulación una agenda para uso personal en cuyas páginas se intercalan imágenes y textos que aluden al Movimiento 19 de Abril (M-19), a Simón Bolívar, a la declaración de los derechos humanos, a la muerte por torturas de Manuel González y de Marcos Zambrano, no es solamente un acto de diseño gráfico, sino que, antes que eso, es un operativo destinado a introducir la historia y la violencia social en el día a día íntimo de los potenciales usuarios. El gesto editorial tiene, en su reverso, una matriz estrictamente conceptual, ya que, antes de ser un objeto, es un proyecto de intromisión política beligerante en la privacidad cotidiana de un ciudadano virtual. Dentro de ese marco, el trabajo de imagen y diseño adopta el rango de soporte material de contenidos políticos vehiculizados por un objeto de uso: la “agenda”, lo cual puede leerse como la guiñada estratégica que las políticas del arte asumidas desde No-Grupo le hacen a la gráfica política del grabado colombiano, cuya búsqueda de nuevos canales de circulación pasaron por la condición social e ideológica del sujeto portador, y no por las peculiaridades de uso del propio soporte gráfico de la imagen.

El segundo caso, el del signo gráfico-escritural inscripto en un acto escénico-performático, lo encontramos tanto en el operativo *NO+* llevado a cabo por el Colectivo Acciones de Arte en 1983, como en la acción *Ay Sudamérica* realizada por este mismo grupo en 1981. En ambos casos existieron intervenciones urbanas destinadas a poner en escena los textos y signos correspondientes: en el primero, mediante la inscripción del *NO+* en los muros de la ciudad aludiendo a la permanencia de la dictadura en el poder; en el segundo, arrojando desde cuatro aviones que sobrevolaron Santiago de Chile cuatrocientos mil volantes que contenían un llamado al artista potencialmente activo en cada ciudadano consciente de su propia libertad.

Ahora bien, esta inscripción del signo gráfico como parte esencial de un operativo de arte complejo aparece ya en 1968, cuando el Grupo de artistas argentinos de vanguardia llevó a cabo *Tucumán Arde* en la ciudad de Rosario. Este evento puso en práctica dos operaciones fundamentales: la primera fue el uso del registro audio-

fotográfico como principal pantalla pregnante dentro de un espacio hiperactivado por distintos soportes de información visual; la segunda fue la utilización de formas escriturales típicas de las prácticas sindicalistas para crear con ellas textos que requirieron del público una participación activa sobre sus propios soportes materiales. En este sentido, los carteles de papel conteniendo nombres de los dueños de ingenios azucareros tucumanos y diagramas de distribución de poder, estaban adheridos al piso en el acceso al local de convocatoria, de manera tal que era imposible ingresar en él sin pisarlos al mismo tiempo que eran leídos.

Es interesante señalar alguna de las peculiaridades del modelo operativo aplicado en *Tucumán Arde*, con relación al de otros colectivos mencionados anteriormente. Cuando Mariotti convoca en Perú -desde *Contacta 71* primero y desde *Contacta 79* después- a una acción de “arte total”, lo hace en un contexto político que propiciaba la ruptura de fronteras internas entre disciplinas artísticas y entre prácticas culturales colectivas de diverso tenor. Este “arte total”, al extender su dominio sin limitaciones conceptuales, está predispuesto a transformarse en un acto de “política total”. Vale decir, es proclive a desinvertirse como arte tradicional para invertirse como estrategia relacional con objetivos políticos precisos. Es el camino seguido, en general, por las acciones del CADA, pero en cierta medida también el anunciado por el Grupo argentino de vanguardia en *Tucumán Arde*. Los artistas de este grupo, sin embargo, si bien se apropian de prácticas comunicativas y modelos sígnicos pertenecientes al activismo político de base sindical, por otro lado permanecen fieles a ciertos patrones iconográficos garantes de “calidad” estética y voluntad formal, consumados a través de registros fotográficos. Estos últimos fueron llevados a cabo durante las entrevistas a los obreros tucumanos del azúcar, y testimonian un proceso de trabajo en el cual el artista se asume como “observador participante”, a la manera del antropólogo, al tiempo que elabora registros de imagen ajustados a la mirada esteticista del fotógrafo. Un proceso que, aún cuando desemboca en un acto de “política total” como fue *Tucumán Arde*, tiene claros elementos de anclaje en los cánones de la vanguardia modernista, anclaje del que once años después carece ya el CADA, que comparte en cambio el terreno conceptual-experimental chileno de la llamada “escena de avanzada”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “Escena de avanzada” fue un término acuñado y desarrollado teóricamente por Nelly Richard en su libro *Márgenes e Institución* de 1986, para referirse a un arte chileno desprendido ya de los vicios de ilustración de la política que caracterizaron buena parte del arte “de izquierdas” en los años sesenta y parte de los setenta.

## Construcción de lugar: arte en travesía

Desde fines de 1966, un grupo de docentes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso recolectó diversos textos, anotaciones, poemas y cartas de los primeros cronistas americanos, así como recortes y dibujos, varios de ellos realizados durante la primera experiencia de travesía grupal a través del territorio americano, que había tenido lugar poco tiempo antes<sup>7</sup>, para editar ese cúmulo de materiales en un libro titulado *Amereida*, sin firma de autor. La publicación del primer volumen fue de la Editorial Cooperativa Lambda, de Santiago de Chile, y su impresión finalizó el 15 de mayo de 1967. Detrás de esta iniciativa había destacados artistas y docentes de Valparaíso, como es el caso de Godofredo Iommi (Buenos Aires, Argentina, 1917 - Viña del Mar, Chile, 2001), Alberto Cruz Covarrubias (Santiago de Chile, 1917) y Claudio Girola Iommi (Rosario, Argentina, 1923 - Viña del Mar, Chile, 1994).

El último de los nombrados, miembro fundador del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1952 y profesor titular de la Escuela de Arquitectura de esa Universidad desde 1954, desarrolló una extensa obra gráfica y escultórica acompañada de textos teóricos que, en el marco de *Arte/Latinoamérica: Estados de sitio*, adquiere particular significación, especialmente por haber contribuido a radicalizar el concepto de “travesía” como producción de obra y pensamiento en el corpus pedagógico de la Escuela de Arquitectura. Pero también por un hecho circunstancial que cobra singular relevancia en nuestro proyecto: me refiero a la delgada escultura metálica que en 1966 Girola instala en la plaza frente a la Iglesia Matriz de Valparaíso, rindiendo con ella un indirecto<sup>8</sup> homenaje a Dionisio Faúndez, personaje chileno que vivió en el siglo dieciocho y cuyo oficio -según él mismo solía consignarlo- era el de “andar

---

<sup>7</sup> “*Amereida* tiene momentos[...]”, explica Alberto Cruz. “Los escritos fueron posteriores al viaje de *Amereida*. Primero fue esa travesía por América (1965), con Godofredo Iommi, Fabio Cruz, Francois Fédier; el poeta francés Michel de Guy, el poeta inglés Jonathan Boulding, el escultor Claudio Girola, el pintor Jorge Pérez Román, el poeta panameño Erison Simmons, el escultor francés Henry Tronquout. La travesía partió desde Tierra del Fuego y se proponía llegar hasta Bolivia. Íbamos a Santa Cruz de la Sierra, pero no pudimos llegar. Sin embargo, durante todo el viaje fuimos haciendo permanentemente actos y poesía. Después nos juntamos el grupo en una suerte de segunda travesía, y nos pusimos a escribir de corrido los textos de *Amereida*. Se hizo en 20 días”.

<sup>8</sup> Se trata de un homenaje de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso al historiador Mario Góngora por su trabajo *Vagabundaje y sociedad fronteriza*, pero cita especialmente a Dionisio Faúndez.

andando”. Ese oficio es, de acuerdo a las palabras del propio Girola, “una forma de dar cumplimiento poético al continente americano”.

Por estar este asunto en la base de la idea y de la práctica de la *travesía* como instancia productora de obra, consideramos el sitio de implantación de aquella escultura hoy desaparecida (aunque ha quedado una cicatriz escrita sobre el pavimento de piedra) como una seña indicial, una huella simbólica de esa poética de la *travesía* implícita en *Amereida*, que es una teoría del desplazamiento y del hallazgo, al mismo tiempo que una doctrina poética y ética del lugar compartido.

La Plaza Matriz de Valparaíso no presenta las características de un centro cívico representativo del poder; por el contrario, siendo el atrio externo de ingreso en la Iglesia, es el escenario de instalaciones percederas destinadas al comercio de menudeo popular y se encuentra permanentemente transitado por mendigos y marginados sociales, en una zona particularmente pauperizada de la ciudad.

En este contexto, el proyecto curatorial incluye la instalación de un horno de pan -obra del artista argentino Víctor Grippo realizada por primera vez en un barrio de Buenos Aires en 1972- a ser construido junto a la “cicatriz” de la obra de Girola, a efectos de que el vecindario produzca y reparta su propio pan. Esta cita a la eucaristía cristiana es un acto de comunión pagana inscripto en el mismo sitio urbano donde Claudio Girola había rendido homenaje a la *vida en travesía*, comunión poética del “ha-lugar” en el viaje compartido.

De esta manera, ese punto marginal del mapa urbano se convierte en nudo gordiano de la curadoría. Por un lado sostiene la memoria de un relato local con fuerte arraigo pedagógico y moral en Valparaíso (*Amereida*); por otro, se sitúa en el origen de un itinerario que crea sentido en la traza incierta de la ciudad, estableciendo nexos entre las intervenciones urbanas y las salas donde se distribuye el “dispositivo histórico” del proyecto<sup>9</sup>.

Hay una segunda presencia de aquella metáfora de un *arte en travesía* que atraviesa en sentido longitudinal las instancias de obra comprendidas en los cinco colectivos latinoamericanos considerados. Me refiero al hecho de que, de diferentes maneras, muchas de las acciones realizadas en forma individual o colectiva se inscriben en la operación de *travesía*, ya sea como errabundia discursiva o como desplazamiento

---

<sup>9</sup> Es necesario aclarar que esta parte del proyecto no pudo concretarse debido a que el cura párroco de la iglesia, el señor Gonzalo Bravo, se opuso terminantemente a la iniciativa, una vez que la municipalidad de Valparaíso, sin poner objeciones, había derivado la decisión a dicho funcionario eclesiástico.

territorial de búsqueda y resignificación de lugar. Esto, claro está, desprendido ya del marco programático y filosófico de *Amereida*. Es decir, se trata de un *tránsito productor de obra* que, aunque conlleva finalidades y metodologías diversas e independientes de los postulados de la Escuela de Valparaíso, es de cualquier modo un tránsito constructor de lugar compatible de distintas maneras con dichos postulados.

En esta línea de acciones pueden citarse los recorridos que en 1979 realizan varios artistas peruanos -que poco después integrarían EPS Huayco- hacia las costas del Pacífico buscando lugares y materiales aplicables a la producción de obra. También la operación comunicacional de EPS Huayco -principalmente la obra *Sarita Colonia*, realizada con doce mil latas de leche evaporada- demandó una itinerancia de los artistas por las montañas cercanas a Lima, en los bordes de la carretera panamericana, hacia el lugar elegido para realizar esa instalación. En estos casos el concepto de *travesía* no radica en la simple existencia de un recorrido geográfico importante, sino en el hecho de que ese recorrido constituye la propia puesta en práctica de la obra.

En el mismo sentido pueden mencionarse los operativos *Para no morir de hambre en el arte* e *Inversión de escena* llevados a cabo por el grupo chileno Colectivo Acciones de Arte (CADA) en 1979. En ambos casos los recorridos urbanos dieron lugar a diversos contactos entre artistas y pobladores de Santiago, que fueron parte sustantiva de la acción basada en el reparto de leche, una puesta en obra a través del tránsito por la ciudad.

También pueden caber en estas consideraciones las acciones performáticas del mexicano Melquiades Herrera, perteneciente a No-Grupo, llevadas a cabo en distintas zonas de México DF. En ellas Herrera desarrolla la idea de un arte relacional improvisando discursos y presentando ofertas de distinta índole a un público capaz de confundir a un artista con un vendedor ambulante. Para Melquiades, a quien se le ha llamado “peatón profesional”, el arte es una suerte de prestidigitación discursiva que tiene en la itinerancia urbana su escena privilegiada.

### **Interpelaciones del arte contemporáneo**

Una exposición de materiales de archivo como la que nos ocupa no puede ser concebida como simple develamiento de testimonios del pasado, ya que son testimonios a *prueba* de la mirada contemporánea. Reclaman entonces, además de la presunta (y futura) interpelación del historiador, una interpelación crítica en “tiempo museográfico real”

como la que pueden hacerles algunas obras de arte contemporáneo creando un *contratiempo*, un “fuera de registro” que resulta saldo de la sobreimpresión de sentidos.

La mayor parte de las exposiciones correspondientes al “dispositivo histórico” está interceptada, interrumpida en la secuencia narrativa de su tiempo virtual y continuo por intervenciones contemporáneas, además de presentar cruzamientos (o dislocamientos) entre los propios materiales de archivo.

1.-

Las pequeñas exhibiciones de cámara contenidas en el Palacio Cochrane, correspondientes a la obra de los colectivos colombiano (en el que se incluyen piezas de la artista Clemencia Lucena) y peruano, tienen en sí mismas una continuidad no solamente temporal, sino sobre todo iconográfica: hay una familiaridad visual dada por la técnica serigráfica y por la persistencia de la figura humana, que se instala por encima de las diferencias estéticas. Sin romper esta continuidad, pero buscando una interpelación a los contenidos presentados -por lo general afines a ciertos elementos alegóricos de la propaganda política de izquierdas de la época-, se incorporaron dos piezas (2008) del artista uruguayo Juan Burgos consistentes en collages realizados con figuras de personajes extraídos de la literatura infantil tradicional y de historietas televisivas que intervienen copias facsimilares de afiches políticos de China maoísta. La inclusión de estas obras no pretende generar una fisura abrupta en el contexto, sino apenas dar lugar a un ligero deslizamiento del significante hacia otros territorios. El contrasentido implícito debe ser descubierto por el visitante al encontrarse enfrentado a lo que siendo aparentemente similar comporta contenidos radicalmente diferentes.

La segunda intervención contemporánea en esta sala es el video *Matiné* (2009) de la artista argentina Liliana Porter. La pieza está compuesta de una serie de episodios diferentes vinculados entre sí por el protagonismo de pequeños objetos lúdicos y decorativos que comparten un kitsch ligeramente refinado, un humor absurdo y una lírica que suele repentinamente adoptar un giro cáustico. Esta poética de las fragilidades humanas toca en reiteradas ocasiones el imaginario de la guerra y de las utopías sumergidas con un tono a la vez indiferente y sublime, escéptico y encantado, lo cual marca con exquisita sutileza un enérgico desliz estético e ideológico respecto al material político expuesto en sala.

2.-

Los recaudos gráficos, objetos y documentos que testimonian las acciones del CADA y las que paralelamente realiza desde 1979 Lotty Rosenfeld -miembro fundadora

de ese colectivo- con intervenciones sobre el pavimento urbano en diferentes partes del mundo, se ubican en la sala Farol, espacio de la Universidad de Valparaíso. El metadiscurso de las estrategias artísticas de CADA se basa en la idea de que el arte es una operación que actúa sobre el sistema de poder; en este sentido, sus implicancias políticas le son intrínsecas.

Hay dos obras contemporáneas incluidas en sala que dialogan con ese precepto desde distintas perspectivas. Una es *Narciso* del colombiano Óscar Muñoz, serie que este artista viene trabajando desde hace más de quince años. En cada una de las seis cubetas prismáticas de acrílico llenas de agua, el artista deposita la imagen de su propio rostro realizada con polvo de carbón -y obtenida por procedimiento fotoserigráfico-, dejando que la misma se transforme lentamente con el transcurso del tiempo y finalmente desaparezca al ser absorbida por la masa acuosa. Este juego metafórico con el espejo, el autorretrato y la transitoriedad de la imagen, plantea fundamentalmente dos zonas de coincidencia y conflicto con el “dispositivo histórico”. En primer lugar la puesta en escena de la historicidad como transcurrir (a la inversa de la historia como constructo), propiciando una visión laxa y transitiva de las fuentes mnémicas del archivo. En segundo lugar la contracción de la historia sobre los límites de una imagen yoica (el autorretrato) como metáfora de la regresión de la utopía social hacia los pliegues más recónditos de la subjetividad.

La otra obra contemporánea incorporada a este espacio es el proyecto *Bordes* del chileno Juan Castillo -ex integrante del grupo CADA- consistente en el registro audiovisual de una serie de entrevistas filmadas que el artista realiza a pobladores de diferentes zonas periféricas de Valparaíso y cercanías<sup>10</sup>. En esta acción se superponen durante cierto tiempo dos instancias de obra: por un lado el camión que recorre Valparaíso exhibiendo en pantalla gigante esas filmaciones sobre su parte trasera; y por otro, la pequeña pantalla-monitor que las recepciona y exhibe en sala, junto a un mapa en el que se trazan los recorridos externos del vehículo. El doble juego de extraer del anonimato la imagen personal para devolverla luego al cotidiano de la comunidad, remite a la metáfora del espejo, ya citada para el caso de Muñoz; pero ahora se trata de un espejo políticamente descentrado respecto al sentido narcisista: es un espejo que se desplaza

---

<sup>10</sup> La iniciativa de incorporar este proyecto y el trabajo de seguimiento del mismo, estuvieron a cargo del curador local Alberto Madrid Letelier, quien además realizó las gestiones correspondientes a la recopilación del material de archivo perteneciente a Lotty Rosenfeld.

selectivamente sobre todo el territorio social para reflejar (reflexionar) la voz y la mirada de sus bordes.

### 3.-

En la sala Puntángeles de la Universidad de Playa Ancha conviven en una suerte de contraposición dialógica, ocupando cada una de las paredes laterales, el archivo del Grupo de artistas argentinos de vanguardia (1967-1968), perteneciente a Graciela Carnevale, y la obra *68 el culo te abrocho* (2008) del artista argentino Roberto Jacoby, ex integrante de dicho grupo. Esta última serie reúne documentos escaneados del archivo personal de Jacoby que datan de 1967 y 1968 referidos a la crisis del Instituto Di Tella, al boicot frente a la censura en el Museo Nacional de Bellas Artes, a la autodestrucción de obras en *Experiencias 68* y a la operación *Tucumán Arde*, entre otros testimonios. Sobre estas imágenes digitales el artista sobreimprime frases de poesías, canciones y fragmentos de textos propios producidos en años recientes, de manera que esta coexistencia de tiempos y sentidos diferentes desarrolla una dinámica de fuerzas poéticas que retrotrae el pasado de luchas sociales al cuerpo de un sujeto transformado en demiurgo, ya no de *la Historia* (colectiva), sino de las “pequeñas” historias y narrativas personales. Es un momento de escenificación del archivo, pero también de su disolución crítica en el fluir fragmentado e individualizado de lo contemporáneo.

En este contexto de sala hay otra intervención constituida por dos piezas fotográficas del artista paraguayo Ricardo Migliorisi, insertas en un relato lateral respecto al de la relectura del archivo, que resulta, evidentemente, el predominante. Estas obras de Migliorisi pertenecientes a la serie *La Vía Dolorosa* (1999) son fotografías del cuerpo desnudo del artista intervenidas con objetos punzantes que luego fueron vueltas a fotografiar. Se trata de una tortura corporal leída como simulacro indoloro, como juego con las citas de la historia y como puro artificio de la imagen. El relato iconográfico al que estas piezas interpelan es el del *martirio cristiano del cuerpo*, un metadiscurso latente en la serigrafía de Nirma Zárate (Taller 4 Rojo) -ubicada junto a la obra de Migliorisi- que representa el cuerpo lacerado de un militante social muerto en las calles por la represión militar en 1971. Pero latente además en casi toda la imaginología del *realismo social* que atraviesa la pintura y la gráfica del continente en los cincuenta años comprendidos entre 1930 y 1980. Si la serigrafía de Nirma Zárate establece una complicidad categorial entre testimonio corporal y testimonio político, las fotografías de Migliorisi transgreden esa



correspondencia en lo que ésta tiene de fundamental, que es el sentido ético puesto en conexión con un sentimiento trágico de la vida. Y lo hacen de manera lúdica y desprendida de todo significado moral, aun cuando en el estricto plano de la imagen esas fotografías invocan la alegoría sansebastiana.

4.-

La idea de *transitividad* que conecta ciertas acciones realizadas por los colectivos del “dispositivo histórico” con el pensamiento de la Escuela de Valparaíso, adquiere formato museal en la sala del Consejo Nacional de las Artes<sup>11</sup>. En ella se exhiben los dos volúmenes de *Amereida* (1967 y 1986) junto a registros fotográficos de la primera travesía (1965) -en la que participó Claudio Girola- y a testimonios del mismo tipo correspondientes a la escultura desaparecida que dicho artista realizó en 1967 en la Plaza Matriz.

En función de este núcleo proposicional se exhiben otros testimonios videofotográficos que dan cuenta de acciones vinculadas con la idea de *transitividad* llevadas a cabo por el Grupo argentino de artistas de vanguardia (1968), el colectivo EPS Huayco (1980), el CADA (1979-1985) y por No-Grupo (1977-1983), éste último representado por algunas de las acciones performáticas de Melquiades Herrera durante sus andanzas por la ciudad de México, a las que se agregan dos obras sobre papel relativas a imaginarios cartográficos latinoamericanos: una del artista chileno Juan Downey, otra del Taller 4 Rojo; y una reproducción digital en gran formato de la acción escritural que el chileno Raúl Zurita realizó el 13 de agosto de 1993 sobre la superficie del desierto de Atacama con la frase “ni pena ni miedo”, obra monumental de tres kilómetros de largo y casi dos metros de profundidad.

Como contrapartida de estos registros históricos, en la misma sala se proyecta el video *Colectores* (2006) del artista belga-mexicano Francis Alÿs, acompañado de tres objetos imantados utilizados por el artista en sus travesías y de un mapa con los recorridos efectuados dentro de la traza de la ciudad de México, a lo largo de los cuales se llevó a cabo la acción de colecta que estos objetos artesanales pusieron en obra. La ironía en torno al arte como reciclaje musealizable de residuos y la (re)colección de los mismos durante un prolongado viaje en el cual el colector (con forma de pequeño cuadrúpedo rodante) es desplazado por las calles para recoger basura metálica, establecen un contrapunto radical con la noción de *travesía* tal como fue planteada y

---

<sup>11</sup> La selección de piezas de los artistas Juan Downey, Raúl Zurita y Claudio Girola, así como los textos de sala correspondientes, estuvieron a cargo del curador local Alberto Madrid Letelier.

practicada por la Escuela de Valparaíso. La mística trascendental del paisaje y su travesía como aventura no solamente terrenal, sino cósmica, tal como surge de la poesía épica con que se escribe el americanismo en *Amereida*, aparecen aquí desvertebrados, interpelados desde una mirada sórdida y local-cloacal, tenebrosa y lúdica a la vez, una mirada que otea los caóticos contraluces urbanos de la ciudad de México.

5.-

Si algo se impone como “estado de sitio” propio de la ciudad de Valparaíso ante cualquier intento de generar situaciones diferenciadas dentro de la compleja trama visual de esta ciudad, es, precisamente, la dificultad de lograr ese contraste capaz de otorgar visibilidad a cualquier intervención. En efecto, la escenográfica precariedad de la ciudad constituye un horizonte visual que todo lo absorbe y lo mimetiza bajo la lógica de la ruificación y la superposición, bajo la lógica del vacío que acompaña a la ruina como falta, y bajo la lógica de la dispersión a la que es obligada la mirada ante la fuerza centrífuga de una ciudad que, como señalaba Girola, lucha permanentemente por hacer visible su propia traza, confundida en la maraña amorfa de los huecos urbanos, las visuales oblicuas y las sinuosidades topográficas.

En este contexto tuvo lugar la intervención de la artista chilena Guisela Munita<sup>12</sup>, que colocó en la fachada ruínosa del edificio Suberscaseuax, al cual sólo le quedan sus paredes perimetrales, dos grandes fotografías impresas en tela plástica mostrando el sistema de apuntalamiento interior que permanece invisible para el transeúnte. Desde el punto de vista conceptual, esta propuesta intenta ser un alegato acerca de la precariedad de las decisiones políticas sobre la ciudad y acerca de la venta internacional de su imagen crítica como imagen exótica para uso turístico; pero, desde el punto de vista de su concreción física, la obra resultó un buen ejemplo de aquella dificultad a la que anteriormente hacíamos referencia. En efecto, las dos gigantografías instaladas sobre la calle Serrano, debiendo cumplir una misión informativa de alta visualidad, y por lo tanto, fuertemente contrastante con el contexto, fueron rápidamente “absorbidas” por éste. Las telas se deformaron por efecto del viento y se plegaron parcialmente; la nitidez de sus imágenes fue opacada por la pregnancia formal y cromática de los grafitis anónimos existentes en la fachada, haciéndolas visualmente equiparables a los faltantes del muro y a las superficies de roída textura que las rodeaban. La obra adquirió entonces el

---

<sup>12</sup> La invitación y el trabajo curatorial en torno al proyecto de esta artista fueron realizados por el curador local, Prof. Alberto Madrid Letelier.

imprevisto interés de poner en evidencia la capacidad de la ciudad para metabolizar sus propios anticuerpos a través del complejo sistema de encastre de sus escenografías.

Basándose en uno de los pocos espacios referenciales de la trama urbana existentes en el área costera central de la ciudad, la Plaza Sotomayor, el artista chileno Gonzalo Díaz eligió la cornisa más elevada del alto edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, ubicado en esa plaza, para instalar allí una frase en letras luminosas de neón, perteneciente a *La genealogía de la moral* de Friedrich Nietzsche: “Criar un animal, al que le sea lícito hacer promesas”.

Este acto resulta muy significativo tanto por los presupuestos implícitos en su concepción como por los resultados que desencadena su puesta en práctica. En primer lugar está su estratégica situación urbana. Es una escritura netamente diferenciada de otras de carácter comercial por la altura en que está instalada y por la demarcación de sitio que ella supone. Ya Claudio Girola había observado que “a partir de la Plaza Sotomayor, se extiende el régimen de Plaza de Armas hacia el litoral que llega hasta el río Aconcagua”. Efectivamente, Sotomayor es una plaza en la que se concentran instalaciones simbólicas del poder estatal y militar. En estas condiciones, más allá de los significados posibles de la frase de Nietzsche recortada por Gonzalo Díaz, lo cierto es que se impone con esa categórica “jactancia de los intelectuales” de la que hablaba el general del ejército argentino Aldo Rico.

Por eso Díaz ha tenido la magnífica intuición de que, esa frase, escrita en la fachada del edificio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y enfrentada oblicuamente al edificio de la Comandancia de la Armada de Chile, no era otra cosa que un *presente griego* de Atenas para Esparta. Pero también Díaz piensa en un juego irónico entre el crítico universo intelectual y la distraída vida cotidiana de una ciudad portuaria: “con el proyecto de ese algo llamado *obra de arte* me surgió -dice el artista- la fantasía de que una tal intervención en el espacio público obligaba a todos los paseantes desprevenidos, atraídos como las mariposas por la luminosidad del fragmento tipográfico, a leer el texto de noche, con lo cual estarían, mediante ese acto de expectación -sin querer ni proponérselo- pensando obligadamente un pensamiento de la más alta complejidad: Nietzsche, el hiperbóreo por excelencia, desplegado y expuesto en la noche sureña de Valparaíso”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Fragmento de texto enviado por el artista a través de correo electrónico al autor de estas notas el 3 de noviembre de 2009.

Ahora bien, explorando ligeramente algunas connotaciones de la frase de este filósofo, surgen consideraciones que involucran el corpus curatorial del proyecto de Valparaíso. Si bien en primera instancia, sacando la frase de su contexto dentro de *La genealogía de la moral*, podría estar diciéndonos que el hombre moderno es un “animal político” en sentido positivo. De hecho no es exactamente el caso, ya que para Nietzsche lo ético es el principal obstáculo de la autonomía individual, es la forma argumental de las conductas, es decir, de las costumbres socializadas.

Esta idea trae a primer plano un asunto implícito en la carga política y socializante del arte practicado por los colectivos convocados en Valparaíso. Efectivamente, la crítica moral de la Ilustración, del legado cristiano de Occidente, que pone en práctica este pensador proclama, como contrapartida, la existencia de un individuo “capaz de prometer” en tanto sea capaz de liberarse de las imposturas de la historia social. Una crítica tan radical de la memoria histórica, acompañada de un panegírico del individualismo y del acto de olvidar como el más poderoso instrumento de la voluntad política, fricciona las bases conceptuales del proyecto de la Trienal en Valparaíso, las que, a la vez que pretenden reforzar el crédito de una epistemología de la memoria, entienden el linde de arte y política como un punto de inflexión esencialmente ético, mucho más socialista que individualista, mucho más crítico que prometededor.

## **ENCLAVE REGIONAL, ESCENAS LOCALES, Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN AMÉRICA LATINA.**

Gabriel Peluffo Linari

Texto de próxima publicación en Boletín de CEFIR, Montevideo, Uruguay.

El largo trabajo social vertido en la construcción de imaginarios y en el zurcido de memorias locales constituye la fuerza que predispuso al arte de los años '90, en América Latina, hacia una dirección epistemológica, hacia una preocupación social vertida al autoconocimiento crítico, estimulando en algunos artistas una obsesión ontológica por *las identidades y las memorias* como sujetos de reflexión.

Por otra parte, desde el momento que las distintas escenas locales en el Continente comparten el signo de la discontinuidad -cultural, política y territorial- se torna más decisiva la noción del arte como producción simbólica en interfaz, que actúa en las grietas de aquellas discontinuidades operando con identidades culturales inestables, transfronterizas, y que además es propensa a circular en redes translocales, como las del coleccionismo, de las galerías, de las Bienales, de las Ferias, de los talleres y “clínicas”, así como a través de los circuitos más específicos de museos y universidades. En este sistema de intercambios se mezclan distintas formas de asimilar los procesos de la modernidad y distintas herencias histórico-culturales. Por eso es necesario repensar la esfera del arte como una parte sustancial de la esfera pública, que involucra al estado y a la sociedad civil en una dialéctica constructora de ciudadanía y de tramas simbólicas intergrupales. Sin embargo, los más dinámicos procesos en cuanto a producción, transferencia y circulación del arte contemporáneo en nuestra región, tienden a producirse fuera de la institucionalidad estatal, alojándose en ciertas redes flexibles, cambiantes, que acosan desde lugares imprevistos la inercia anacrónica del aparato institucional heredado, dando lugar a un territorio más dinámico, parainstitucional.

En tal sentido las escenas locales de producción y circulación de arte no caben en la definición de “campo artístico” establecida por la sociología de Pierre Bourdieu, ya que no tienen límites institucionales precisos ni se rigen por relaciones de poder intrínsecas al campo, sino que resultan del cruce sobre un determinado territorio de distintas dinámicas en las que intervienen la industria cultural, las redes sociales de pertenencia y formación de ciudadanía, el grado de inscripción a circuitos del mercado internacional, las tradiciones de producción simbólica locales, entre otras circunstancias.

Estas escenas están de algún modo sujetas a factores que actúan como elementos normativos (o reguladores) derivados de una condición territorial: un *genius loci* entendido ya no como categoría esencialista, inmanente y estática, sino como categoría generativa que registra las yuxtaposiciones de sentido, el palimpsesto que testimonia las relaciones conflictivas entre lo local y lo global. Si este orden local tiende a la regulación de los agentes culturales, políticos y económicos actuantes en su territorio, el orden global ejerce sobre él una acción centrífuga, desreguladora.

Tal bipolaridad no sólo se manifiesta en el aspecto económico-administrativo de los territorios, sino que al ser, sobre todo, una tensión de orden simbólico, es asumida de pleno por las prácticas del arte, en tanto ellas son potencialmente portadoras de un cuestionamiento al poder seductor y anestésico de las metáforas operadas por el mercado, afirmativas del sistema de valores capitalista neoliberal global.

¿Cuál es entonces el papel de los espacios de producción y circulación del arte contemporáneo con relación a un orden territorial balcanizado por la economía de mercado y marcado tanto por la diversificación cultural como por la disgregación de sus espacios políticos?

Para abordar este punto me parece pertinente un parcial vistazo histórico de la cuestión. Las élites intelectuales nacionales que fueron constituyéndose como soporte receptivo de las influencias europeas y como agentes de readaptación local de las mismas, modelaron espacios estéticos cada vez más autónomos, es decir, cada vez menos tributarios del espacio político estatal. Tomemos un ejemplo cercano: los primeros vínculos significativos entre agentes del campo intelectual riograndense y ciertos sectores de artistas politizados uruguayos ocurren hacia 1952, cuando algunos dibujantes y pintores de Montevideo toman contacto, en Bagé, con Glenio Bianchetti y Glauco Rodrigues que acababan de fundar el Club de Gravura de Bagé, el que será tomado como modelo para fundar el Club de Grabado de Montevideo en 1953. El vínculo Montevideo-Bagé propuso, a mediados del siglo XX, una plataforma técnicoestética –la del grabado como soporte de una redistribución social de las ideas estéticas y políticas de la clase media ilustrada - en correspondencia con la plataforma política de las izquierdas. Es decir, propuso una relación específica entre prácticas artísticas y campo político, que de alguna manera venía a recordar la tradición histórica de relaciones transfronterizas en la subregión riograndense del siglo XIX.

Simultáneamente existieron vínculos estrechos de carácter personal y doctrinario entre artistas argentinos, uruguayos y brasileños. El “arte concreto” que propone el grupo

rioplatense de la revista *Arturo* hacia 1944 -en el que se inserta de manera ambigua y polémica la figura de Joaquín Torres García- tiene una suerte de correlato conceptual en las obras tempranas de la artista brasileña Lygia Clark, Judith Lauand y Geraldo de Barros. Del mismo modo, a finales de la década de los '40, el realismo social del pintor brasileño Cândido Portinari tuvo repercusiones en pintores uruguayos y argentinos casi quince años después que pasara como una ráfaga desafiante por el Río de la Plata el mexicano David Alfaro Siqueiros.

Por cierto que los artistas abstracto-concretos aparecían tan interesados por el colectivo social como cualquiera de los pintores que cultivaban el realismo social de corte político. Esto se verifica tanto en la preocupación del “concretismo” argentino por insertar al artista en la producción material de la vida cotidiana, como en la preocupación por los vínculos del arte con la psicología social, con la pedagogía de grupos, y aún con las patologías mentales. Así como el grupo argentino se reunía en sus inicios en la casa del psicoanalista Enrique Pichón Riviére; los artistas geométricos brasileños del primer período como Mavigner y Serpa habían trabajado durante la década del cuarenta en el programa “arte y terapia” del Instituto Psiquiátrico D. Pedro II, y en Uruguay, la artista María Freire – vinculada tanto al grupo argentino como a los concretistas brasileños- había iniciado sus exploraciones en el arte abstracto junto a las experiencias colectivas que realizó después de 1945 con sus alumnos del Liceo de la Colonia del Sacramento.

Estos hechos confirman que la gestación de un espacio estético regional entrada la década del '50, tuvo lugar en condiciones que propiciaron nuevas formas de socialización de la experiencia artística. Esta socialización marchó unida a una profundización de la conciencia crítica en el momento histórico de una separación definitiva, en la región, entre el significado de los espacios estéticos y la índole ideológica de los espacios políticos.

Ahora bien ¿podríamos hablar hoy de “espacios estéticos” propugnados por ciertos sectores sociales y embanderados en determinadas tendencias con manifiestos doctrinarios como ocurrió hasta la década del sesenta del siglo pasado? Obviamente no. Mientras la I Bienal de Arte del Mercosur (Porto Alegre, 1997) dispuso una revisión histórica de doctrinas y “tendencias” en el arte regional desde 1930 hasta más allá de 1970 como un aporte crítico e historiográfico a la formación, transformación y desaparición de los “espacios estéticos” que tuvieron lugar en el Cono Sur durante aquel período, la VIII Bienal del Mercosur (2011), plantea las relaciones entre espacio estético y espacio territorial dando cuenta de la balcanización de ambos convertidos en espacios de tránsito: “con el título *Ensayos de Geopoética*, la 8ª edición de la Bienal del Mercosur

trata de la territorialidad y su redefinición crítica desde de la mirada del arte. Reúne artistas que realizan obras relevantes partiendo de las perspectivas geográfica, política y cultural para discutir conceptos de localidad, nación, identidad, territorio, mapa y frontera. El proyecto incluye a la ciudad de Porto Alegre, sede de la Bienal del Mercosur, como sitio a descubrir y activar a través del arte”. Estas palabras del curador general de la Bienal, José Roca, cumplen, en su frase final, con un requisito de rigor: “activar la ciudad”.

No hay Bienal internacional de arte en el planeta que no tenga el cometido primordial de dar visibilidad política a las ciudades en las que se asientan, destacándolas en el mapa económico y cultural, regional y global. La dimensión al mismo tiempo microlocal y transnacional que adquiere un evento de esta naturaleza, pone de relieve el desplazamiento de las dinámicas económicas y político-administrativas desde la órbita del estado-nación al dominio de las ciudades, las localidades y sus redes. Aquí cabe señalar que, sin embargo, la financiación de las Bienales y de las Ferias internacionales de arte no proviene mayoritariamente de estructuras estatales o municipales –es decir, de estructuras políticas-, sino que proviene del ámbito empresarial y económico-financiero privado cuyos intereses tienen base territorial en esas ciudades.

¿Qué puede esperarse, entonces, de las relaciones entre los sistemas de producción y circulación en el arte contemporáneo y los sistemas de integración cultural implícitos en el seno de un proyecto regional como pretende ser el Mercosur?

En primer lugar cabe preguntarse una vez más qué grado de aplicabilidad han tenido hasta ahora las intenciones de la Red Cultural Mercosur explicitadas en diez puntos programáticos uno de cuyos ejes centrales parece ser ***dinamizar la interacción geográfica y cultural de la Región, entendiendo a la creación artística y la realización de proyectos socio-culturales como un factor fundamental de integración.*** Este concepto se articula con el de los *corredores geográfico-culturales, [...] la herramienta elegida para crear circuitos alternativos de circulación de bienes culturales que favorecen la constitución de una geografía cultural regional más amplia que aquella que se constituye en el marco de los Estados-Nación.*

Lo loable de estos objetivos no condice con los obstáculos reales para instrumentarlos de manera orgánica, ya que los filtros de aduanas en la región, la burocracia de las cancillerías, la falta de voluntad política de los organismos regionales involucrados, y la relativa balcanización de los agentes productores de bienes culturales, siguen propiciando obstáculos administrativos prácticamente infranqueables para la movilidad de obras de arte, de libros, y mucho más aún de eventos itinerantes. Todo



tiende a demostrar que estamos aún muy lejos, como es harto sabido, de alcanzar la “libre circulación de bienes y servicios culturales”.

La dinamización de los llamados “corredores culturales”, que no ha pasado de ser una formulación programática en el Mercosur, se hace sin embargo realidad espontánea en los “corredores de frontera” que actúan como verdaderos espacios de libre intercambio en los que se combinan elementos de las tradiciones populares mestizas, de los más insólitos reciclajes de la industria mediática, y en los que se generan identidades en tránsito cuyos conflictos resultan inéditos y productivos desde el punto de vista cultural. Tal el caso de la frontera argentino-boliviana, argentino-chilena, uruguayo-brasileña (con los “brasiguayos”) y el de la llamada “Triple frontera”, entre otros <sup>14</sup>.

Puede pensarse entonces que el problema no radica tanto en los “obstáculos” que ciertos factores imponen al programa cultural del Mercosur -los que sin duda existen-, sino mas bien en el hecho de que ese programa está “fuera de registro”, está desubicado respecto a las realidades de los escenarios locales de la región. Estos escenarios toman por su cuenta -y sin formulaciones programáticas previas- la función socialmente vinculante de la cultura (en un sentido más amplio que el del “campo cultural” urbano) al margen de las “políticas culturales” y de su alarmante ineficiencia, generando zonas de interactividad que quedan fuera del campo visual y fuera del andamiaje institucional mercosureño.

Lo mismo que sucede con la situación de grupos de artistas frente a las instituciones estatales, en la que los primeros han experimentado caminos independientes de intercambio, producción y gestión, sucede entre los productores de bienes culturales de cualquier naturaleza frente a las gesticulaciones vacías de la Red Cultural Mercosur. El orden político-administrativo necesita ser cada vez más flexible para dar respuestas funcionales a los flujos de ideación, producción y circulación de dichos bienes. Sin embargo, lo sucedido hasta ahora, muestra que el espacio dinámico de esos flujos deja en evidencia la rigidez de las estructuras institucionales que deberían acompañarlos.

De alguna manera, la regionalización va de la mano de la descentralización, pero si bien esta última se ha venido desarrollando más o menos simultáneamente en la región en las últimas décadas, las barreras administrativas que permanecen (e incluso en ciertos casos se han acentuado) en las fronteras políticas nacionales, constituyen un fuerte impedimento para la extensión y flexibilidad de los procesos de regionalización. En otras

---

<sup>14</sup> Grimson, Alejandro, Compil. *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Ediciones La Crujía. Buenos Aires. 2000

palabras, la autonomía progresiva que los gobiernos locales están requiriendo junto a la autonomía en sus relaciones por encima de las fronteras nacionales<sup>15</sup>, dibuja un diagrama estratégico que al superponerse sobre el mapa mucho más rígido de los estados y sus fronteras políticas, ve debilitadas sus posibilidades integradoras.

Por otra parte, algunos eventos recientes de importancia como las Bienales de Porto Alegre desde 1996, los Encuentros Regionales de Arte en Montevideo en los años 1993, 1996 y 2007, así como la Primera Trienal de Chile en el año 2009 (sin considerar en este caso la legendaria Bienal de Sao Paulo), constituyen hitos puntuales que no garantizan la continuidad de una gestión de intercambio acumulativa, pero propician situaciones de movilidad y de interacción que fortalecen el perfil y la densidad productiva de las escenas locales -aún contra las dificultades en los tránsitos territoriales de los bienes culturales involucrados- ya que brindan la posibilidad de renovados intercambios tanto entre los agentes de producción y distribución de bienes culturales como entre los agentes de producción de conocimiento a escala internacional y subregional. Mientras estas iniciativas “independientes” cobran fuerza al margen de la burocracia institucionalizada en el bloque regional, los Ministros de Cultura de estos países hace quince años (desde 1996) que están discutiendo el Sello Mercosur sin saber cómo ni para qué ponerlo en práctica.

En definitiva, de lo que se trata, es que la producción artística contribuya –en la dimensión simbólica que le es específica- a construir una esfera pública de carácter regional. El papel de los medios, de la industria cultural y de la producción artística contemporánea son factores coadyuvantes de singular relevancia en la construcción de dicha esfera, ya que los vínculos comerciales, empresariales, políticos y diplomáticos propiciados por el Mercosur no crean “región”, en un sentido integral de este concepto, en tanto no estimulan decididamente la circulación de las ideas y de los bienes culturales, la circulación de grupos y personas promoviendo encuentros interétnicos, así como tampoco la itinerancia de eventos especiales, talleres de producción artística y literaria, exposiciones y seminarios de convocatoria pública y de conexión entre niveles académicos comprometidos con estudios culturales de carácter transversal en la región.

En alguna oportunidad se ha sugerido<sup>16</sup> que es el “sector cultural” el principal responsable de no haber podido aún encontrar los mecanismos administrativos eficaces

---

<sup>15</sup> Un hecho auspicioso en este sentido es la Red de Mercociudades que viene gestionándose desde 1995.

<sup>16</sup> Carámbula, Gonzalo. *¿Porqué no se usa el sello Mercosur Cultural”?*. En Caetano, Gerardo, compil. CEFIR 20 años. 2011. p 192.

para llevar adelante los acuerdos que en materia de cultura se han firmado en el Mercosur. Sin embargo, más allá de la inercia y miopía operativa existente en muchas instituciones culturales, lo cierto es que no existe un “sector cultural” como tal, salvo en el imaginario de políticas culturales que construyen territorios virtuales para agenciar sus estrategias. No existe el sector cultural porque el campo de la producción de bienes y servicios en ese rango no está -y no tendría porqué estarlo- sistemáticamente corporativizado. Y mucho menos en el caso de las prácticas artísticas que, por tratarse de acciones aisladas y no siempre conectadas entre sí - aunque involuntariamente confluyentes en los aspectos constitutivos de la subjetividad y de los comportamientos sociales- tienden a generar redes efímeras y campos de interacción dinámicos, nunca susceptibles de ser inscriptos en el orden institucional de un presunto “sector cultural” de la sociedad. Y no se trata tampoco de un problema en las “políticas culturales” del Mercosur. Renato Ortiz ha señalado, en más de una oportunidad, la distancia conceptual existente entre la política cultural como estrategia de las instituciones “duras”, y la esfera de la cultura como ámbito “blando”, constitutivo y vinculante de una sociedad. El papel de la producción artística se relaciona, precisamente, con este último ámbito, capaz de llevar a cabo una función social zurcidora, productora de subjetividades “otras”. Claro está que esa producción corre el riesgo de ser canalizada por las vías convencionales de las políticas de tipo “cultural”, o de ser utilizada como vehículo de prestigio por las políticas de la diplomacia económica.

“Ninguna política cultural puede llevarse a cabo sin plantearse previamente: ¿de qué desarrollo estamos hablando? No hay una única respuesta para esto, y nos encontramos ante un cuadro de disputas por el monopolio de la definición”<sup>17</sup>. Los conceptos de desarrollo sustentable y de desarrollo integral, que han buscado incorporar los aspectos humanos y ecológicos al eje medular del desarrollo capitalista, son meros nominalismos que no llegan a ocultar el proceso ciego y lineal de un desarrollo comandado por la economía global con todas las secuelas destructivas que este proceso conlleva en las escenas locales desde ahora militarmente controladas por estrategias bélicas neo-imperialistas eufemísticamente denominadas “de baja intensidad”.

En este marco, el arte no acompaña al desarrollo económico. Más aún, el arte ni siquiera tiene que ver con el llamado desarrollo sustentable, a no ser por tener la posibilidad de constituirse en su polo crítico más urticante. En efecto, el arte contemporáneo puede llegar a manifestarse como la alteridad crítica de ese desarrollo basado en la apropiación

---

<sup>17</sup> Ortiz, Renato. Ponencia en el V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural. Almada, Portugal, 2007.

de beneficios (por más justicia distributiva que pueda existir) y en el acelerado desequilibrio que genera la carrera tecnológica sobre el ecosistema planetario. Hoy, más que nunca, el arte y la producción intelectual han pasado a ser recursos fuertes de la economía de mercado<sup>18</sup>, pero por otra parte, han pasado a ser recursos de poder en el campo de las ideas y de las transacciones simbólicas. Al mismo tiempo que una usina de producción, constituyen un corredor de intercambios en el que se mezclan distintas formas de asimilar los procesos de la modernidad y distintas herencias histórico-culturales de carácter regional. Esto hace de las prácticas artísticas un territorio especialmente apto para desempeñar, por un lado, funciones relacionadas con la mediación inter-étnica e inter-cultural tendientes a la inclusión social y a la puesta en red de las escenas locales; pero por otro lado, hace de ellas también el medio más idóneo para instrumentar una crítica al sistema en la medida que sean capaces de proponer una lógica de construcción de la subjetividad y de producción de los significados, radicalmente opuesta a la de los valores mercadológicos del neoliberalismo en su etapa actual.

En tal sentido, la construcción de una esfera pública regional debe llevarse a cabo sin retacear la puesta en escena de estos conflictos. La domesticación del arte actual acontece cuando es reducido a un vehículo de prestigio sujeto a los circuitos de la diplomacia cultural, o a una suerte de “zona franca” para el apaciguamiento y la condescendencia, donde las más drásticas tensiones sociales podrían ser reconvertidas en bienes de consumo para el tiempo y la industria del ocio. A escala regional, esto último comportaría, además, el riesgo de pretender del arte un regreso a caracterizaciones telúricas de lo local. Sin embargo, “regionalizar” las prácticas artísticas significa muy otra cosa: supone confiarles la tarea de hacer retornar el *logos* y el *locus* al cuerpo fracturado y fragmentado de nuestras sociedades actuales sin dar la espalda a los procesos globales y sin caer en una telurización del lugar, ya que han surgido infinidad de nuevos modos de vivir la pertenencia a un territorio, definidos por vínculos afectivos y comunicacionales no necesariamente derivados del afincamiento real. Vale decir que supone, en definitiva, que aquellas prácticas asuman como suyo el cambiante campo de obstáculos y de conflictos cuyos límites redibujan permanentemente la emergente esfera pública regional.

Desde fines del siglo XIX el arte ha sido considerado por la clase política, por las instituciones liberales, e incluso por la filosofía positivista, como un adorno de gracia, como el territorio estético donde tiene lugar un cierto tipo de fruición social que borra o neutraliza las conflictividades; como un campo tributario del disciplinamiento y de la

---

<sup>18</sup> Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002.

distinción social. Este criterio, a pesar de parecer perimido en el campo de la teoría y de la práctica del arte desde hace ya mucho tiempo, sigue subsistiendo hoy al amparo de un mercado fetichista y de una clase media global tributaria de la lógica empresarial y de las estrategias diplomáticas. Ante esta situación, las políticas municipales estarían en condiciones de propiciar una contracultura translocal <sup>19</sup> opuesta a ese modelo, y, por lo tanto, de propiciar el desarrollo de prácticas artísticas cuya proyección en el ámbito regional predisponga a un nuevo tipo de autonomía del arte, no ya en el sentido que le asignaron las vanguardias históricas, sino en el sentido de una autonomía dirigida a la construcción de sus propios públicos, al diálogo intercultural en clave poética, a la producción de subjetividades críticas y reflexivas, cuestionadoras de un sistema de mercado que anestesia y oblitera la visibilidad de los conflictos que él mismo genera. Si aceptamos la noción de *mercado* en su acepción más amplia, no restringida al campo de la economía, sino referida a todos los ámbitos sociales en los cuales tiene lugar una transacción básicamente simbólica, es decir, si aceptamos que el mercado es un espacio de transacciones en las que se juegan, a través de mecanismos comerciales, esencialmente valores de carácter cultural, deberíamos adoptar esta perspectiva crítica para abordar el problema del Mercosur no solamente como región estrictamente comercial - y así está planteado en el plano declarativo-, sino, por sobre todas las cosas - y atendiendo a los antecedentes históricos indiscutibles en este sentido- como cuenca político/cultural en la que adquiere un estatus específico la subregión que podríamos llamar “cuenca cultural rioplatense”. No se trata de un concepto estanco; se trata de un lugar desde donde mirar el problema regional y global como lugar de transiciones, de transacciones y de transgresiones; como encuentro de modernidades “otras” -que conllevan sus propios legados históricos- con los agentes de posmodernidades importadas; como cruce de complicidades étnicas y lingüísticas que ante la fricción de lo global generan sus propias configuraciones en el campo de las prácticas artísticas y culturales en general.

---

<sup>19</sup> Clifford, James. *Itinerarios transculturales*. Gedisa editorial, 1999, pág.18